

Министерство науки и высшего образования Российской Федерации  
Федеральное государственное автономное образовательное учреждение  
высшего образования  
«Российский университет дружбы народов имени Патриса Лумумбы»

*На правах рукописи*

**ИВАНОВ Владимир Евгеньевич**

**ОБРАЗОВАТЕЛЬНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ  
В ХУДОЖЕСТВЕННЫХ МАСТЕРСКИХ  
САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК (1724–1766 гг.)**

5.8.1. Общая педагогика,  
история педагогики и образования

**ДИССЕРТАЦИЯ**

на соискание ученой степени  
кандидата педагогических наук

**Научный руководитель:**  
Макаров Михаил Иванович,  
доктор педагогических наук, доцент

Москва – 2026

## ОГЛАВЛЕНИЕ

<b>Введение</b> .....	3
<b>Глава I. Становление образовательной деятельности в художественных мастерских Санкт-Петербургской Академии наук</b> .....	24
1.1. Наука и искусство в России в первой половине XVIII в. и их влияние на становление образовательной деятельности в художественных мастерских Санкт-Петербургской Академии наук.....	24
1.2. Педагогические ориентиры обучения элементарной общей, изобразительной грамотам и художественным ремёслам.....	44
1.3. Регламентация образовательной деятельности и материальные условия функционирования художественных мастерских.....	55
1.4. Этапы развития образовательной деятельности в художественных мастерских .....	71
Выводы по первой главе.....	77
<b>Глава II. Развитие содержания, форм, средств и методов обучения в художественных мастерских Санкт-Петербургской Академии наук</b> .....	80
2.1. Создание художественных мастерских и педагогическое обеспечение в них образовательной деятельности.....	80
2.2. Образовательная деятельность педагогов и учеников в художественных мастерских и её результаты .....	99
2.3. Итоги образовательной деятельности в художественных мастерских и её влияние на формирование отечественной академической системы художественного образования .....	117
Выводы по второй главе.....	124
<b>Заключение</b> .....	126
<b>Список использованной литературы</b> .....	130
<b>Приложение А. Исторические трактовки основных дидактических понятий: содержание, формы, средства, методы, субъекты образовательной деятельности в художественных мастерских .....</b>	<b>149</b>

## ВВЕДЕНИЕ

**Актуальность темы исследования** выявляется в результате рассмотрения процесса развития образовательной деятельности, осуществлявшейся в художественных мастерских Санкт-Петербургской Академии наук<sup>1</sup> (далее по тексту – СПбАН), в 1724 – 1766 гг., в фокусе трёх взаимодополняющих аспектов: социального, научного и практического.

*Социальный* аспект актуальности исследования определяется целями и задачами, сформулированными в Указах Президента Российской Федерации «Об утверждении основ государственной политики по сохранению и укреплению традиционных российских духовно-нравственных ценностей», обозначенными в «Концепции подготовки педагогических кадров для системы образования на период до 2030 года», утверждённой Правительством Российской Федерации, и ряде других государственных документах. Это значит, что сохранение и укрепление традиций отечественного образования, в том числе художественного, является решающим фактором, который оказывает определяющее влияние на достижение целей и решение задач, обозначенных в вышеназванных документах. Таким образом, актуализируется необходимость целостного системно организованного исследования истории развития художественного образования в различных образовательных учреждениях, в том числе и в Санкт-Петербургской Академии наук, которая совмещала функции научного исследования и образования.

*Научный* аспект актуальности данного исследования определяется возросшим на современном этапе интересом к исследованию проблем истории развития отечественного художественного образования. За последние 20 лет были проведены диссертационные исследования различных её аспектов (В.И. Бочковская, К.А. Долгашев, В.М. Зубец, Н.Н. Манжос, В.В. Никонов, М.В. Потехина, Е.С. Стецкевич, А.В. Толстоухова, А.Х. Шайхлисламов,

---

<sup>1</sup> Принятое в литературе обобщённое название Императорской Академии наук в Санкт-Петербурге.

Т.В. Чельшева и др.). Это значит, что на современном этапе существует потребность в исследованиях проблем развития художественного образования в России.

*Практический* аспект актуальности исследования определяется исторической спецификой целей и задач художественного образования, во многом остающихся неизменными, традиционными в подготовке художников-исполнителей и художников-мастеров. Это обуславливает тщательное и детальное изучение практического прошлого (Н. White) художественного образования, которое обеспечит современной практике обучения художников научно-педагогическую опору на традиционные ценности отечественного художественного образования; переосмысление значения и роли педагогического опыта выдающихся педагогов-художников СПбАН в 1724 – 1766 гг., основоположников отечественной академической системы художественного образования; научно обоснованное использование их опыта в современных реалиях художественного образования.

В научной литературе содержится довольно широкий корпус исследовательских работ, посвящённых изучению деятельности СПбАН. Вместе с тем при почти полной научной проработке деятельности СПбАН образовательная деятельность, осуществлявшаяся в художественных мастерских СПбАН, по-прежнему остаётся исследованной не в полной мере. Наименее освещёнными остаются педагогические ориентиры образовательной деятельности, являющиеся показателями развития отечественной художественной и педагогической культуры; недостаточно изучены направления и этапы развития образовательной деятельности в художественных мастерских, вследствие чего не складывается в единую теоретическую картину представление о её качественном состоянии. В более тщательном и разностороннем изучении нуждается вопрос, связанный с организацией и регламентацией образовательной деятельности в художественных мастерских СПбАН. В частности, серьёзного изучения требуют документы, раскрывающие порядок осуществления и педагогического обеспечения образовательной деятельности в художественных

мастерских СПБАН. В более детальном рассмотрении и, возможно, переосмыслении нуждаются результаты образовательной деятельности педагогов и учеников.

Проведение специального историко-педагогического исследования, направленного на целостное системно организованное рассмотрение образовательной деятельности в художественных мастерских СПБАН, даст возможность педагогической науке обстоятельно проанализировать исторические периоды её развития, а также важнейшие предпосылки, истоки и детерминанты современной отечественной академической системы художественного образования и те подходы к обучению, которые характерны для современного художественного образования.

*Нижней границей исследования* выступает 1724 г. Это время определяется учреждением СПБАН указом «Об учреждении Академии наук и художеств» 22 января 1724 г. и созданием при ней первых художественных мастерских. *Верхней границей исследования* выступает 1766 г. Это время связано с принятием указа «Об учреждении особой Комиссии при Академии Наук» 10 ноября 1766 г., в связи с которым было упразднено художественное отделение при СПБАН и учреждена Академия художеств, в которую был переведён штат художников-мастеров из художественных мастерских СПБАН.

*Географические рамки исследования* обусловлены местом, где располагались художественные мастерские СПБАН в 1724 – 1766 гг. и где в указанное время актуально протекали основные события, связанные с обучением юношества изобразительной грамоте и художественным ремёслам. В целом, географические рамки исследования совпадают с условными границами, образованными расположением строений, в которых располагались академические ведомства, на территории Санкт-Петербурга (Российская империя) 1724 – 1766 гг.

**Степень научной разработанности темы.** Вопросы, касающиеся изучения развития образовательной деятельности в художественных мастерских СПБАН, в той или иной мере были рассмотрены в ходе проведения искусствоведческих и

исторических исследований, которые осуществлялись в дореволюционный, советский и постсоветский периоды. Таким образом, выделяются три историографических периода изучения развития образовательной деятельности в художественных мастерских СПБАН.

*Дореволюционный историографический период (до 1917 г.).* Авторами основных публикаций, содержащих сведения о развитии образовательной деятельности в художественных мастерских, являются Д.А. Ровинский, П.П. Пекарский, Г.-Ф. Миллер, Д.В. Айналов, С.Н. Кондаков, А.П. Новицкий.

В статье историка Д.А. Ровинского (1855) в свете изложения особенностей изящных искусств в России предпринята одна из первых попыток освещения путей и приёмов обучения юношества художественным ремёслам в мастерских СПБАН. В двухтомном труде по истории СПБАН (П.П. Пекарский, 1870–1873) содержатся материалы, свидетельствующие о том, что в СПБАН велась отдельными профессорами СПБАН не только исследовательская, но и педагогическая деятельность. В «Материалах для истории Императорской академии наук. История Академии наук Г.-Ф. Миллера» (Г.-Ф. Миллер, 1885) представлены сведения, свидетельствующие о решении общих и частных вопросов организации образовательной деятельности в художественных мастерских СПБАН, а также списки учеников, перечень литературы для образовательных целей, сведения о переводах учеников из одной мастерской в другую, из одного класса в другой. В труде «История русского искусства с древнейших времён» (А.П. Новицкий, 1903) предпринята попытка рассмотрения образовательной деятельности, осуществлявшейся в художественных мастерских СПБАН, в контексте развития русской архитектуры, скульптуры, живописи и декоративно-прикладного искусства в XVIII в. В частности, содержится материал, касающийся учреждения школы рисования при академической типографии; отправки пенсионеров за границу; приглашения на русскую службу зарубежных художников; деятельности М.П. Аврамова и А.К. Нартова в связи с их причастностью к созданию проекта Академии наук и художеств; образовательной деятельности отдельных художников и учеников художественных мастерских

СПбАН. В «Истории русской живописи с XVI по XIX столетие» (Д.В. Айналов, 1913) изучена образовательная деятельность зарубежных художников, приглашённых на русскую службу для обучения живописному искусству учеников в художественных мастерских СПбАН, и образовательная деятельность самих учеников (Андрея Матвеева, братьев Ивана и Романа Никитиных). В «Юбилейном справочнике Императорской Академии художеств. 1764 – 1914» (С.Н. Кондаков, 1914 – 1915) рассмотрено становление художественного образования в связи с учреждением СПбАН и Академии трёх знатнейших искусств и представлен материал о методической стороне образовательной деятельности в художественных мастерских СПбАН (задания для учеников, содержание учебных художественных работ и др.).

*Советский историографический период (1918–1991гг.).* Из крупных трудов выделяются работы А.П. Мюллера [136, 137], А.А. Сидорова [182, 183], Н.М. Молевой [134, 135], М.Э. Гизе [54, 55] и И.А. Прониной [159, 160, 161].

В работе «Быт иностранных художников в России» (А.П. Мюллер, 1927) освещены вопросы жизненного и творческого пути зарубежных художников, осуществлявших образовательную деятельность в художественных мастерских СПбАН. В монографии «Рисунок старых русских мастеров» (А.А. Сидоров, 1956) рассмотрены вопросы не только истории и теории рисунка, но и обучения рисунку. Фундаментальный труд «Педагогическая система Академии художеств XVIII века» (Н.М. Молева, 1956) посвящен рассмотрению особенностей художественного образования в России XVIII в. и описанию того, как в СПбАН осуществлялось обучение юношества гуманитарным наукам и художественным ремёслам. В «Очерках истории художественного конструирования в России XVIII – начала XX века» (М.Э. Гизе, 1978) освещается специфика обучения заводских технических кадров в Инструментальной палате СПбАН. Труд И.А. Прониной «Декоративное искусство в Академии художеств. Из истории русской художественной школы XVIII – первой половины XIX века» (И.А. Пронина, 1983) содержит материалы, касающиеся методики обучения художественным ремёслам

и освещающие педагогическую деятельность отдельных мастеров художественных мастерских СПбАН.

*Постсоветский историографический период (после 1991 г.)* представлен работами Е.С. Стецкевич, Г.И. Смагиной.

В диссертационном историческом исследовании «Петербургская Академия наук и становление художественного образования в России: Рисовальная палата, 1724 – 1766 гг.» (Е.С. Стецкевич, 2001) обоснована с исторических позиций тенденция развития русской культуры середины XVIII века на материале функционирования Рисовальной палаты с органически присущей ей образовательной функцией. Это исследование обогатило историю педагогики недостающими материалами о деятельности мастеров и учеников Рисовальной палаты. Статейные работы Г.И. Смагиной, содержащиеся в коллективной монографии «Академия наук в истории культуры России в XVIII – XX вв.» (2010), освещают вопросы, связанные с созданием учебной литературы для обучения юношества гуманитарным наукам и художественным ремёслам в мастерских СПбАН и развитием научно-просветительской и образовательной деятельности СПбАН.

Таким образом, можно констатировать, что к настоящему времени изучение развития образовательной деятельности в художественных мастерских СПбАН далеко от завершения, поскольку разными авторами в различные периоды рассматривались узкие аспекты обозначенной проблематики преимущественно в рамках искусствоведческих и исторических исследований, а её комплексное историко-педагогическое исследование не проводилось. Проведение специального историко-педагогического исследования, направленного на целостное системно организованное рассмотрение образовательной деятельности в художественных мастерских СПбАН, даст возможность педагогической науке обстоятельно проанализировать исторические периоды развития образовательной деятельности в художественных мастерских СПбАН, важнейшие предпосылки, истоки и детерминанты современной отечественной

академической системы художественного образования и те подходы к обучению, которые характерны для современного художественного образования.

Таким образом, актуальность исследования определяется **противоречиями** между:

- значением образовательной деятельности педагогов художественных мастерских СПбАН в процессе развития художественного образования и недостаточным уровнем изучения в выполненных исследованиях закономерностей становления и развития образовательной деятельности, осуществлявшейся в художественных мастерских СПбАН в 1724 – 1766 гг.;

- значимым педагогическим вкладом педагогов художественных мастерских СПбАН, который на протяжении более чем 250 лет оказывал сильнейшее влияние на содержание, формы, средства и методы академического художественного образования в Санкт-Петербургской Академии художеств и во всей нашей стране, и отсутствием специальных научно-педагогических работ по изучению и обобщению результатов их образовательной деятельности в художественных мастерских СПбАН в 1724 – 1766 гг.;

- несомненным положительным влиянием профессиональной деятельности выпускников художественных мастерских СПбАН в 1724 – 1766 гг. на состояние и развитие художественной и педагогической культуры российского государства и общества и недостаточной изученностью потенциала педагогических традиций и практик художественного образования, сложившихся в художественных мастерских СПбАН.

Выявленные противоречия позволили сформулировать **проблему** настоящего исследования, суть которой можно передать вопросом: каковы особенности и закономерности развития образовательной деятельности в художественных мастерских СПбАН в исторические периоды с 1724 по 1766 гг., а также предпосылки, истоки и детерминанты отечественной академической системы художественного образования?

С учётом актуальности и научно-практической значимости исследования была сформулирована тема диссертационного исследования: «Образовательная

деятельность в художественных мастерских Санкт-Петербургской Академии наук (1724 – 1766 гг.)».

**Объект исследования:** развитие образования и педагогической мысли в России в 1724 – 1766 гг. в контексте эволюции теории и практики художественного образования.

**Предмет исследования:** процесс развития образовательной деятельности, осуществлявшейся в художественных мастерских Санкт-Петербургской Академии наук в 1724 – 1766 гг.

**Цель исследования:** проанализировать, целостно представить и охарактеризовать образовательную деятельность, осуществлявшуюся в художественных мастерских Санкт-Петербургской Академии наук в 1724 – 1766 гг., чтобы показать её влияние на развитие отечественной академической системы художественного образования.

#### **Задачи исследования.**

1. Определить педагогические ориентиры обучения учеников в художественных мастерских СПбАН для того, чтобы описать и охарактеризовать идейный, организационный и содержательный строй процесса обучения, в художественных мастерских СПбАН. Выявить целевые установки, методические приемы и содержательное наполнение процесса обучения в художественных мастерских СПбАН, чтобы описать и составить выверенную историко-педагогическую интерпретацию динамично развивавшегося учебного процесса.

2. Провести анализ документов, регламентирующих образовательную деятельность в художественных мастерских СПбАН, изучить материальные условия функционирования мастерских в целях педагогического описания феномена становления самобытного художественного образования в СПбАН (с учетом специфики исторического периода).

3. Изучить особенности развития образовательной деятельности в художественных мастерских СПбАН в период с 1724 по 1747 гг., создать

периодизацию процесса становления художественного образования в СПбАН в указанный период.

4. Проанализировать образовательную деятельность в художественных мастерских СПбАН, выявить особенности образовательного процесса с точки зрения содержания, форм, средств и методов обучения изобразительной грамоте и художественным ремёслам.

5. На основе анализа выявленных педагогических ориентиров, регламентирующих образовательный процесс документов, материальных условий функционирования и периодизации развития образовательной деятельности в художественных мастерских СПбАН, а также раскрытия специфики и своеобразия содержания, форм, средств и методов обучения описать результаты образовательной деятельности педагогов и учеников в художественных мастерских СПбАН, охарактеризовать её эффективность в конкретных исторических условиях.

**Наиболее существенные результаты исследования, полученные лично автором, и их научная новизна** заключаются в следующем:

- введено в научно-педагогический оборот понятие «Образовательная деятельность в художественных мастерских Санкт-Петербургской Академии наук», отображающее общие и существенные признаки деятельности, связанной с преподаванием, выполняемым художниками-мастерами, и учением, осуществляемым учениками, в художественных мастерских Санкт-Петербургской Академии наук;

- представлена периодизация процесса развития образовательной деятельности в художественных мастерских Санкт-Петербургской Академии наук в течение периода с 1724 по 1766 гг.; установлено, что данный процесс развития был не линейным, он носил дискретный характер и испытывал влияние изменений педагогического состава, контингента учеников, регламентирующих документов и т.д.;

- осуществлён историко-педагогический анализ развития в рассматриваемый исторический период содержания, форм, средств и методов

образовательной деятельности в художественных мастерских Санкт-Петербургской Академии наук; доказано, что педагогические методики и приёмы, которые содержательно наполняли образовательный процесс в художественных мастерских СПбАН, не потеряли своей актуальности в настоящее время;

- на основе анализа педагогического наследия выдающихся педагогов-художников и их учеников, вовлечённых в образовательную деятельность в художественных мастерских СПбАН в исследуемый исторический период, установлено, что ими была сформирована классическая академическая система художественного образования, их педагогическое наследие повлияло на развитие отечественного художественного образования;

- введены в научно-педагогический оборот ранее не подвергавшиеся историко-педагогическому анализу архивные документы, характеризующие процесс развития в образовательной деятельности в художественных мастерских СПбАН в исследуемый исторический период: «Регламент Академии наук и художеств в Санкт-Петербурге в 1747 г.»; «Регламент Академии наук и художеств в Санкт-Петербурге в 1756 г.»; «Проект к сочинению инструкции Мануфактур-коллегии»; трактат-кодекс 1737 – 1740 гг. «Должность архитектурной экспедиции» и др.

**Теоретическая значимость работы** состоит в

- системном раскрытии педагогических основ образовательной деятельности в художественных мастерских СПбАН в 1724–1766 гг.;

- показе в историко-педагогической ретроспективе динамики образовательной деятельности в художественных мастерских СПбАН в 1724–1766 гг.;

- уточнении фактологического пласта, раскрывающего специфику образовательной деятельности в художественных мастерских СПбАН в 1724–1766 гг.;

- актуализации проблем художественного образования в аспекте их исторического рассмотрения как способа познания педагогического настоящего;

- раскрытии механизмов развития представлений о художественном образовании как инструменте формирования человека-творца – художника, «окультуривания» общества, решения социальных и идеологических задач.

Результаты исследования позволили обозначить теоретические основания, дающие возможность использовать данные педагогики и искусствоведения в деятельности по конструированию моделей художественного образования. Это даёт возможность дальнейшей рефлексии функций художественного образования и разработки различных проблем, касающихся процесса обучения и воспитания в сфере художественного образования, рассмотрение которых может быть связано с проведением как исторических, так и опытно-экспериментальных педагогических исследований. Данное исследование позволяет обратиться к решению проблем средств и методов обучения лепки, ваянию, зодчеству, живописи; определения оптимальных сроков художественного образования, обеспечивающих эффективное формирование художественной компетентности обучающихся; трансформации ученичества в условиях доступности художественного образования.

**Практическая значимость исследования.** Полученные в ходе исследования результаты и собранные научные материалы могут быть применены при решении следующих практических задач:

- при составлении образовательных программ «Изобразительное искусство. Педагогическое образование», «Изобразительное и декоративное искусства. Педагогическое образование», «Теория и методика обучения и воспитания (изобразительное искусство)», «Изобразительное искусство, дизайн мультимедиа. Педагогическое образование» СПО и ВО, согласно ФГОС СПО и ФГОС ВО;

- в учебном процессе образовательных организаций СПО и ВО при изучении дисциплин «История педагогики и образования», «Общие основы педагогики», «Педагогические основы преподавания творческих дисциплин», «Рисунок», «Пластическая анатомия», «Скульптура» и др.;

- при подготовке соответствующих разделов монографий, посвящённых истории развития отечественного художественного образования;

- при проведении кандидатских и докторских историко-педагогических исследований, посвящённых рассмотрению вопросов становления и развития отечественного художественного образования;

- при подготовке и проведении лекций, различных курсов по выбору, спецкурсов по вопросам истории, теории и практики художественного образования;

- в работе по совершенствованию самого художественного образования.

Полученные в ходе проведения исследования материалы позволили на прикладном уровне подготовить учебные пособия «Альбом академических рисунков», «Альбом учебных академических рисунков» и «Альбом карандашных портретов», предназначенные для обучающихся профессиональных учебных заведений художественного профиля при изучении дисциплин «Рисунок», «Пластическая анатомия», «Скульптура» и др.

**Теоретическая и методологическая основа** исследования.

*Теоретическую основу* диссертационной работы составили:

- концепция целостного всемирного историко-педагогического процесса, реализующегося в рамках социально-культурного контекста (В.Г. Безрогов, М.В. Богуславский, Г.Б. Корнетов, Е.Н. Медынский, З.И. Равкин, К.И. Салимова и др.);

- историко-педагогические исследования по проблематике становления и развития отечественного художественного образования (Н.В. Серёгин);

- научно-исследовательские работы, определяющие сущность, содержание и направления художественного образования (В.Н. Гращенков, Н.М. Молева, И.А. Пронина, А.А. Сидоров и др.);

*Методологическую основу* исследования составил на уровне рассмотрения вопросов, касающихся становления уникальной российской культуры, *цивилизационный* подход (Н.Я. Данилевский, Г.Б. Корнетов, А. Тойнби и др.), позволивший охарактеризовать образовательную деятельность в художественных мастерских СПбАН как явление, интегрированное в целостный социально-культурный контекст российской цивилизации в 1724 – 1766 гг. В ходе проведения исследования были также применены: *культурологический* подход

(В. Виндельбанд, Г. Риккёрт, П.А. Флоренский и др.), давший возможность рассмотреть своеобразие отечественной художественной культуры; *герменевтический* подход, позволивший истолковать исторические явления, связанные с развитием российской цивилизации (Х.-Г. Гадамер, В. Дильтей, Ф. Шлейермахер и др.); *антропологический* подход (Б.М. Бим-Бад, О. Больнов, М.А. Лукацкий, С.Л. Франк и др.), давший возможность увидеть специфику бытия человека в художественной культуре.

**Методы исследования.** Для решения поставленных задач был применён следующий *комплекс методов*:

на общенаучном уровне:

*концептуализации*, позволивший распознать в содержании искусствоведческих и педагогических текстов признаки образовательной деятельности в художественных мастерских СПбАН, отличать их от других педагогических феноменов и сгенерировать представление об этой деятельности;

*конкретизации*, который дал возможность определённого раскрытия педагогического содержания историографических источников;

*парадигмального анализа*, давшего возможность рассмотреть в историко-проблемном ракурсе своеобразие развития отечественной педагогической мысли в 1724 – 1766 гг., изучить и интерпретировать конкретное явление, связанное с образовательной деятельностью в художественных мастерских СПбАН.

на конкретно-научном уровне:

*метод историко-педагогического исследования*, позволивший на основе анализа источников осуществить целостное системно организованное рассмотрение образовательной деятельности в художественных мастерских СПбАН в 1724 – 1766 гг.;

*историко-генетический*, позволивший рассмотреть генезис образовательной деятельности в художественных мастерских СПбАН в 1724 – 1766 гг. и раскрыть причины её изменений;

*историко-ретроспективный*, давший возможность установить соответствие между историческими фактами и педагогическим осмыслением образовательной деятельности в художественных мастерских СПбАН в 1724 – 1766 гг.;

*историко-биографический*, обеспечивший рассмотрение результатов образовательной деятельности педагогов и учеников в художественных мастерских СПбАН в 1724 – 1766 гг.;

*периодизации*, обеспечивший изучение образовательной деятельности в художественных мастерских СПбАН с помощью деления на хронологические отрезки, отражающие её качественное состояние;

*конструктивно-генетический*, позволивший актуализировать события прошлого, связанные с обучением юношества изобразительной грамоте и художественным ремёслам в мастерских СПбАН в 1724 – 1766 гг., имеющие высокую теоретическую и практическую значимость для теории и практики современного художественного образования;

*историко-сравнительный*, позволивший осуществить сравнительно-сопоставительное изучение педагогических ориентиров, продуцировавшихся на различных этапах развития образовательной деятельности педагогов и учеников в художественных мастерских СПбАН в течение рассматриваемого хронологического периода.

**Источниковая база исследования** представлена следующими группами источников:

*Первую* группу источников составили документы «Именной указ Е. И. В.» от 22 января 1724 г.; «Регламент Академии наук и художеств в Санкт-Петербурге в 1747 г.»; «Регламент Академии наук и художеств в Санкт-Петербурге в 1756 г.», «Указ Петра II от 30 декабря 1727 г.», «Проект к сочинению инструкции Мануфактур-коллегии» от 25 мая 1722 г., «Инструкция переплётной палаты 1732 г.» и др., хранящиеся в архивах:

ААН. ф. 3. оп. 1, № 290;

ААН. ф. 3. оп. 1. № 503;

Архив АН СССР, р. IV, оп. 4, д. 2, лл. 1–18;

ГАФКЭ, Архив Министерства юстиции, Дела Сената, кн. 908, л. 2-27. (1);  
ЛО ААН СССР, ф. 3, оп. 1, кн. 149, л. 167, 167 (об.), оп. 7, д. 67;  
ЛО ААН СССР, ф. 3, оп. 1, кн. 246;  
ЛО ААН СССР, ф. 3, оп.1, кн. 255;  
ЛО ААН СССР, ф. 3. оп. 1, д. 529;  
РГИА. Ф. 467. Оп. 2. Д. 39А.;  
СПБИН РАН. № 283. Оп. 1. Д. 13а;  
СПФ АРАН. Ф. 3. Оп. 1. Д. 71;  
СПФ АРАН. Ф. 3. Оп.1. Д. 791;  
ЦГИА СССР, ф. 467, оп. 2, кн. 89, 1744, д. 8;  
ЦГИА СССР, ф. 467, оп. 4, 1719-1729, д. 401, лл. 9, 14 (об.).

*Вторую* группу источников определили труды теоретиков искусства и педагогов, которые подразделяются на две подгруппы:

труды педагогов, выполнявших образовательную деятельность в художественных мастерских СПБАН (Я. Штелин, М.П. Аврамов и др.);

труды теоретиков искусства, изучавших образовательную деятельность в художественных мастерских СПБАН (Н.Н. Врангель, И.Э. Грабарь, В.Н. Гращенков и др.).

*Третью* группу источников сформировали работы, которые применялись в образовательной деятельности в художественных мастерских СПБАН (И.Д. Прейслер, К. Чезио).

*Четвертую* группу источников составила справочная и энциклопедическая литература: «Аполлон: Изобразительное и декоративное искусство [15], «Архитектура: А-Я: Терминологический словарь», «Популярная художественная энциклопедия» [155; 156] и др.

*Пятую* группу источников составили периодические издания: «Ежемесячник для любителей искусства и старины. Июль – сентябрь (1907)» [190]; «Ежемесячник для любителей искусства и старины. Октябрь (1908)» [191].

### **Положения, выносимые на защиту.**

1. Ведущим педагогическим ориентиром образовательной деятельности в художественных мастерских СПбАН в 1724 – 1766 гг. выступало видение рисунка как основы всех видов изобразительного искусства. Обретение учениками умений и навыков выполнения рисунка рассматривалось как начальный этап в движении по пути от ученичества к мастерству. С момента открытия СПбАН педагогическим ориентиром обучения учеников в художественных мастерских выступало представление о художнике-исполнителе, не создающем оригинальные произведения, а воспроизводящем существующие. После принятия Регламента в 1747 г. педагогическим ориентиром обучения учеников стало выступать представление о художнике-мастере, создающем оригинальные произведения искусства. При этом обучение мастеров-исполнителей продолжалось.

2. Установлено, что образовательная деятельность в художественных мастерских СПбАН в 1724 – 1766 гг. регламентировалась указами; положениями; правилами; справками; инструкциями; контрактами, заключаемыми с иностранными мастерами, принятыми на русскую службу; Регламентами 1747 г. и 1756 гг. Начало регламентации образовательной деятельности в мастерских СПбАН было связано с применением в практике обучения руководств, которые были представлены в «Основательных правилах...» И. Прейслера.

3. Процесс развития образовательной деятельности в художественных мастерских СПбАН в течение периода с 1724 по 1766 гг. был не линейным, он носил дискретный характер. Выделяется два этапа указанного процесса:

I этап (1724 – 1747 гг.) – учреждение художественного отделения при СПбАН, ориентировка образовательной деятельности на удовлетворение практических нужд СПбАН (утилитарный характер образовательной деятельности), выделение направления обучения художников-исполнителей, осуществление образовательной деятельности приглашёнными на русскую службу западноевропейскими художниками-мастерами (К.Б. и Б.Ф. Растрелли, Ж-Б. Леблон, Д.А. Трезини, Л. Каравак, Я. Штелин, Г. Гроот и др.);

II этап (1747 – 1766 гг.) – окончательное утверждение рисунка в дидактическом и методическом значении как основы обучения изобразительной грамоте в художественных мастерских, утверждение ученичества в позиции основной формы обучения, выделение направления обучения художников-мастеров, создание фундамента для открытия Академии художеств внутри СПбАН, осуществление образовательной деятельности отечественными художниками (М.П. Аврамов, А.П. Антропов и др.).

4. В СПбАН в 1724–1766 гг. сформировалась уникальная отечественная система академического художественного образования, располагавшая художественными мастерскими, выработанным содержанием, формами, средствами, методами обучения, классами, курсами и учебным временем занятий, а также материальными и кадровыми ресурсами. Данная система, опиравшаяся на традиции древнерусского ученичества и сформировавшаяся на основе западноевропейского опыта обучения изобразительному искусству, является фундаментом для отечественной академической системы художественного образования и продолжает непрерывно развиваться и совершенствоваться в соответствии с текущим состоянием гуманитарной науки и изобразительного искусства.

5. Педагоги-художники (супруги Гзель, А. Шхонебека, Пикар, Х.-А. Вортман, И.Г. Унферцагт, О. Эллигер, Г.Ф. Шмидт, К. Оснер, Г. Гроот, И.Е. Беляев, И.И. Калмыков, П.О. Голынин, Я.В. Брюс и др.), осуществлявшие образовательную деятельность в художественных мастерских СПбАН в 1724–1766 гг., сформировали богатое педагогическое наследие, повлиявшее на развитие отечественного художественного образования, и подготовили плеяду русских художников второй трети XVIII в. (Д.Г. Левицкий, И.П. Аргунов, Г.И. Козлов, Ф.С. Рокотов, А. Зубов, С. Соколов, Д. Соловьёв, С. Бушуев, М. Негрубов, Ф. Воробьёв, М. Земцов, И. Протопопов, Г. Несмеянов, И. Коробов, А. Матвеев, И. Никитин, Р. Никитин, И.Я. Вишняков, А.П. Антропов, М.А. Захаров, Г. Качалов и др.), внёсших ценный вклад в развитие русского изобразительного искусства и, в целом, русской культуры. Благодаря образовательной деятельности

педагогов-художников сформировалась классическая академическая система художественного образования, которую продолжали развивать их ученики.

### **Организация и этапы исследования.**

I этап (2018 – 2020 гг.). На этом этапе происходило формирование замысла исследования на основании личной изобразительной и педагогической деятельности; определение исходных позиций исследования. На данном этапе проводился подбор и анализ источников, были сформулированы тема исследования, обозначены цель, задачи исследования, проанализирована литература для определения понятий по теме диссертации. Составлен план работы.

II этап (2020 – 2022 гг.). Осуществлялось изучение источников, формирование логики и структуры исследования, обоснование его методологии. На этом этапе систематизировались и обобщались материалы, позволившие раскрыть особенности образовательной деятельности в художественных мастерских СПбАН, формулировалась и корректировалась цель, объект, предмет и задачи исследования, формировалась концепция исследования. Результаты исследования освещались в публикациях (статьях) и обсуждались на историко-педагогических конференциях и форумах, заседаниях кафедры.

III этап (2022 – 2024 гг.). На этом этапе продолжался анализ источников, содержащих представления об образовательной деятельности в художественных мастерских СПбАН, осуществлялось теоретическое осмысление и систематизация полученных результатов. Продолжалось их обсуждение на историко-педагогических конференциях и форумах. Основные результаты исследования освещались в публикациях (статьях и учебных пособиях). Осуществлялось их оформление в виде текстов диссертации и автореферата.

**Достоверность и обоснованность результатов** обусловлена исходными методологическими позициями, совокупностью используемых методов, применение которых соответствовало проблеме, объекту, предмету цели и задачам исследования; ориентированностью на соблюдение требований историко-генетического, проблемно-хронологического анализа конкретных аспектов

образовательной деятельности в художественных мастерских СПбАН в 1724–1766 гг. на всех этапах исследования; широкой источниковой базой.

**Личный вклад автора** в исследование состоит в осуществлении научно-педагогического анализа отечественных и зарубежных трудов; выявлении проблемы и актуальности исследования; определении логики исследовательской работы; разработке структуры диссертационной работы и задач исследования; определении теоретико-методологических основ исследования; уточнении фактологического пласта, раскрывающего специфику образовательной деятельности в художественных мастерских Санкт-Петербургской Академии наук в 1724 – 1766 гг.; введении в научный оборот проанализированных и охарактеризованных в педагогическом отношении источников – «Регламент Академии наук и художеств в Санкт-Петербурге в 1747 г.»; «Регламент Академии наук и художеств в Санкт-Петербурге в 1756 г.»; «Проект к сочинению инструкции Мануфактур-коллегии»; трактат-кодекс 1737 – 1740 гг. «Должность архитектурной экспедиции»; представлении результатов исследования на международных и всероссийских научно-практических конференциях; публикации основных положений диссертации в ведущих журналах; написании текста диссертации и автореферата.

**Апробация и внедрение результатов исследования.** Основные положения диссертационного исследования были обсуждены на заседаниях кафедры социальной педагогики Института иностранных языков РУДН имени Патриса Лумумбы, раскрыты в выступлениях на: Международной конференции «Cognitive-Social and Behavioural Sciences» /icCSBs Moscow – 2018/ (Москва, ИСПО РАО, 2018); Международной конференции «Cognitive-Social and Behavioural Sciences» /icCSBs Moscow – 2019/ (Москва, ИСПО РАО, 2019); Международной научно-практической конференции «Наука и образование в эпоху неопределённости» (Москва, АСОУ, 2020); XVI Международной научной конференции «Историко-педагогическое знание в начале III тысячелетия: историко-педагогическая ретроспектива теории и практики современного образования» (Москва, АСОУ, 2021); XIX Международной научной конференции «Историко-педагогическое

знание в начале III тысячелетия: объяснение историей как способ познания педагогического настоящего» (Москва, АСОУ, 2023); Международной научной конференции «Историко-педагогическое знание в начале III тысячелетия: Актуализация исторического опыта воспитания и обучения человека в контексте проблем теории и практики современного образования» (Москва, КУРО, 2024); Второй межвузовской научно-практической конференции «Образование и педагогическая наука в XXI веке: проблемы, тенденции, перспективы развития» (Москва, РосНОУ, 2019); Научно-практической конференции «100 лет с народным искусством» (Москва, РАХ, 2022); Пятой Всероссийской межвузовской научно-практической конференции «Образование и педагогическая наука в XXI веке: теоретические и практические аспекты исследований» (Москва, РосНОУ, 2022).

Соответствие диссертации паспорту научной специальности. Содержание диссертационного исследования соответствует паспорту научной специальности 5.8.1. Общая педагогика, история педагогики и образования, группа научных специальностей – 5.8. Педагогика:

п. 7. История развития педагогической науки и образования. Историко-компаративные исследования;

п. 8. Исследования педагогического наследия выдающихся ученых и педагогов-практиков;

п. 24. Исследования развития учебно-методического обеспечения образовательного процесса.

Основные положения и результаты исследования отражены в 9 научных публикациях автора общим объемом 34,64 п.л. (авторский вклад составляет 10,65 п.л.), в том числе 3 публикации объемом 1,3 п.л. (авторский вклад составляет 1,3 п.л.) в ведущих научных рецензируемых изданиях, рекомендованных Высшей аттестационной комиссией при Министерстве науки и высшего образования Российской Федерации (Постановление Правительства РФ от 26.03.2016 №237 (ред. от 25.01.2024) «Об утверждении Положения о Высшей аттестационной комиссии при Министерстве науки и высшего образования Российской Федерации»).

**Структура и объём диссертации.**

Структура диссертации соответствует логике исследования, состоит из введения, двух глав, заключения, списка использованной литературы из 218 наименований и 1 приложения. Общий объём диссертации составляет 148 страниц. Диссертация включает 1 рисунок.

# **ГЛАВА I. СТАНОВЛЕНИЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ В ХУДОЖЕСТВЕННЫХ МАСТЕРСКИХ САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК**

## **1.1. Наука и искусство в России в первой половине XVIII в. и их влияние на становление образовательной деятельности в художественных мастерских Санкт-Петербургской Академии наук**

Русская культура первой половины XVIII в. представляет собой культуру русского народа в целом в данный период его истории. В это время русская культура развивалась быстрыми темпами и неравномерно в разных слоях общества и регионах России.

В первые десятилетия XVIII в. на развитие русской культуры наиболее заметно сказались исторические последствия влияния культурных традиций Возрождения. Происходило интенсивное овладение опытом гуманистической культуры европейского Возрождения, сопровождавшееся национальным осмыслением общевозрожденческих проблем, которые русская культура активно решала на протяжении более полувека.

В начале XVIII в. на развитие русской культуры значительное влияние оказали просветительские идеи, которые выразились в художественной системе классицизма. Вместе с тем она была тесно связана с национальными традициями. Поэтому русский классицизм уже в период раннего своего формирования имел ряд существенных расхождений с европейским, в частности французским. Интерес к своей собственной «античности» – древнерусскому наследию – явился характерной чертой складывающейся новой русской культуры. Эта особенность раннего классицизма определила своеобразие дальнейшего развития русского искусства. Русский классицизм, возникнувший веком позже, был своеобразным этапом развития русской культуры. Его развитие было интенсивным, поскольку отвечало потребности создания общенационального искусства.

Ведущей тенденцией развития русской культуры в первой половине XVIII в. было *распространение знаний, формирование русской науки и русского искусства*, которое выразилось в открытии в России нескольких учебных заведений нового типа, где учили ценить и уважать знания, книги, науку, искусство [105].

На распространение знаний, формирование русской науки и русского искусства значительное влияние оказали просветительские идеи. В первые десятилетия XVIII в. стремительно осваивались достижения западноевропейской науки. В это время в России становятся известны идеи европейского естествознания, имена Галилея, Ньютона, Коперника, Декарта, Кеплера; философские идеи Гоббса, Пуфендорфа, Лейбница, Локка.

Распространению знаний, развитию науки и искусства в первой половине XVIII в. в России способствовали нововведения в области образования и подготовки специалистов. В 1701 г. в Москве были созданы новые светские школы – школа математических и навигацких наук, артиллерийская, инженерная школы, цифирные, аптекарские, госпитальные и другие, ставшие первыми очагами естественнонаучных знаний. На базе школы математических и навигацких наук в 1715 г. в Петербурге была создана Морская академия, в 1733 г. при Сухопутном и Морском госпитале открылась Хирургическая школа. В 1716 г. была открыта горная школа при Олонецких заводах, в 1721 г. несколько горных школ было основано В.Н. Татищевым при уральских металлургических заводах.

Для удовлетворения нужд внешней политики с бурным развитием международных отношений возникла острая необходимость в специалистах, владеющих иностранными языками. Первым шагом на пути к решению этой проблемы было создание в Москве в 1703 г. школы пастора Э. Глюка, называвшейся гимназией. В 1710 г. гимназия была разделена на четыре школы: французскую, немецкую, шведскую, латинскую. К 1715 г. остались французская и немецкая, однако и они были закрыты, а учителя и часть учеников переведены в Морскую академию [86, с. 141].

В 1715 г. в Санкт-Петербурге была открыта русская школа для обучения «плотничьих, матросских, кузнеческих и протчих людей и братьей и свойственников их» чтению, письму, арифметике для работы на Адмиралтейской верфи [36, с. 16].

Таким образом, в первой четверти XVIII в. были заложены основы системы светской школы, которая была ориентирована на удовлетворение нужд в подготовке отечественных мастеров живописи, скульптуры, архитектуры и графики – мастеров, выражаясь языком современного искусствоведения, пластических видов искусства.

В 1724 г, 22 января, по «именному указу Е. И. В.» Петра I был «сочинён контракт» А.А. Блюменростом, первым президентом СПбАН, об учреждении Академии наук в Санкт-Петербурге, которая была открыта в 1726 г. [180, с. 158]. В своём стремлении распространять знания и культуру среди молодёжи Пётр I ещё с 1697 г. стал посылать молодых людей за границу учиться «навигационным наукам, живописному искусству, экипажеству, механике, инженерству, артиллерии» и так далее.

Распространение знаний происходило во всех сферах материальной и духовной жизни русского государства. Причём в искусстве и в эстетических воззрениях первые шаги были сделаны ещё в XVII в. Так, изограф Иосиф (русский иконописец, теоретик искусства, 1642 – 1666) в одном из своих трактатов ратовал за живую красоту и выступал против аскетической эстетики Средневековья, против условного изображения святых на иконах «темноликими», «тощими» и «мрачными»: «...где таково указание изобрели несмысленные любопытители, – вопрошает Иосиф, – которые смугло и темновидно, святых лица писать повелевают? Кто из благомыслящих не посмеется такому юродству, будто бы темноту и мрак паче света предпочитать следует? Но не таков обычай премудрого художника. Что он видит или слышит, то и начертывает в образах или лицах, и согласно слуху или видению уподобляет» [175, с. 279]. В этих положениях содержатся элементы реалистической эстетики, которые получили широкое

развитие в начале XVIII в. Распространённые на светское искусство, они приобрели новое значение, более тесно связанное с жизнью.

Обмирщение в искусстве проявилось, прежде всего, в появлении светской тематики, а вместе с тем во множестве новых типов в архитектуре и прикладном искусстве, новых жанров в изобразительном искусстве. В архитектуре развивались разнообразные виды гражданских построек, в изобразительном искусстве – портрет, батальные сцены, городские «ведуты» (виды), книжная иллюстрация, аллегорические росписи плафонов, декоративные панно, позже историческая и жанровая живопись.

Подобно тому, как распространяемые в начале XVIII в. в России точные знания были тесным образом связаны с их практическим назначением, утилитарность являлась характерной чертой искусства, подчас непосредственно смыкавшейся с наукой. «Без живописца и градоровального мастера обойтись невозможно будет, понеже издания, которые в науках чиниться будут имеют срисованы “и градорованы бы”» [121, с. 57]. Показательно, что первая рисовальная школа в Петербурге была основана при типографии. И в проекте Академии художеств, предложенном А.К. Нартовым в 1724 г., эта тесная связь искусства и наук ярко просматривается. В числе классов, наряду с художественными, значилось и чисто техническое отделение, которое должен вести «механик всяких мельниц и союзов» [121, с. 77]. Проект Нартова не получил осуществления: художественное отделение было открыто при Академии наук, но оно тоже имело утилитарный характер.

Особенностью развития реалистического искусства начала XVIII в. была его практическая направленность, выразившаяся в точности изображения, которая наиболее явно проявилась в гравюрах (такая «точность» сближала их с ландкартами). Практическая направленность реалистического искусства отражала стремление к объективному познанию действительности, характерное для первых лет XVIII столетия. Поэтому тематическое поле изобразительного искусства составляли баталии и, конечно, строительство новой столицы – Санкт-Петербурга. Практическая направленность проявилась и в архитектуре: в это

время возводились, главным образом, сооружения практического назначения – Петропавловская крепость, Адмиралтейство, Гостиный двор, здание Двенадцати коллегий в Петербурге; Арсенал в Москве).

В литературе первых десятилетий XVIII в. продолжали развиваться явления, которые возникли в последние десятилетия XVII в. Литература этого времени оставалась всё ещё рукописной и чаще всего анонимной, в ней сохранялся ряд традиционных особенностей древнерусской письменности. Писатели использовали старые формы, сочетая «новизну» и «старину». Вместе с тем для писателей этого времени был заметен интерес к человеческой личности, происходило углубление гуманистического начала в литературе и в целом во всём русском искусстве. В новом понимании человека человеческое существо уже окончательно переставало быть греховным существом, человек воспринимался как личность, ценная сама по себе, и в ещё большей степени за «услуги отечеству» [105, с. 127-148].

Помимо формирования искусства, в первой половине XVIII в. в России происходит и формирование науки и техники. В начале века активно развивается русская географическая наука, чему способствовали географические исследования Русского Севера Х.П. Лаптева, мореплавание С.И. Челюскина. В 1711 г. русскими землепроходцами была составлена карта Курильских островов, в 1716 г. была отправлена первая русская морская экспедиция на Камчатку, позже В. Берингом был достигнут пролив между Азией и Америкой [105, с. 110-111].

При СПбАН был создан Географический департамент, по инициативе которого в 1745 г. был издан Атлас Российской империи [105, с. 112].

Развитие науки было обусловлено открытием новых речных и морских путей, картографированием территории страны, поисками полезных ископаемых, развитием военного дела, фортификацией и так далее.

Наука стала частью новой культуры, она несла новое мировоззрение, ориентированное на природу и человеческий разум, постигающий её возможности. Постепенно наука в России становилась общественной и

государственной силой, однако в сфере науки особенно остро проявлялось отставание России от западноевропейских стран.

Тем не менее наука в России в это время развивалась заметными темпами. Был сделан ощутимый прорыв в развитии географической науки. Географические знания создавали новые представления о пространстве, они давали конкретный материал для развития всех естественных наук. Естественные науки же считались частями единого математического знания, а математизация науки, по существу, создавала естествознание нового времени. Русские учёные были увлечены математикой. Начиная с «Арифметики» Л.Ф. Магницкого, подчёркивалась ценность математики и её практическое значение. В первой половине XVIII в. в России бытовало мнение об абсолютной необходимости математики и в биологических исследованиях. В это время были проведены исследования организмов с использованием математических расчётов и механических моделей. Пристальное внимание к математике обуславливалось пониманием, что естественные процессы протекают строго определённым образом в рамках математических закономерностей. Именно поэтому в СПбАН с момента её возникновения математика занимала ведущие позиции [105, с. 93].

Заметный интерес у русских учёных вызывала и механика. В 1722 г. был издан учебник по механике «Наука статическая, или Механика» Г.Г. Скорнякова-Писарева. Развитие механики происходило в тесной связи с мировоззрением, которое несла наука нового времени, и в свою очередь оказывало значительное влияние на умственную культуру первой половины XVIII в. [117, с. 173].

Заметными темпами в первой половине XVIII в. развивалась астрономия. В первые десятилетия XVIII в. активно обсуждались проблемы гелиоцентризма, некоторые вопросы астрономии рассматривались в «Арифметике» Л.Ф. Магницкого. Учёные СПбАН проводили исследования, оказавшие влияние на создание теорий полярных сияний, зодиакального света и физической природы комет [105, с. 98].

В первой половине XVIII в. получила развитие и химическая наука. Учёные и практики участвовали в поисках минерального сырья, в разведке руд. В это

время существовали аптеки с лабораториями и кустарные мастерские, в которых производили химические материалы [105, с. 42].

В это время развитию русской науки способствовал интерес и к биологии. Значительное место в рассматриваемый период занимали исследования по физиологии и анатомии, которые проводились на положениях механики. Л. Эйлером были проведены исследования кровообращения, основанные на законах гидродинамики. Д. Бернулли провёл исследования механизмов кровообращения и движения мышц. В СПбАН в первые десятилетия XVIII в. проводились исследования, которые способствовали накоплению и первоначальной систематизации зоологического и ботанического материала; сравнению различных форм жизни, их географического распространения, соотнесению их с климатическими и иными условиями существования [86, с. 109].

Первая четверть XVIII в. ознаменована новым этапом развития медицины, связанным с зарождением «охранения здоровья народного». В это время была проведена реорганизация медицинского дела, обусловленная повышенной потребностью подготовки врачей для армии. Вместе с тем интерес к народной медицине продолжал оставаться на протяжении всего XVIII в. СПбАН обязывала членов экспедиций собирать сведения о лекарственных растениях и приёмах лечения, бытовавших в различных местностях России. На основании собранных материалов были написаны сочинения, в которых «лучшие лекарственные средства не умствованием врачей, но употреблением простолюдинов открыты были» [145, с. 54]. Интерес к народным способам лечения был обусловлен недостаточным развитием медицинской науки, поэтому при лечении болезней врачи обращались к опыту народной медицины. Вместе с тем русская медицина становилась интегральной частью передовой общеевропейской медицинской науки, опиравшейся на принципы рационализма и использовавшей новейшие достижения естественных наук, с присущими ей понятиями о строении человека, принципами лечения и профилактики болезней.

В первые десятилетия XVIII в. проявляется заметный интерес и к истории. В это время развернулась работа по написанию исторических произведений

о России, которая проводилась по двум направлениям: создание общих трудов по истории государства и работ, освещавших в основном вопросы внешней политики. Становление истории как науки происходило в двух аспектах: как формы общественного сознания и как социального института. Для возникновения русской исторической науки значительным этапом была вторая четверть XVIII в., когда была учреждена и начала свою деятельность СПбАН. Собранные выдающимся представителем академической историографии Г.Ф. Миллером материалы послужили в дальнейшем существенным подспорьем для исторических исследований М.М. Щербатова. Вместе с тем масштаб исторических исследований был малым, академические учёные избирали события для исследования незначительные. Тем не менее в это время были предприняты первые попытки создания популярных, доступных для широкого круга читателей, исторических трудов. В 1728 г. начали выходить «Месячные исторические, генеологические и географические примечания в Ведомостях», адресованные «куриозным» читателям, в которых публиковались исторические материалы, переведённые и оригинальные сочинения западноевропейских историографов Г.З. Байера, Я. Штелина, Ф.-Г. Штрубе де Пирмонта и других [179, с. 170].

В целом, становление русской исторической науки происходило в тесной связи с западноевропейской историографией. Научные успехи русских историков признавались учёными западноевропейских стран, а новейшие достижения английской, французской, немецкой исторической науки усваивались русской историографией.

После открытия СПбАН, с 1728 г., стали издаваться на латинском языке научные труды (это делало доступными труды российских академиков для учёных других стран). Регулярная публикация трудов называлась «Комментарии Петербургской Академии Наук». С 1728 по 1750 гг. вышло 15-ть томов. «Комментарии» адресовывались узкому кругу специалистов. Для доступности широкому кругу читателей они переводились на русский язык. Был переведён только один том (в 1728 г.) – «Краткие описания комментариев Академии Наук», в котором было представлено четыре раздела: математический, «фисический»,

астрономический и исторический. В ходе перевода с латинского языка на русский переводчики столкнулись с трудностями перевода научной терминологии, но к решению этой задачи они подошли ответственно, и их работа стала началом разработки русского научного стиля языка [193, с. 179].

С 1728 по 1742 гг. в СПбАН издавался первый русский периодический журнал «Месячные исторические, генеалогические и географические примечания в ведомостях». Журнал с 1729 г. выходил два раза в неделю, его объём составлял 4-е и более страниц. С этого года журнал печатался и на немецком языке. В «Примечаниях» публиковались статьи по естественнонаучной, философской, исторической проблематике, по истории театра, вопросам литературы и другим. С 1733 г. в журнале публиковались поэтические произведения русских авторов, описания придворных празднеств. В этом журнале в 1741 г. были напечатаны первые публикации М.В. Ломоносова: ода «Нагреты нежным воды югом...»; переводы статей научного и практического характера «О сохранении здоровья», «Продолжение о твёрдости разных тел», «О варении селитры» [54, с. 104].

Развитию техники в 1712 г. способствовало создание А.К. Нартовым токарного станка, в 1720 г. подводной лодки и водолазного костюма Ефимом Никоновым. В 1718 г. были изготовлены первые отечественные медицинские инструменты, в 1725 г. было начато систематическое метеорологическое наблюдение. Этим изобретениям и исследованиям предшествовало создание в 1700 г. государственной горноразведочной службы [147, с. 273].

Другой тенденцией развития русской культуры в первой половине XVIII в. было *изменение представления о личности человека*, ценность которой определялась не сословным происхождением, а заслугами перед государством. Проблема личности была одна из тех возрожденческих проблем, которая решалась в России с начала XVIII в. Петровские реформы содействовали формированию идеи личности, утверждению нового идеала человека и меры его оценки. «Табель о рангах» была значительным шагом в практической реализации этому. Согласно введённой «табели о рангах» каждый солдат, за исключением крепостных, мог дослужиться до офицерского звания и получить дворянский

титул. К людям купеческого сословия тоже изменилось отношение: к ним предъявлялись требования быть предприимчивыми, энергичными и мобильными. Иван Посошков, «купецкий человек», изобретатель и публицист писал: «Без купечества никакое не токмо великое, но ни малое царство стояти не может» [157, с. 192].

Заслуги перед государством становились мерилom оценки человека. Личные качества обретали первостепенное значение. В общественной жизни стали определять значение человека не богатство и знатность, а гражданские поступки, воинская храбрость и «острый разум».

Вместе с тем, в целом, ценность личности человека продолжала определяться положением её в обществе, принадлежностью к сословию, и поэтому сохранялось разделение людей на «именитых» и «подлых». Однако отношение к личности человека в это время всё же претерпело изменение: это был новый взгляд на личность, разительно отличающийся от взгляда, характерного для культуры XVII в. Отличие взгляда проявлялось в отношении царя к людям низших сословий: он окружил себя «простыми» людьми, мастерами-ремесленниками и купцами, играл в шахматы с матросами. Интерес к «простым» людям и простоте нашёл отражение в искусстве, в частности в архитектуре: в Петербурге здания строились в стиле, близком к голландским бюргерским постройкам [87, с. 16].

Представление о личности человека в это время сопрягалось с осмыслением того, что человеческая личность наделена самосознанием. Это нашло прямое отражение в изобразительном искусстве первой половины XVIII в.: возникает интерес к портрету как к возможности изобразить некоторые уникальные качества личности конкретного человека. По своей интимности и реалистической направленности русский портрет этого времени во многом был близок портретам голландских мастеров. Однако русский портрет существенно отличался от голландского стремлением отметить высокую роль личности человека как государственного деятеля [87, с. 17].

Развитие русской культуры в первой половине XVIII в. обуславливалось стремлением к реализму в искусстве, объективному познанию действительности, осмыслению ценности личности человека. Между тем развитие культуры ограничивалось интересами дворянского сословия, сосредоточенного на внешней парадности, пышности и блеске. Поэтому в изобразительном искусстве в основном преобладал парадный портрет, а в архитектуре – дворцы и парки, а не здания практического назначения; первоначальный интерес к «практическому» голландскому искусству был вытеснен итальянским барокко и французским классицизмом [87, с. 18].

Именно эта тенденция внесла основное противоречие в развитие русской культуры первой половины XVIII в. и повлияла на новое, «придворное», понимание искусства.

В этот период русские художники оказались в крайне непростом положении: они были вынуждены «бороться» с иностранными мастерами, которых в это время специально выписывали из-за границы на русскую службу. Вообще, это время отличается засильем иностранных деятелей культуры во многих сферах социальной жизни. Однако этот факт не означал, что русских мастеров не ценили. В письме Петра к жене Ивана Никитина говорится о просьбе написать русским художником портрет короля «Августа II Польского», «дабы знали, что есть и из нашево народа добрые мастера» [88, с. 141]. Между тем во времена правления преемников Петра русские мастера столкнулись с усилившимся нежеланием привлекать их в различные культурные проекты, что побудило русских художников к отстаиванию своих прав, оспариваемых иностранцами. Некоторые из них стали жертвами «засилья иностранцев»: погибли основоположник светской тематики русской живописи Иван Никитин и архитектор, разработавший проекты планировки и застройки Петербурга, Пётр Еропкин; постоянную «борьбу» с «засильем иностранцев» в СПбАН вёл М.В. Ломоносов [87, с. 18].

Противостояния и откровенная борьба русских деятелей культуры с иностранными мастерами за право участвовать в культурных проектах заметно

вливали на развитие русской культуры, уводили от решения проблем искусства, сосредотачивали на вопросах, не имеющих отношения к нему. Так, одарённый и широко образованный писатель Антиох Кантемир, начавший литературную деятельность в 1720-х гг., был в 1732 г. отправлен послом в Лондон, по существу, в ссылку. Ещё один русский писатель – В.К. Тредиаковский – страдал от засилья немцев в СПБАН [87, с. 18].

Но за этой стороной медали был и положительный момент: в русскую культуру проникли элементы европейской культуры. «Европеизации» русской культуры способствовало и то, что в 1730 г. из Европы в Россию вернулись пенсионеры Еропкин, Земцов, Коробов, Мичурин, которые приступили к активной работе по строительству Санкт-Петербурга (отчасти и Москвы). Ангажированные европейской культурой, эти архитекторы продолжили разрабатывать стиль русского варианта барокко. «Комиссия о Санкт-петербургском строении», в которой они играли ведущую роль, развернула широкую градостроительную деятельность в Санкт-Петербурге. Но коллективный труд «Должность архитектурной экспедиции», подготовленный Еропкиным совместно с Земцовым, Коробовым и другими, не был реализован и к нему обратились только в наше время [64, с. 47].

Поэтому ещё одной заметной тенденцией развития русской культуры в первой половине XVIII в. было *проникновение в неё элементов европейской культуры*. Почти после пятисотлетней культурной стагнации, обусловленной монгольским завоеванием, для русской культуры первой половины XVIII в. ориентиром развития явилась европейская культура. Она не была предметом выбора – она навязывалась необходимостью быть России сильным и независимым государством. Поэтому для России было важным иметь такие же достижения культуры, которые имела Европа.

В начале XVIII в. активно переводились технические и учебные книги, приглашались иностранные учёные, перенимался передовой технический опыт и научные достижения европейских стран.

В это время в России культурная ситуация заметно изменилась: был введён европейский календарь, внедрена европейская мода, кухня, напитки и так далее; были задействованы достижения европейской культуры в военном, финансовом, торгово-промышленном, ремесленном секторе; принимались на русскую службу иностранные специалисты, которые обучали русских людей производить то, что раньше им приходилось приобретать в Европе. Поэтому в России появилась необходимость создания специальных профессиональных учебных заведений, обеспечивающих обучение специальным знаниям. Вообще, в самом начале XVIII в. проявилась острая необходимость в открытии светской и разнопрофильной (технической, художественной, медицинской и иной) школы с практической направленностью, обеспечивающей потребности в подготовке специалистов для гражданских нужд [147].

На первых порах первостепенную роль играло усвоение передового технического опыта и научных достижений европейских стран: посылали за границу своих людей, переводили технические и учебные книги, приглашали иностранных ремесленников, инженеров, учёных. Это было необходимым, естественным, прогрессивным этапом.

Для удовлетворения нужд образования в массовом порядке переводились иностранные книги, которые служили учебниками или руководствами для русских дворян. Так в России появились работы историка и философа Самуэля фон Пуфендорфа «О должности человека и гражданина» и «Введение в европейскую историю»; компилятивное издание «Юности честное зеркало»; различные учебники по немецкому языку, геометрии и другие [147, с. 237].

В 1708 г. была издана (200 экз.) одна из первых книг, напечатанная гражданским шрифтом – «Геометрия словенски землемерие...» А.Э. Буркхард фон Пюркенштейна, переведённая Я.В. Брюсом, которая служила учебным пособием и предназначалась для подготовки инженерно-технических работников. В этом же году была издана книга по гидротехнике, переведённая Борисом Волковым, – руководство к постройке шлюзов, доков, каналов – «Книга о способах, творящих водохранилища рек свободное» (в обиходе её называли «Слюзная книга») [105, с. 285].

Внимание к практической ценности книги определяло и отбор оригиналов для перевода, и отношение к самим переводам.

Примечательно, что у книг, изданных уже в самом начале XVIII в., появился титульный лист с указанием необходимых сведений о книге, которого прежде не было. Все элементы оформления книги (схемы, чертежи, иллюстрации, шрифт, разбивка текста на абзацы и так далее) повышали её познавательную ценность, обеспечивали умственную работу с её текстовыми материалами [105, с. 286].

Содержательная канва книги определялась необходимостью распространения среди широких слоёв русского общества новых сведений и знаний. Без научной и учебной книги невозможно было подготовить специалистов для строительства, регулярной армии, флота. Содержание книги влияло на её внешнее оформление, которое непосредственно коснулось формата, вёрстки, шрифта, аппарата (оглавления, указателей, глоссария).

Цельность издательскому книжному делу придавал ярко выраженный практицизм – издавались только практически нужные книги. Такими были книги учебной, научно-технической направленности, идеологически связанной с европеизацией русской культуры.

К середине XVIII в. почти половина русской элиты была обучена либо в Европе, либо в России иностранными учителями на образцах европейской культуры. Иностранные учителя были специально приглашены на русскую службу, из-за того, что существовала острая нехватка образованных и знающих русских учителей, у которых можно было учиться наукам и искусствам. Примечательно, что известный «прожектор» того времени Ф. Салтыков считал, что Россия в короткое время могла сравняться в образовании с европейскими государствами [105, с. 42].

В первой половине XVIII в. на развитие русской культуры заметное влияние оказали католические устои. В это время многие русские люди посетили папскую столицу, а европейцы-католики получили право свободного въезда в Россию и строительства в ней католических храмов и школ. Так, в 1700 г. чешскими иезуитами Йоанном Берулой и Франциском Эмилианом была открыта в Москве

католическая школа. Поначалу в ней учились дети католиков, но позже из-за распространившихся сведений о высоком уровне образования в этой школе в ней стали обучаться сыновья московских князей и бояр, не имеющих отношения к католической вере. В итоге в этой школе с 1702 по 1718 гг. обучалась элита русской аристократии: Долгорукие, Апраксины, Головкины, братья Нарышкины, младший князь Голицын [185, с. 209].

Кроме католической школы в Москве, в 1715 г. была открыта подобная школа в Астрахани, в которой учился В.К. Третьяковский, и в 1721 г. в Санкт-Петербурге школа патера Аполлинария [147, с. 250].

На развитие русской культуры и образования заметное влияние оказали и протестантские устои. Для обучения детей богатых русских дворян было модным приглашать французов и немцев в качестве учителей. В результате русское дворянство приобщалось к европейской культуре, к её этическим, эстетическим и религиозно-философским ценностям [147, с. 251].

И несмотря на то, что в 1741 г. приход к правлению Елизаветы Петровны, которая открыто подчёркивала свою приверженность к русской культуре, был воспринят как возвращение к национальным традициям и началам, влияние иностранцев на развитие русской культуры продолжалось. Так, заметное влияние оказали итальянские мастера на развитие живописи, архитектуры и скульптуры. Однако в это время наиболее сильное влияние на развитие русской культуры оказывало преклонение перед всем французским. Мода на французский язык и манеры стала проникать в дворянскую среду [86, с. 154].

Преклонение перед всем европейским, стремление придать своей жизни европейский блеск и величие заставило русское дворянство обратиться к различным видам искусства и литературы.

Вместе с тем русское искусство продолжало развиваться по «русскому пути», более того, в середине XVIII в. произошёл рост национального самосознания, проявившийся в творческом использовании древнерусских традиций (в особенности традиций XVII в.). Это привело к оформлению нового стиля – русского барокко, который отличался от западного идейным строем и

формальными приёмами. В архитектуре нашли отражение элементы древнерусского зодчества (в основном в церковных и храмовых постройках). В живописи, особенно в портретной, возникает новый, более «народный» стиль, проявившийся в простоте и реализме передачи характеристик человека [86].

Скульптура начала XVIII в. была связана с декоративным оформлением дворцовых, церковных и храмовых построек. Были созданы Меншикова башня (1705 – 1707), Дубровицкая церковь (1690 – 1704) в Москве; в Петербурге – Летний дворец Петра I (1714), Петропавловский собор, оформленный резным иконостасом, выполненным И. Телегиным и Т. Ивановым по проекту архитектора И.П. Зарудного (1722 – 1726) [105, с. 150].

В течение всего XVIII в. в особенности на севере России развивалась декоративная скульптура, художниками создавались культовые произведения из дерева в основном на библейскую тематику (иконостасы, распятия Христа и так далее). В оформлении городских построек принимали участие резчики не только по дереву, но и по камню, которые воплощали народные традиции [87, с. 432].

Постепенно с развитием декоративной скульптуры появляется интерес к станковой скульптуре, к портретному бюсту. Одним из первых произведений станковой скульптуры является статуя Нептуна, установленная в 1715 – 1716 гг. в парке Петергофа [87, с. 456].

Одновременно с созданием и установкой станковых скульптур во дворцах и парках Петербурга, выполненных отечественными мастерами, осуществлялась установка скульптур и скульптурных композиций, привезённых из Европы (Голландии, Англии, Италии, Польши), в частности была привезена статуя «Венера Таврическая» [87, с. 438].

Помимо этого, для выполнения художественных работ приглашались на русскую службу иностранные мастера. Одним из таких мастеров был представитель позднего барокко К.Б. Растрелли (1675 – 1744), наиболее известный как автор бюста Петра I, выполненного в 1723 – 1729 гг. Вообще, работа приглашённых мастеров, заказ статуй по чертежам архитекторов, ввоз готовых скульптур были теми факторами, которые оказывали заметное влияние

на развитие русской художественной культуры, а именно на формирование стиля – русское барокко [87, с. 460].

Перенимание западноевропейской культуры определяло развитие всей русской культуры. Вместе с тем русская художественная культура повлияла на понимание приглашёнными мастерами идеи произведения и её воплощения в самом произведении. Так, в произведениях, созданных иностранными мастерами, русские национальные идеи понимались и воспринимались через ментальную призму западноевропейского видения действительности. Так создавался неповторимый уникальный стиль приглашённых мастеров, удовлетворявших национальные интересы (например, произведения Растрелли, в которых была воплощена русская национальная идея).

Рост национального самосознания нашёл отражение во всей культуре середины XVIII в. Этот рост выразился и в появлении таких знаковых для русской культуры столпов, как М.В. Ломоносов, в открытии московского университета (1755 г.), основании И.И. Шуваловым «Академии трёх знатнейших художеств» (1757 г.); создании Ф.Г. Волковым постоянного «Русского для представления трагедий и комедий театра» (1756 г.); издании первых журналов «Ежемесячные сочинения, к пользе и увеселению служащие» (1755 г.), «Праздное время, к пользе употребляемое» (1756 г.) и газет «Московские ведомости» (1756 г.) [87, с. 20].

Художественная культура развивалась в едином русле с европейскими эстетическими стилями. Это привело к формированию характерной черты русской художественной культуры – синтеза европейского и самобытного.

Ведущей тенденцией развития русской культуры в первой половине XVIII в. была её *секуляризация*. Высвобождение интеллекта от религиозного догматизма и прокламирование светского начала явилось следствием нового мировоззрения. Новая светская культура начинает проникать в широкие слои русского общества. В это время появляется русская интеллигенция. Вообще, это время для России было веком всестороннего развития светской культуры и формирования нового, рационалистического мировоззрения, которое обусловило развитие всех гражданских институтов, в том числе сферу образования.

В это время была создана светская школа, была осуществлена попытка организовать светскую систему образования, были предприняты попытки определения основ светского обучения и воспитания юношества. Светские школы способствовали формированию у юношества светского мировоззрения и содействовали общему подъёму светской культуры в России [105, с. 42].

Светское образование стало обязательным для дворян, и учёба для них приравнивалась к государственной службе. Дворянским недорослям запрещалось жениться без наличия у них «свидетельствования» об окончании курса в цифирной школе. Для тех, кто пытался уклониться от обучения, устанавливался огромный штраф. Для получения элементарных навыков чтения, письма и счёта, необходимых для поступления в вышеперечисленные школы, были открыты училища для детей фактически всех сословий (за исключением крепостных): в 1703 г. – русская школа в Санкт-Петербурге и под Воронежем, в 1704 – цифирная школа, открывшаяся в 40-а городах России. В 1720-е гг., с возникновением такой категории детей как солдатские дети, цифирные школы были заменены гарнизонными школами для детей солдат. В этих школах обучали письму, чтению, счёту, геометрии, фортификации, артиллерии; эти школы были нацелены на подготовку писарей, унтер-офицеров, музыкантов полковых оркестров. В 1714 г. была введена обязательная правовая подготовка для всех государственных служащих [147, с. 228].

Для обучения мореходству, философии, математике, медицине и многим другим наукам и специальностям часть молодых дворян отправляли в Лондон, Париж, Амстердам, Венецию [147, с. 229].

В 1724 г. был утверждён устав СпбАН как организации, содействующей развитию русской науки и русского искусства. Устав СпбАН был разработан немецким учёным-энциклопедистом Готфридом Вильгельмом Лейбницем [147, с. 229].

В 1708 г. были введены гражданская азбука, гражданский шрифт и арабские цифры. Это сделало возможным появиться новой, светской книге, в том числе учебной, которая стала массово издаваться в России: «Арифметика, сиречь наука числительная», «Приёмы циркуля и линейки» Л.Ф. Магницкого; «Наука

статическая, либо Механика» Г.Г. Скорнякова-Писарева; «Первое учение отрокам» Ф. Прокоповича; «Юности честное зеркало, либо Показание к житейскому обхождению» и другие учебные книги [147, с. 231].

В 1710 г. гражданский шрифт был «законодательно» отделён от прежнего кирилловского, которым с этого года печатались только церковные издания. Хотя кирилловским шрифтом печатались в течение ещё ряда нескольких лет некоторые вполне светские произведения, например, «Правда воли монаршей» Феофана Прокоповича (1722 г.) [184, с. 220].

Введение гражданского шрифта позволило сократить количество буквенных знаков: в 1710 г. были изъяты 3-и буквы («от», «омега», «пси»); в 1735 г. были изъяты ещё 2-е буквы («кси», «ижица») и была введена буква «й». Основными источниками для графики нового шрифта послужили русская скоропись, сложившаяся к концу XVII – началу XVIII в., и печатный шрифт антиква, возникший в конце XV в. в Италии, что повлияло на экономичность, ясность и чёткость буквенных знаков, удачно сочетавших национальные особенности графики русской буквы с графикой классических западных букв [184, с. 221].

Введение гражданского шрифта было не просто техническим обновлением, оно имело серьёзное идеологическое значение и связывалось с нивелированием роли церкви в становлении новых гражданских институтов. Введение гражданского шрифта послужило одним из предыстоков, повлиявших на создание русского литературного языка.

В числе первых книг были своеобразные своды по античной культуре и литературе. Вместе с появлением новой светской книги в первые годы XVIII в. были изданы при активном участии В.А. Киприанова, книжного деятеля первой четверти XVIII в., настенные научно-технические плакаты для учебных целей. Первым таким плакатом был «Сигналы, надзираемые в случае бросания или вынимания якоря» (1701 г.). В 1705 г. был издан плакат «Новый способ арифметики феорики или зрительная» [105, с. 52].

Издание подобных плакатов оказывало влияние на изменение отношения читателя к книге: книга выступала теперь не как прежде «духовным учителем», а источником новых и доступных для многих сведений и знаний.

Популярной печатной продукцией в начале XVIII в. были календари, которые издавались ежегодно сначала в типографии В. Киприанова, затем в типографии СПБАН. В 1708 г. был издан «Календарь или месяцеслов христианский...» [105, с. 269].

С 30-х гг. XVIII в. в России стали издаваться беллетристические сочинения, первые поэтические опыты русских писателей, переводные пьесы, которые удовлетворяли интересы светских читателей. Печатные художественные произведения способствовали расширению круга читателей, выработке русского литературного языка, привлечению в литературу талантливых людей.

В это время шло интенсивное развитие русского литературного языка, которое взаимодействовало с развитием русской культуры. Благодаря литературной деятельности переводчиков газетных и журнальных материалов, а также писателей таких, как А. Кантемир, В.К. Тредиаковский, А.П. Сумароков упорядочивался грамматический и лексический строй русского языка. К активной разработке русского литературного языка приступил М.В. Ломоносов.

В 1702 – 1703 гг. в Москве, а затем в Санкт-Петербурге при непосредственном участии писателя, переводчика, издателя, составителя русских словарей Ф.П. Поликарпова стала выходить первая печатная газета «Ведомости о военных и иных делах». В ней систематически освещались события внутренней и международной жизни [185, с. 80].

Печатная продукция в первой половине XVIII в. в основном издавалась за счёт государственной казны или отдельных ведомств без участия общественной и частной инициативы. Вся печатная продукция издавалась в Санкт-Петербурге и Москве. По своему содержанию печатная продукция в основном носила информационно-пропагандистский и научно-просветительский характер [185, с. 81].

Секуляризации русской культуры способствовали создание в Санкт-Петербурге Моделькамеры, в которой были собраны образцы, модели и чертежи кораблей; Кунсткамеры – музея естественных наук и древностей; Ботанического сада, или Аптекарского огорода; Государственной публичной библиотеки и, наконец, Академии художеств с воспитательным училищем и музеем при ней [185, с. 81].

Рационализм и утилитарное просветительство, своеобразный синтез идей европейского Возрождения и Просвещения и древнерусских традиций, секуляризация культуры – те черты, которые определили сложность и в некоторой степени противоречивость развития русской культуры первой половины XVIII в.

В развитии русской культуры в первой половине XVIII в. проявились тенденции, которые так или иначе учитывались в образовательной деятельности в художественных мастерских СПбАН, в основе создания которой и лежала идея о ней как о центре развития науки, искусства и образования.

## **1.2. Педагогические ориентиры обучения элементарной общей, изобразительной грамотам и художественным ремёслам**

Педагогическим ориентиром обучения юношества элементарной общей, изобразительной грамотам и художественным ремёслам было представление о художнике, умеющем определять пространственные характеристики объекта на расстоянии, пользоваться инструментами и материалами, копировать оригиналы произведений живописи, графики и скульптуры. Поэтому всё обучение в художественных мастерских было ориентировано на подготовку художника-исполнителя, не создающего оригинальные произведения, а исполняющего, мастерски воспроизводящего, существующие произведения. В этом отношении показательна рекомендация, данная СПбАН резному мастеру Павлову: «...ежедневно записывать, где был, что видел, слышал, делал и чему научился...

примечать достойные штуки его художества, где оные ему попадутся, а именно купферштихи или собственные рисунки собирать и таким образом промыслять себе в запас наилучшей штуки для подражания и оные по возвращении подать в Академию... Ежели он приспособит случае тоже добится себе и несколько новых наилучших книг, купферштихов, и моделей к его художеству принадлежащих, то ему при подании в Академию денги за то выданы будут. Старатся, чтоб у мастеров все выгодныя способы и приемы в его художестве перенять и во все каменоломни, куда дойти может, ходить учиться наилучшему способу как камень ломить и в прочем не упражняться ни в чем, что не принадлежит до его художества самому обучаться по возможности наилучшему способу как делать инструменты к его художеству принадлежащие... сообщать... о новых изобретениях, новых книгах, новых сочинениях и о других к художествам надлежащих и академии полезных вещах... старатся тебе дабы в резном художестве на дереве и на камне так же и в боссировании совершенное искусство приобрести...» [113, лл. 243–244, 246]. Как указывается в этой рекомендации, ученику надлежало записывать то, что было им увидено, услышано, примечено; собирать образцы и собственные рисунки – копии образцов; перенимать у художников-мастеров способы и приёмы выполнения художественных работ, обучаться у них изготовлению инструментов.

Обучение художников-исполнителей было обусловлено практическими нуждами СПбАН: СПбАН поступали заказы, связанные с художественно-оформительскими работами, проводящимися в строящемся Санкт-Петербурге. Поэтому необходимо было научить художников-исполнителей, не создающих оригинальные произведения, а воспроизводящих существующие произведения. Однако острый недостаток зарубежных художников-мастеров и отсутствие отечественных мастеров таким обучением не восполнялись. Обучение художников-исполнителей не решало этой проблемы. Художников-мастеров по-прежнему было мало. Поэтому во второй половине 30-х гг. XVIII в. наиболее заметно проявилась потребность в необходимости обучения отечественных художников-мастеров. Для удовлетворения этой потребности была открыта

Рисовальная палата в 1738 г. и принят Регламент в 1747 г. Таким образом, наряду с педагогическим ориентиром, в качестве которого выступало представление о художнике-исполнителе, в это время наиболее явно проявился и педагогический ориентир, в качестве которого выступало представление о художнике-мастере, который с открытия СПбАН, хотя и имел определённую значимость, но по объективным причинам оставался вне поля зрения педагогического внимания.

Педагогический ориентир, обеспечивавший переориентацию образовательной деятельности на обучение художников-мастеров, определил дальнейший путь развития образовательной деятельности в художественных мастерских СПбАН. Ведущее место в обучении юношества изобразительной грамоте и художественным ремёслам было отведено рисунку. Рисунок в художественных мастерских СПбАН получил новое методологическое и педагогическое значение: он стал выступать и способом познания действительности, и способом обучения художественному ремеслу, и отправной точкой в движении по пути от ученичества к мастерству. Поэтому почти одновременно с открытием первых художественных мастерских поднимался вопрос о необходимости включения рисунка и начальных сведений по живописи в число обязательных учебных предметов.

Рисунок понимался как безусловная ценность, как один из способов изучения действительности, обеспечивающих точное изображение видимого. Рисунок в таком понимании рассматривался как вид знания, определённым образом способствующий приобретению достоверных сведений об окружающем мире. Рисунок рассматривался и как основа нового, светского искусства.

Вместе с тем подобная роль рисунка была подмечена ранее принятия Регламента и открытия Рисовальной палаты. В представленном проекте Академии наук и художеств, подготовленным М.П. Аврамовым в конце 1724 г., рисунок трактовался как «превосходительная наука», как знание, без которого не представлялось возможным обучение юношества художественным ремёслам: «невозбранен да будет обучатися без платы, которым без рисунка обойтись

невозможно, а именно как скульпторам, архитекам, иконописцам, грядоровальщикам, чеканщикам, штукаторам, лепящим фигуры, шпалерным мастерам и прочим» [37, с. 204]. Таким образом, видение рисунка как основы всех видов изобразительного искусства было ведущим ориентиром формирующейся педагогической системы художественного образования в мастерских СПбАН.

Между тем новое понимание рисунка как безусловной ценности, как одного из способов изучения действительности, формировалось не на «пустом месте», а на основе значительного художественного наследия Древней Руси. В культуре Древней Руси рисунок существовал в форме «знаменованья» и рисунок был синкретично слит с иконописью. В Древней Руси рисунок «графили» на стенах храмов и иконописных досках; «знаменили» или «чертили» на бумаге; «писали», «живописали» миниатюры на полях страниц книг и страниц, специально выделенных. Учеников при обучении иконописи учили «знаменить», то есть копировать иконописный подлинник. Обучение монументальной и станковой живописи сопровождалось обучением «знаменованию» [183, с. 31].

Обучение рисунку начиналось с обязательного выполнения копий изображений, содержащихся в «Основательных правилах, или кратком руководстве к рисовальному художеству» И. Прейслера. Эти изображения были для учеников ориентирами, обеспечивающими качественное выполнение рисунка. Поэтому ученикам выдавались «Основательные правила...» в обязательном порядке так же, как и бумага и карандаши, что давало возможность каждому ученику приступать к копированию изображений, размещённых на страницах пособия. Начальный этап обучения, по существу, пропедевтический, сводился к скрупулезному копированию изображений в целом. В отчётах педагогов сухо фиксировались записи, свидетельствующие о продвижении учеников в копировании рисунков-образцов [135, с. 44].

В ходе копирования ученики могли осваивать приёмы изображения частей человеческого тела и учиться чертить различные линии (прямые, скруглённые, ломаные), из которых эти изображения складывались. Копирование рисунка-

образца обеспечивало точное воспроизведение линий разной длины и ширины, составляющих контуры изображённых предметов. Учеников обучали копированию рисунка и гравюры – двум разным видам графического изображения. Это обеспечивало восприятие изображения как графического начертания, а не подобия натуры, поэтому линия для ученика не была обозначением части формы, а являлась собственно линией. «Линейность», «чертёжность» изображения давала ученикам ремесленную тренировку, но не обеспечивала формирования образа реального предмета. Хорошо сформированный навык начертания линии, создаваемой при копировании гравированных изображений из «Основательных правил...» И. Прейслера, давал возможность подготовить хорошего художника-исполнителя, или ремесленника, но не позволял воспитать художника-мастера. Это проблема проявлялась в том, что, оказавшись перед необходимостью изобразить реальной предмет, ученик не мог выполнить это задание [135, с. 432].

Обязательным в обучении рисунку было копирование рисунков-образцов резных и лепных декоративных элементов отделки дворцов Санкт-Петербурга. Обучение рисунку начиналось с копирования образцов, специально созданных для этой, по существу, дидактической цели. Наиболее популярными образцами были рисунки из «Основательных правил...» И. Прейслера. Копирование рисунка-образца способствовало перенятию учеником «языка» оригинала и прочувствованию им того, на чём было сосредоточено внимание художника, создавшего оригинал. В качестве рисунка-образца выступали листы с изображением архитектурных декоративных элементов. Такое копирование обеспечивало формирование у учеников навыков выполнения рисунка скульптуры малой формы и усвоение законов композиции [158].

Копирование рисунка-образца обеспечивало овладение учеником манерой художника, создавшего оригинал. Якоб Штелин, директор художественного департамента, писал: «ученику необходимо должно стараться одному или другому славному мастеру в манерах его последовать, и для такой причины весьма полезно бы было при Рисовальной палате иметь коллекцию наилучших

новейших французских, итальянских, голландских и немецких купферштихов славнейших мастеров, которым бы в собрании Академии Художеств гридоровальщикам толковать и им из оных наилучшие манеры показывать можно, и таким образом они познают, чему им впредь последовать должно; а инако они в своем художестве большого искусства не получают и всегда в несовершенстве останутся, хотя б они и весьма способны к тому делу были...» [165, с. 53].

В качестве образца выступали и большие живописные полотна, при копировании которых ученикам ставилась задача увеличения или уменьшения размеров изображения или «перевода» живописного изображения в графическое. Это умение формировалось с целью подготовки художников-архитекторов, миниатюристов, резчиков по камню, медальеров. Продолжительное многочасовое «вглядывание» в реальные предметы, изучение фигуры человека позволяло, с одной стороны, формировать у учеников представления о пропорции элементов, гармонии цвета, композиционном ритме [152, с. 159].

Широкое применение в художественных мастерских, главным образом в мастерских Канцелярии от Строений, в процессе обучения рисунку применялись богато иллюстрированные «чертежи полатные», чертежи «огородного строения» (садовые) [60, с. 16] и гравюры при обучении составлению сложных композиций [60, с. 195].

Понимание рисунка как способа познания действительности вело к формированию нового метода обучения выполнения рисунка. Этот метод обучения предполагал отработку передачи формы с помощью светотени; нанесения прямых, ломаных, скруглённых различных по интенсивности и резкости линий; создание бликов, рефлексов, теней и иных градаций тона. Этот метод обучения предполагал определённую последовательность выполнения рисунка: выполнение очертания, уточнение очертания, внесение в очертание деталей, дополнение очертания светотенью. Этот метод предполагал и научение выполнения рисунков разной степени «трудности». Ученик шёл по пути от «простого» к «сложному»: его учили выполнению линий, плоскостных, а затем

пространственных фигур. Новый метод обучения предполагал и задействование ряда упражнений: упражнение, связанное с копированием рисунка-образца; упражнение, связанное с выполнением рисунка гипсовой модели; упражнение, связанное с выполнением рисунка позирующего человека [135, с. 131].

Формирование нового метода обучения рисунку происходило в неразрывной связи с формированием нового понимания рисунка. Рисунок понимался не только как основа нового, светского, искусства, но и как вид знания, определённым образом способствующий приобретению достоверных сведений об окружающем мире. Познавательные возможности рисунка делали его незаменимым в научной деятельности, к рисунку обращались представители самых разнообразных профессий от естествоиспытателей до навигаторов и инженеров. Поэтому не случайно возникал вопрос о включении рисунка как отдельного учебного предмета в число обязательных общеобразовательных предметов. В госпитальной школе, например, наряду с обучением латыни обучали рисунку, в навигацкой – наряду с математикой и военными науками. Поэтому во всех подобных школах, где только обучали рисунку, среди выпускников были художники [135].

Между тем для Западной Европы такое понимание рисунка и характер обучения рисунку были не новыми. Истоки такого понимания рисунка и характера обучения рисунку зиждутся в итальянском изобразительном искусстве.

Так, один из первых итальянских теоретиков искусства Ченнино Ченнини (ок. 1360 – до 1427) считал, что рисунок является неотъемлемой частью обучения различным видам изобразительных искусств (живописи, скульптуре, архитектуре, графике). Он утверждал, что началом освоения изобразительного искусства является обучение рисунку [96, с. 28]. Обучение рисунку Ченнино Ченнини считал необходимым разделять на несколько этапов и осуществлять их в определённой последовательности. На первом этапе Ченнини рекомендовал выполнять копии с различных по сложности образцов [96, с. 28-29]. В дальнейшем Ченнини считал необходимым усложнять выполнение копии, меняя формат, фактуру поверхности; объект изображения и графический

материал (мел, уголь, сангина, акварель и др.). Ченнини рекомендовал ограничивать выполнение рисунка временными рамками (один год постоянных упражнений по копированию рисунков-образцов с применением различных графических материалов и поверхностей). Ченнини по-новому истолковал значение копирования рисунка-образца в освоении изобразительной грамоты и видел в нём идеальный объект, в процессе создания изображения которого у ученика формировались знания, умения и навыки, позволяющие ему вырабатывать собственный стиль. Вслед за этапом копирования с применением серебряного штифта и красок ученик, по словам Ченнини, должен переходить к использованию пера и выполнять рисунок на тонированной поверхности в виде наброска или более «проработанного» рисунка [96, с. 31]. Ченнини не ограничивал обучение рисунку копированием образцов. Педагог считал, что наибольшее значение в обучении изобразительной грамоте имеет выполнение рисунка фигуры человека. Рисунок фигуры человека Ченнини рекомендовал выполнять на бумаге с применением тех же средств и приёмов, который ученик осваивал при копировании образцов. Ченнини пояснял, что перед выполнением рисунка необходимо при непосредственном наблюдении за фигурой человека предварительно произвести её замер на расстоянии и затем нанести изображение с помощью серебряного штифта. В дальнейшем Ченнини рекомендовал приступать к проработке изображения с помощью угольного штифта или чернил с применением пера с последующим внесением в рисунок дополнений, выполненных акварельными чернилами и белилами. Ченнини считал работу с натурой завершающим и самым главным этапом обучения рисунку.

Пьеро делла Франческа (ок. 1420 – 1492) утверждал, что обучение рисунку невозможно без освоения теории перспективы. По словам итальянского художника, знание «перспективы» даёт возможность ученику познать характерные особенности формы наблюдаемого объекта, измерить его детали и выявить точное расположение на поверхности очертаний изображаемого объекта [120, т. 2, с. 74].

Антонио Аверлино Филарете (ок. 1400 – ок. 1469) считал, что всякий, кто

желает обучиться рисунку, должен упражняться в рисовании с натуры и пояснял, что прежде этого необходимо освоить систему знаков, с помощью которой ученик будет фиксировать результат наблюдения за объектом действительности, то есть будет фиксировать знание о характерных особенностях его формы. Филарете утверждал, что первоочередным этапом в обучении рисунку является выполнение упражнений, связанных с изображением объёмов, основанных на геометрических фигурах. Разнообразие форм этих фигур педагог сводил к трём основным видам, различаемым по характеру поверхности: сферическим, угловатым и вогнутым. Филарете предлагал выполнять и упражнения, связанные с проведением прямых равноудалённых друг от друга прямых линий, геометрических фигур в виде окружностей, эллипсов, квадратов и прямоугольников, а впоследствии переходить к изображению этих фигур в пространстве с учётом законов перспективы. Затем Филарете рекомендовал переходить к изображению круга, треугольника, шестиугольника и восьмиугольника, а также вписыванию их друг в друга в различном сочетании. Изображать геометрические фигуры итальянский теоретик рекомендовал без использования чертёжных инструментов (линейки, циркуля) [120, т. 2, с. 83].

Леонардо да Винчи (1452 – 1519) утверждал, что прежде всего нужно обучать перспективе, затем – мере каждой вещи, затем – копированию рисунков-образцов, затем – рисунку позирующего человека. Выполнению рисунка позирующего человека должно предшествовать изучение пластической анатомии [108, с. 84].

Одна из первых попыток облечь в рамки научных трактовок понятие рисунка принадлежит итальянскому теоретику искусства, живописцу раннего Ренессанса Леона Баттиста Альберти (1404 – 1472). Он считал, что рисунок является передачей на плоскости картины оптического впечатления в человеческом глазе. Альберти говорил о рисунке как о трёх элементах формы в живописи: очертании, композиции и освещении. Теоретик искусства подчёркивал значимость рисунка как основы формирования объёма, заключённого в абрис, обусловленного внутренней конструкцией и

проявляющегося в характерном сочетании элементов. Джорджо Вазари (1511 – 1574) считал, что рисунок является началом трёх искусств: архитектуры, скульптуры и живописи. Федерико Цуккарро (1543 – 1609), опираясь на учение Аристотеля о логике, предложил понятия внутреннего и внешнего рисунка. Внутренний рисунок Ф. Цуккарро определял как идею, представление, сформированное в сознании художника, познающего какую-либо вещь. [120, т. 2, с. 286]. Внешний рисунок является не чем иным, как изображением, выполненным в виде очертания формы того образа, который наличествует в сознании художника. Этот рисунок, как отмечал Ф. Цуккарро, является проекцией идеального образа и этот рисунок овнешняет идею той вещи, которая сформирована в сознании [120, т. 2, с. 289]. Немецкий художник Иоахим фон Сандрайт (1600 – 1688) считал, что рисунок является основой живописи, скульптуры и архитектуры и видел в нём необходимое художнику средство познания, позволяющее получить ясное представление об изображаемом предмете или явлении, представляющим для него интерес. Французский живописец и теоретик искусства Антуан Куапель (1661 – 1722), отмечал полезность искусства, «которое только простыми штрихами (средствами) и подражанием истине изображает» фрагмент действительности, в познании этого фрагмента действительности [120, т. 3, с. 316].

Вместе с тем подобное понимание рисунка, его теоретическое осмысление и дидактическое значение для отечественной педагогики начала XVIII века были новыми. Отечественная педагогика изобразительного искусства не была знакома с подобным пониманием рисунка, его теоретическим представлением и дидактическим назначением. Западноевропейское понимание рисунка оказало значительное влияние на формирование теоретических и дидактических наработок в отечественной педагогике изобразительного искусства [120].

Педагогическим ориентиром обучения юношества гуманитарным наукам и художественным ремёслам в художественных мастерских СПбАН выступало видение рисунка как отправной точки в движении по пути от ученичества к мастерству, представленное в «Основательных правилах...» И. Прейслера. Автор

«Основательных правил...» не даёт разъяснения о том, что такое рисунок, но делает указания на этапы выполнения рисунка, такие как «обрисовывание» и создание светотени. Пособие И. Прейслера, по существу, посвящено описанию того, как следует изображать обнажённую, драпированную и одетую фигуру человека. Автор «Основательных правил...» детально прописывает порядок выполнения «обрисовывания»: как «ищется» линия, как пройдёт на листе. На примере изображения фигуры человека Прейслер говорит, что «каждая линия первого изображения в обрисовывании разделяется по своим мускулам (деталям), которые иногда бывают больше, а иногда меньше» [158, с. 68]. И. Прейслер рекомендует после «обрисовывания» приступать к разметке деталей фигуры человека, которые могут быть обнаружены учеником при взгляде на позирующего человека, при этом разметку выполнять рекомендует менее интенсивными по тону линиями.

И. Прейслер детально описывает правила выполнения светотеневого решения, потому что «тень и свет суть яко живот всего рисования» [158, с. 110]. Ученику сначала нужно постепенно осуществлять повышение интенсивности светотени до полного сходства с изображаемым: «те надобно наипаче смотреть, чтоб тень сперва не так ясно изображать, как в предложенной фигуре сделано, но оную по малу умножать, пока она с подлинником сходна не будет». И. Прейслер указывает, в каком порядке ученику нужно осуществлять повышение интенсивности тона светотени с учётом трёх градаций тона: «первой делается слегка, другой потемнее, а третий еще того темнее...» [158, с. 111].

«Основательные правила ...» содержали рекомендации выполнения «как одежду и нижнее платье изображать и складки драпировки по положенно и движение человеческого тела означить можно» [158, с. 113]. И. Прейслер рекомендует сначала выполнять рисунок обнажённой фигуры человека, затем дополнить рисунок деталями складок драпировки или одежды, при этом «смотреть надлежит, чтоб складки драпировки при членах в половине руки и ноги хорошо расположены были» [158, с. 113]. И. Прейслер особо обращает внимание, что «совершенное» изображение фигуры человека возможно только, если ученик

знаком с анатомией человека, поэтому «кто в рисовании в большее совершенство придти хочет, тому я лучшего совета подать не могу, кроме того, чтоб он и в анатомии столько обучился, сколько к рисованию потребно» [158, с. 116.].

### **1.3. Регламентация образовательной деятельности и материальные условия функционирования художественных мастерских**

В художественных мастерских СПбАН образовательная деятельность регламентировалась проектами, правилами, методическими положениями, программами обучения, руководствами выполнения художественных работ, контрактами, заключаемыми с иностранными мастерами, принятыми на русскую службу.

Начало регламентации образовательной деятельности в художественных мастерских СПбАН было связано с реализацией в практике обучения руководств, которые были представлены в «Основательных правилах...» И. Прейслера. Однако способы и приёмы, описанные в этом руководстве, использовались в практиках обучения учеников в художественных мастерских СПбАН намного раньше. Их применяли в своей педагогической практике немецкие художники, принятые на русскую службу в СПбАН. Книга И. Прейслера впоследствии была переиздана, а отдельные листы из этой книги долгое время использовались в качестве оригиналов при обучении копированию. Система обучения в художественных мастерских СПбАН, таким образом, была тесно связана с методическими положениями «Основательных правил...» И. Прейслера, и по своей организационной сути эта книга стала тем руководством, которое оказало серьёзное влияние не только на формирование системы обучения в художественных мастерских СПбАН, но и положило начало художественному образованию в России [135, с. 37.].

Реформы, которые проводил Петр I, требовали хорошо обученных специалистов в большем масштабе, в том числе специалистов художественно

образованных. Вот почему Петр I усиленно приглашал иностранных художников-мастеров, преследуя тем самым сразу две цели: получение квалифицированных специалистов для строительства Санкт-Петербурга и подготовку с их помощью отечественных художников-мастеров. Поэтому в контракты, заключаемые с иностранцами, был вписан пункт, обязывающий обучать русских учеников в продолжение всего времени русской службы [87, с. 288].

Добросовестное обучение учеников в установленный срок давало иностранцу право рассчитывать на пожизненную пенсию от царской казны в размере оклада, получаемого им на службе. Вознаграждение полагалось за каждого ученика отдельно, поэтому мастера-иностранцы были заинтересованы в скорейшем «произведении» учеников в подмастерья. Для предупреждения некачественного обучения, спешки и нерадивости в подготовке учеников, испытание мастерства аттестуемых учеников поручалось сторонним художникам-мастерам. Позднее был издан закон, который позволял регламентировать образовательную деятельность учителей-иностранцев, желающих обучать русских учеников [121, с. 16].

В первые десятилетия XVIII века было создано множество проектов специальной художественной школы, характерной чертой которых являлось отсутствие какого-либо разграничения в обучении художников изящных (пластических) искусств и художников декоративного профиля [82, с. 35].

Несмотря на созданные проекты, какого-либо единого центра художественного образования в России так и не было открыто вплоть до начала деятельности Академии художеств. Однако отсутствие такого центра положительно способствовало укреплению разобщённого ведомственного ученичества. Поэтому в различных ведомствах СПбАН: Канцелярии от Строений, Кабинете императорского двора, Гоф-интендантской конторе, Адмиралтействе, Мануфактур-коллегии, Типографии разрабатывались регламенты образовательной деятельности, осуществляемой в художественных мастерских, относящихся к данным ведомствам. В каждом ведомстве координировалось распределение кадров, осуществлялся подбор педагогов. Это была одинаковая для

всех ведомственных художественных мастерских форма наиболее массовой и быстрой подготовки специалистов, многим напоминающая традиционное ученичество [122, с. 77-79]. В 1745 г. совет профессоров поднимал вопрос о том, что число учеников не должно превышать числа находящихся в штате художников, по причине необходимости готовить прямую замену художникам.

При Кабинете императорского двора складывался самостоятельный учебный центр и свой постоянный штат художников-мастеров. Многих учеников художественных мастерских, образовательную деятельность которых регламентировал Кабинет, ведомство посылало для обучения за границу, где ученики изучали общеобразовательные дисциплины и получали первые навыки в рисовании. С этой целью через посредников-агентов заключались контракты с иностранными художниками-мастерами. К ним прикреплялись присланные из России ученики. Нередко ученики переходили от одного художника-мастера к другому и таким образом обучались нескольким видам художественных работ. Согласно контракту, бриллиантовых дел мастер Иосиф Боттом, служивший в золотарной мастерской с конца 1740-х гг., должен был обучать четырёх учеников «в бриллиантировании... и в гранении цветных камней», обязуясь показывать им и «точение» камней» [160, с. 26].

Канцелярия от Строений предприняла попытки организации целенаправленного обучения изобразительному искусству. Для его реализации в Канцелярию от Строений были приняты на русскую службу иностранные художники-мастера, прибывшие для участия в строительстве Санкт-Петербурга. Несмотря на текучесть преподавательских кадров, обусловленную сроком действия контракта, программа широко применялась при обучении юношей изобразительной грамоте и художественным ремёслам. Для малолетних детей, причисленных к ведомству Канцелярии, обязательным было обучение элементарной общей грамоте. Согласно указу от 30 декабря 1727 г., было предписано зачислять в художественные мастерские при Канцелярии от Строений «для обучения разных мастерств» всех детей мастеровых «старше 12 лет» [121, с. 297]. Согласно программе, учеников по достижении примерно пятнадцати лет

(считалось, что в этом возрасте ученики становились сознательными людьми) распределяли по художественным мастерским и устанавливали различные сроки их обучения. Эти сроки зависели от продолжительности действия контракта художника-мастера и индивидуальных способностей ученика.

У каждого художника-мастера была собственная программа обучения учеников. Программа была ориентирована на обучение ученика выполнению рисунка и осуществление непосредственной практической работы. Программа предусматривала обучение учеников и элементарной общей грамоте. Она предусматривала формирование начальных знаний по русскому языку, арифметике и рисованию («архитектурных учеников» обучали ещё геометрии). В ходе выполнения учеником непосредственной практической работы им постигались особенности материалов и технологий. Учеников, наиболее способных к художественным ремёслам, продолжали дополнительно обучать арифметике и выполнению рисунка, которое оставалось обязательным для всех видов творчества.

Программа предусматривала при обучении учеников элементарной общей, изобразительной грамоте и художественным ремёслам применение в качестве дидактических материалов компилятивные переводы практических руководств – своеобразные рефераты и сборники, в которых излагались основные положения нескольких книг [87, с. 115]. Учебников в их общепринятом педагогическом понимании в первой половине XVIII века ещё не существовало.

Программа обучения изобразительному искусству широко применялась в художественных мастерских других ведомств. Она оказала существенное влияние на обучение учеников в художественных мастерских таких ведомств, как Адмиралтейств-коллегия, Гоф-интендантская контора и Мануфактур-коллегия. В художественных мастерских Адмиралтейств-коллегии, как и в мастерских Канцелярии от Строений, обязательным для всех учеников было обучение элементарной общей грамоте [160, с. 18-27]. Петром I в августе 1715 г. было поручено генералу Вейде «достать иностранных учёных и в правостях искусных людей для отправления дел в коллегиях»; иностранцу давали ассессорский чин,

500 рублей жалованья и квартиру достать иностранных учёных и в правостях искусных людей для отправления дел в коллегиях [185, кн. 8, с. 454]. По именному указу Петра I, упомянутому в документе канцелярии СпбАН от 22 января 1724 г., учеников обучали «русской грамоте и цыфири», после чего определяли «по мастерствам». Учеников, неспособных или нарушавших дисциплину, зачисляли в матросы и в «другие нижние чины». Все остальные ученики, включая малоспособных, продолжали обучение в мастерских Адмиралтейств-коллегии до достижения восемнадцати лет, после чего они определялись в солдаты [121, с. 14].

В 20-е гг. XVIII в. штат Канцелярии пополнился художниками-мастерами из расформированной Оружейной канцелярии, в результате чего Канцелярия от Строений приобрела роль центра художественного образования, хотя и не имела прямого отношения к образованию и подготовке новых специалистов. В штате Канцелярии значились художники различных специальностей, а также ученики, определённые «в фонтанную науку» и в дела: столярные, плотничные, лаковые, каменные резные, чеканные, полировальные на меди, замочного мастерства, «столярного домового убору» и «кроватьного убору», резьбы по дереву [148, с. 47].

Зачисление в ученики художественных мастерских Канцелярии от Строений считалось устройством на работу. Начинающие получали жалованье. Оно повышалось по мере овладения мастерством. Зачисление происходило на основе письменного прошения родителей, вдов, братьев о приеме мальчиков в Канцелярию для изучения «грамоты и письма», а юношей – слесарному, плотничному, столярному и прочему мастерству.

Согласно указу Петра II от 30 декабря 1727 г., детей мастеровых старше 12-ти лет «оставляли» в художественных мастерских при Канцелярии от Строений «для обучения 60 разным мастерств» [151, лл. 9, 14]. При этом обучение элементарной грамоте было обязательным для всех детей, которые были причислены к мастерским Канцелярии. Неспособных посылали на работы, но затем снова возвращали в мастерские и пытались учить. Так, например, учеников,

отправленных по указу 1742 г. «к лаковым работам», в 1744 г. возвратили обратно в мастерскую [152, л. 92].

Одним из документов, регламентировавших образовательную деятельность в архитектурных мастерских при Канцелярии от Строений, был трактат-кодекс 1737 – 1740 годов «Должность архитектурной экспедиции» [19]. Глава VI этого документа «О академии архитектурной» регламентировала перечень дисциплин, которые «при оной академии обучать должно»: «1. Пять орденов архитектурии. 2. Ихнография. 3. Ортография. 4. Сценография <...> 5. Рисование фигур и всяких орнаментов, что к резной и живописным работам подлежит, и к архитектурии нужные, ибо совокупны сии три свободных науки, то есть (1. Архитектура, 2. Скульптура, еже есть извантельное, или резное фигур художество. 3. Пиктура, или живописное художество). 6. Гистория читать и писать. 7. Механика. 8. И гражданских прав. 9. Сочинять модели и с них рисовать, притом в геометрии практикою обучатца и при зданиях присматриватся» [19, с. 31-33].

Составители «Должности архитектурной экспедиции» (М.Г. Земцов и другие) были не только отменными опытными практиками, но и имели представление о том, чему учить архитекторов, поскольку были знакомы с теоретическими трудами и педагогическим опытом западноевропейских архитекторов. Между тем каждая из дисциплин была включена в главу «О академии архитектурной» трактата-кодекса «Должность архитектурной экспедиции» не потому, что она была традиционна для западноевропейских стран, а была определена и обусловлена личным опытом авторов и исходила из конкретной практики русского зодчества. Поэтому в главе «О академии архитектурной» нашли отражение такие, дисциплины, которые предполагали изучение истории, освоение жанров живописи, создание моделей и их срисовывание, знакомство с гражданскими правами, поскольку с ними архитектору приходилось сталкиваться в повседневной жизни.

В художественных мастерских Гоф-интендантской конторы ученики обучались у художников-мастеров «оконишников и паяльщиков», золотарного, малярного, столярного, слесарного, штукатурного, печного дел. Их обучали

рисунку, архитектуре, арифметике и геометрии. Мастерские Гоф-интендантской конторы выпускали мастеров токарного дела по меди, кости, железу и дереву. Её выпускники работали на строительстве пригородных дворцов. Обучение учеников в художественных мастерских Гоф-интендантской конторы имело чисто практический характер: специальные учебные цели не ставились, поскольку готовились необходимые рабочие кадры, количество которых определялось потребностью ведомства [160, с. 26].

Мануфактур-коллегия формировала мастерские на фабриках и заводах. Обучение учеников осуществлялось в зависимости от потребностей фабрик и заводов. В «Проекте к сочинению инструкции Мануфактур-коллегии» от 25 мая 1722 г. содержится ряд специальных пунктов, затрагивающих вопросы образовательной деятельности: «... о мануфактурах и фабриках; ... о приёме работных людей; ...о увольнении от службы же и от постоев; ...о выезде иностранных мастеров; ...о посылке в чужие края для науки» [53, л. 2-27]. Согласно проекту, заводчикам и фабрикантам вменялось в обязанность иметь в штате иностранных художников-мастеров для обучения русских учеников, которые после обучения могли работать самостоятельно. Для этого на русскую службу принимали заграничных специалистов, их экзаменовали, выдержавших экзамен поощряли к службе в России, не выдержавших отправляли обратно. Лучшим иностранным художникам-мастерам предлагали выучить четырех-пятерых русских учеников. При этом Мануфактур-коллегия осуществляла контроль за обучением этих учеников и принимала у них экзамены.

В художественных мастерских Мануфактур-коллегии осуществлялось обучение учеников по требованию других государственных учреждений. Но, как правило, завершивших обучение учеников прикрепляли к той фабрике, на базе которой происходило обучение. Впоследствии было определено предписание, позволившее оставлять учеников при фабрике «вечно» [22, с. 132-133]. На это был направлен указ от 7 января 1736 г., который разрешал учеников, освоивших мастерство, оставлять «вечно при фабриках».

В Мануфактур-коллегии вёлся учёт учеников и мастеров на фабриках. От владельцев фабрик требовали предоставления сведений о том, с какого времени и к какому мастеру были прикреплены ученики и рабочие. Мануфактур-коллегия могла отправлять за границу молодых людей, склонных к обучению; при этом она проявляла заботу и обещала им различные привилегии при достижении успехов в обучении [22, с. 133].

В первой половине XVIII в. существовавшие художественные мастерские не могли решить проблему подготовки специалистов в том количестве и того качества, которые требовались в то время. Количество выпускников художественных мастерских было недостаточным, не хватало и педагогов. Существовала потребность в централизованной подготовке художников, разобщённость художественных мастерских не позволяла осуществлять единую направленность художественного образования. По этой причине уже в первом десятилетии XVIII в. были разработаны проекты, которые затрагивали вопросы обучения учеников – будущих мастеров изобразительного искусства. В большинстве этих проектов высказывалась мысль о необходимости организации в России профессиональной школы с принципиально новой системой обучения [178, с. 918].

В конце 30-х гг. XVIII в. была предпринята попытка реорганизовать сложившуюся в СПбАН систему обучения учеников. По этой причине в конце 1738 г. была открыта Рисовальная палата, в которой вместо отрывочных и случайных указаний ученикам, загруженных практической работой, был организован самостоятельный учебный курс, регламентированный правилами, изложенными Я. Штелином в его труде «Записки Якоба Штелина об изящных искусствах в России» [206, с. 9]. Эти правила в значительной своей части соответствовали действительному положению дел в художественном департаменте и отражали тенденцию уменьшения количества часов, отводимых на обучение рисунку с натуры. Согласно правилам, рисование с натуры должно было происходить раз в две недели зимой и один раз в месяц летом. Правила предусматривали обязательное рисование художником-мастером на занятиях,

чтобы ученики на практике перенимали его приёмы. Составитель правил, Я. Штелин, шёл ещё дальше, он предлагал, чтобы на рисовании позирующего человека присутствовали все члены художественного отделения СПбАН и обучали учеников своей манере. И лишь в 1747 г., 24 июля, был одобрен резолюцией Елизаветы Петровны новый академический «Регламент Академии наук и художеств в Санкт-Петербурге» [19, с. 40-61]. Этим Регламентом официально утвердили изучение пластических и декоративно-прикладных видов изобразительного искусства, и этот Регламент формально определил объединение художников-мастеров (которое состояло в основном из приглашённых из-за границы специалистов). Объединение стало официально называться «Академия художеств». В Академию художеств были назначены её члены, которые составили по аналогии с СПбАН самостоятельное собрание. СПбАН стала называться Академией наук и художеств. С середины 1748 г. члены Академии художеств стали собираться еженедельно для обсуждения специальных вопросов. Круг обсуждаемых тем не выходил за рамки практических потребностей СПбАН. Все обсуждения сводилось к рассмотрению хода и качества выполнения тех или иных художественных работ, а также установлению размеров их стоимости [82, с. 30; 31; 32].

Согласно Регламенту 1747 г., одна из задач СПбАН стала задача централизации обучения юношества изобразительной грамоте и художественным ремёслам. По Регламенту декоратор перспективист Дж. Валериани, живописец Градици, архитектор Я. Шумахер и скульптор Дункер, под председательством Я.Я. Штелина имели специальные собрания, первое из которых состоялось 8 июня 1748 г., на котором заседавшие, согласно протоколу, получили статус членов Академии художеств [200, с. 40-61]. Круг затрагиваемых вопросов на собраниях определялся рамками практических потребностей СПбАН (в основном обсуждались вопросы хода и качества выполнения тех или иных художественных работ), однако на собраниях поднимались и вопросы, касающиеся образовательной деятельности в художественных мастерских. Так, например, члены собрания Д. Валериани, Я.Я. Штелин, Я. Шумахер,

И. Гриммель обсуждали вопросы централизации художественного образования в СПБАН, которое до принятия Регламента осуществлялось художниками-мастерами на местах [86, с. 185].

На одном из собраний был рассмотрен проект издания руководства по перспективе, что свидетельствовало о желании членов художественного отделения СПБАН обеспечить учеников художественных мастерских методическими и дидактическими материалами. Вместе с тем переплётная, столярная, токарная, пунсонного и резного дела мастерские по-прежнему сохраняли характер производственных мастерских. В них ученики осваивали художественные ремёсла, выполняя подсобные работы или отдельные заказы, необходимые для СПБАН. К примеру, в течение ноября-декабря 1750 г. подмастерье токарной мастерской Иван Леонтьев с учеником Иваном Филипповым по приказу канцелярии СПБАН декорировали ручки из чёрного дерева к серебряным чайникам, кофейникам и молочникам; четыре точёные и три резные ручки к трём «канфорцам»; две пальмовые ручки к столовым печатям. Для академической Типографии ученики нередко изготовляли «столярством деревянные заставки» [114, л. 45].

В художественных мастерских Адмиралтейств-коллегии, как и в мастерских Канцелярии от Строений, обязательным для всех учеников было обучение элементарной общей грамоте, о чём свидетельствует «справка Адмиралтейской Коллегии» [202, л. 95]. Установленный Адмиралтейств-коллегией порядок обучения в художественных мастерских соответствовал общепринятому порядку: малолетние ученики обучались рисованию прежде обучения выполнению резных работ. Так, согласно этому порядку, в октябре 1752 г. Адмиралтейств-коллегия направила в Царское Село всех резчиков по дереву для исправления резных работ, за исключением малолетних учеников, ещё не обученных рисованию.

В художественных мастерских Типографии, согласно инструкции переплётной палаты 1732 г., ученики не только обучались переплётному делу, но и работали в летнее время с пяти до двенадцати часов утра, с двух до семи вечера; в зимнее – в то же время, но с шести часов утра. В 1732 г. на печатанье

книг, гравирование, переплётное мастерство было потрачено 44 320 рублей. Об этом свидетельствуют данные, отражённые в «представлении», поданном на имя императрицы Анны Иоанновны первым академическим президентом Л.Л. Блюментростом [148, с. 49]. Расходы на содержание художественных мастерских Типографии увеличивались с каждым годом, поэтому Л.Л. Блюментрост ходатайствовал об увеличении ежегодного бюджета художественного отделения СПбАН, в ведении которого находились художественные мастерские Типографии и все остальные, на 10 618 рублей. Однако расходы на содержание художественных мастерских продолжали увеличиваться и без учёта содержания мастерских Типографии в 1735 г. составляли 6 254 рублей, в 1744 г. – 8 677, а в 1747 г. – уже 9 354 рублей. Увеличение расходов привело к тому, что уже к 1737 г. долги художественного отделения СПбАН на содержание мастерских Типографии составляли 34 125 рублей [188, л. 311-312, 517-519].

Единовременно были выделены 10 и 20 тысяч рублей в 1736 и 1737 гг. соответственно, однако коренным образом на изменение ситуации с долгами эти выплаты не повлияли. Все обращения, направленные на увеличение денежного содержания в Правительствующий Сенат и лично к императрице, оставались без должного внимания. Сложившиеся материальные условия функционирования художественных мастерских отягощали бюджет СПбАН, тем не менее, работа мастерских продолжалась во многом благодаря деятельности библиотекаря И.Д. Шумахера, который на рубеже 1720 – 1730-х гг. фактически управлял СПбАН.

Материальные условия функционирования художественных мастерских в начале 1740-х гг. привели к задержкам жалованья художникам-мастерам, которым в счёт будущего жалованья приходилось брать муку и книги, печатавшиеся в академической Типографии. Иногда они не получали жалованья в течение полугода [125, с. 418]. К 1744 г. образовательная деятельность в художественных мастерских оказалась под угрозой прекращения, поскольку денег не было ни на зарплату, ни на покупку необходимых материалов.

СПБАН докладывала Штатс-контор-коллегии: «профессора, адъюнкты и многие служители и художники не только за весь прошлый год, но и за сентябрьскую треть 1742 г. жалованья не получили, а художественные департаменты за неимением материалов почти все остановились» [187, л. 97]. В 1743 и 1744 г. канцелярия СПБАН предпринимала попытки сокращения штата художников-мастеров, однако так и не смогла этого сделать, поскольку все силы художественных мастерских были сориентированы на создание коронационного альбома императрицы Елизаветы Петровны [125, с. 72].

На протяжении 1745 г. собрание профессоров художественного отделения СПБАН трижды подавало в Правительствующий Сенат «доношения», в содержании которых отражалась проблема, связанная с разросшимся штатом художников-мастеров в художественных мастерских. Профессора отмечали, что в мастерских слишком много учеников: «много больше, нежели студентов при Академии и учеников при гимназии на жалованье содержится». В «доношениях» были отражены два негативных момента: первый состоял из повышенных трат на содержание художественных мастерских, второй заключался в озабоченности обеспечения работой выпускников художественных мастерских, поскольку не все они могут «к месту... быть определены», а значит будут «обществу тягостны». Поэтому профессорское собрание выдвинуло требование оставить в СПБАН только те мастерские, которые нужны были для обеспечения потребностей самой СПБАН. Штат художников-мастеров Гравировальной и Рисовальной палат предлагалось сократить почти вдвое [127, с. 725-729]. В результате в 1745 г. были уволены мастера Х.А. Вортман, Г.И. Унферцагт, И. Брукнер, И.К. Деккер, Я. Гленце, подмастерье П. Пагин, ученики М. Некрасов, А. Малиновкин, Ф. Алексеев [127, с. 433].

Тем не менее, несмотря на проблемы с финансированием художественных мастерских образовательная и производственная деятельность в них не прекращались, поскольку были востребованы для обеспечения потребностей самой СПБАН.

Согласно Регламенту 1747 г., были созданы производственные помещения для печатания книг на иностранных языках и русском языке. В этих помещениях действовали художественные мастерские, в которых осуществлялась образовательная деятельность. Согласно Регламенту 1747 г., образовательную деятельность в них выполняли художники-мастера, каждый из которых «должен иметь одного подмастерья или по одному и по два ученика» [164, с. 22]. Регламент предписывал и материальное оснащение, позволяющее осуществлять образовательную деятельность в мастерских. Регламент предусматривал «невеликие» затраты «на всякие чрезвычайные расходы, також на бумагу, перья, чернила, сургучь и прочая, которых точно объявить не можно» [164, с. 23]. Регламент предусматривал и жалованье художникам-мастерам и подмастерьям за производственную и образовательную деятельность: в словолитной мастерской резчику медалей и литер регламентировалось жалованье в размере 500 рублей в год, словолитному мастеру – 200, «человеку, который литеры льёт, по 60 рублей», «который литеры обтирает, по 50 рублей», подмастерьям – 100; в переплётной мастерской – переплётному мастеру – 200, подмастерьям – 120; в Гравировальной мастерской – мастеру гравировальных фигур – 200, а его подмастерью – 72, архитектору – 600, живописцу и инвентору – 600, гравировальщику портретов – 500, а их подмастерьям – 400, мастеру резного дела – 300 [164, с. 24-30]. Регламент также предписывал распределение по пяти учеников на одного мастера.

В 1756 г. был принят «Регламент Академии наук и художеств в Санкт-Петербурге». На основании Регламента 1756 г. образовательная деятельность в художественных мастерских сосредотачивалась на обучении живописному, резному, гравировальному, медальерному, пунционному и камнерезному художествам и архитектуре. Согласно Регламенту 1756 года, надлежало «молодых людей принимать в ученики, оных в основаниях художеств исправно обучать и чрез все классы производить далее, дабы со временем искусными мастерами быть могли» [177, с. 744]. Особо подчеркнём, что в Регламенте 1756 г. употребляется слово «ученик», а не подмастерье, бытовавшее в ранних

документах. Данный документ предписывал порядок организации обучения в Рисовальной палате, обязательной для учеников всех художественных мастерских СПбАН. Согласно этому порядку, необходимо было ученику явиться в канцелярию СПбАН, а затем «по приказанию директора, в Рисовальной палате безденежно обучаемы будут в рисовальном художестве» [82, § 4, п. 1]. Тем «кто не похочет обучаться на своем коште, но желает быть на жалованье академическом, тому назначено будет место в передней рисовальной каморе». Регламентом 1756 г. предписывалась ежемесячная аттестация учеников на экзаменах, на которых они должны были предоставлять свои рисунки. По итогам экзамена ученик «определялся в службу академическую учеником нижнего класса с произведением жалованья по одному рублю на месяц на его содержание» [80, § 4, п. 2].

Регламент 1756 г. определял содержание работ по классам: в нижнем классе – выполнение рисунков-копий с рисунков-образцов, размещённых на страницах «Основательных правил...» И. Прейслера; во втором классе – выполнение рисунков-копий с «академиев» и с купферштихов<sup>2</sup>; в третьем – рисунков гипсовой фигуры и драпированного манекена (глидермана). Выполненные учеником рисунки, согласно Регламенту, оценивались. По итогам оценивания ученик аттестовывался и переводился «в вышний класс», либо оставался в прежнем «или за непонятие вовсе выключен бывает из Рисовальной Палаты и отсылаем к нижнему какому мастерству, или наконец с прописанием худова понятия, яко негодной к художествам, отсылается назад, откуда прислан». В летнее время каждый месяц, в зимнее каждые две недели все мастера-педагоги, подмастерья и ученики третьего класса должны были выполнять рисунок позирующего

---

<sup>2</sup> Купферштих (kupferstich – нем.: резцовая гравюра, выполненная на меди) – один из видов рисунка-образца, который создавался для того, чтобы с него выполнялись копии. Это особенность данного вида гравюры учитывалась в дидактических целях: её применяли как средство обучения при «оттачивании» у учеников навыков выполнения копии.

человека. Регламент предписывал обязательное выполнение мастером-педагогом рисунка позирующего человека «дабы прочие манер его видеть могли» [80, §10].

Регламент 1756 г. предписывал создание фонда «всяких художественных вещей», постоянного пополняемого рисунками-образцами «славных мастеров», книгами, гипсовыми слепками античных образцов скульптуры, картинами разных школ и разных мастеров, чтобы использовать «к подражанию, знанию». Этот фонд по своей сути выступал фондом средств обучения и составлял материальное обеспечение образовательной деятельности в Рисовальной палате.

Регламент 1756 г. предписывал наблюдение за художественной деятельностью учеников с целью выявления способных юношей: «к какому именно художеству кто больше способен, к какому более охоту имеет, и в каком художестве больше успехов от него ожидать можно, а к чему кто склоннее и способнее явится, в том ею особливо более обучать с надлежащим всегда наставлением, так что от верхнею класса учениках уже определено, к чему кто назначен, то есть к живописному ли, или к гридоровальному художеству, к моделированию, или к резному художеству» [80, §5].

Согласно Регламенту 1756 г., по завершении обучения в Рисовальной палате ученики направлялись в подведомственные художественные мастерские. Какие ученики направлялись в подведомственные художественные мастерские по завершении обучения в Рисовальной палате в Регламенте не указано, однако Регламент указывал, что «оние еще должны для точного доучения ходить в Рисовальную Палату». Причём Регламент определял частоту посещения занятий для «оних» учеников: «в неделю по два дни, или более» [80, §6]. Регламент 1756 г. предписывал проведение генерального экзамена «во всякую треть, или по крайней мере в полгода» и поощрение награждением медалью тех учеников, «кто перед прочими в художестве своем успехи какие покажет» [80, §6].

Регламент 1756 г. определял время проведения занятий, которое длилось «по полуночи и по полудни». В весенний, летний и осенний периоды обучение в классах Рисовальной палаты, согласно Регламенту, проходило с 7-и до 13-и часов и с 15-и до 20-и часов; в зимний период (с октября по апрель) – с 9-и до

17-и часов. Таким образом, в весенний, летний и осенний периоды ученики обучались почти десять часов в день, имели двухчасовой перерыв, а в зимний период обучались восемь часов без перерыва.

Регламент 1756 г. предписывал ведение учёта посещаемости педагогами и учениками классов Рисовальной палаты. Эта функция возлагалась на дневального подмастерья. На него возлагалась также обязанность наблюдения за прилежанием учеников, выдачи им заданий, поправления их рисунков, подписывания рисунков «для свидетельства, что ученик тот рисунок сам делал», собирать и сохранять рисунки учеников для предоставления их на экзаменах.

Согласно Регламенту 1756 г., художникам-мастерам предписывалось осуществлять образовательную деятельность в классах Рисовальной палаты четыре раза в неделю: в понедельник и четверг с 12-и часов, во вторник и пятницу в утреннее время. Художнику-мастеру предписывалось ознакомляться с исправлениями в рисунках учеников, сделанных подмастерьем, поправлять эти исправления при подмастерье, «дабы оной к манеру его мог привыкать».

Дисциплинарный характер имела и инструкция 1750 г., согласно которой гравёрам Гравировальной палаты предписывалось находиться в мастерской 12 часов в летнее время, в зимнее – от 10-и до 11-и часов и: «приходить ежедневно поутру (кроме воскресных и праздничных дней в кои при работах быть не положено), пополудни в шестом, а выходить пополудни в первом; потом паки приходить пополудни в третьем и быть неисходно по осьмой час» [130, с. 229].

Судьбоносное значение для образовательной деятельности в художественных мастерских СПбАН имел указ «Об учреждении особой Комиссии при Академии Наук» 1766 г., в связи с которым произошло упразднение художественного отделения при СПбАН. Принятие данного указа привело к ряду событий, результатом которых стало упразднение канцелярии, ведающей образовательной деятельностью в художественных мастерских СПбАН [154].

#### **1.4. Этапы развития образовательной деятельности в художественных мастерских**

Обучение художественным ремёслам на Руси осуществлялось задолго до открытия СПБАН. Так, в Древней Руси, когда ещё не существовало чёткого разделения между ремеслом и художественным творчеством, декоративно-прикладным, монументальным и другими видами искусства, существовали производственные центры обучения, которые функционировали при мастерских ремесленников, княжеском, а затем царском дворе, при монастырях. В них осуществлялось наглядное практическое обучение учеников, проходившее непосредственно в процессе работы. Обучение сводилось к практическому овладению технологией мастерства и включало наглядный показ отдельных процессов и объяснение правил пользования инструментами. Передача навыков мастерства от одного поколения к другому (часто от отца-учителя к сыну-ученику) предполагала усвоение специфического круга художественных образов, передававшихся от поколения к поколению, и особое восприятие действительности средневековым человеком, связанным с религиозными канонами в представлениях о мире.

Успех овладения мастерством зависел от понятливости сноровки и одарённости ученика. Ученик выполнял практические операции, начиная с более доступных действий. Такое обучение было неизменным в течение многих веков. Существовало как минимум два способа обучения ученика производственным работам: первый заключался в создании одним учеником изделия на всех этапах работы, второй – в членении на производственные операции, производимые разными учениками, и создании изделия несколькими учениками. Первый способ предполагал сосредоточенность внимания и наличие творческой активности ученика: ему приходилось постигать сразу весь процесс создания изделия, в котором сливались воедино художественный замысел и его реализация. Второй способ сводился к обучению выполнению определённой, технологически ответственной операции. Поэтому перед учеником ставилась задача овладения

технологией мастерства, при этом творческому началу при создании изделия уделялось меньше внимания. Этот способ во многом повлиял на формирование особой формы обучения – ученичества, которая впоследствии унаследовала академическая художественная школа. Древнерусское ученичество не поднималось выше уровня элементарного образования. Оно давало не столько образование, сколько первые необходимые «средства, с помощью которых пытливый человек самостоятельным трудом мог добираться до глубины той мудрости, которая заключалась в традиционном кодексе религиозно-нравственного мировоззрения века» [160, с. 8]. Однако в XVII в. существенно меняется образное видение мира, а вместе с ним и характер ученичества. К концу XVII в. появление на Руси системы новых архитектурных канонов изменило представления о соотношениях, в основе которых оказались пропорции, соразмерные пропорциям человеческого тела. Обращение в русском искусстве к реальным формам предполагало изучение действительности, законов прямой линейной перспективы, правил рисунка при работе с реальным предметом. Постепенно возникало разделение на практическое и теоретическое обучение, что вызывало необходимость в выработке специальных программ и методических приёмов.

Основные черты обучения художественным ремёслам в художественных мастерских СПбАН берут своё начало в недрах древнерусского ученичества. Центром древнерусского ученичества до конца XVII в. была Оружейная палата, широкий круг работ которой был связан с обслуживанием нужд царского двора, выполнением заказов отдельных городов, монастырей. Это заставляло привлекать лучших мастеров и организовывать систематическое обучение в самих ремесленных мастерских Оружейной палаты, в которых по-прежнему основополагающим принципом обучения был принцип наглядного показа производственных операций [160, с. 9].

Примечательно, что в последней четверти XVII в. в ремесленных мастерских Оружейной палаты ученики целенаправленно обучались рисунку. Копирование как метод обучения рисунку приобрёл ключевую роль.

Образовательная деятельность в ремесленных мастерских Оружейной палаты по своей сути была предтечей обучения художественным ремёслам и изобразительной грамоте в художественных мастерских СПбАН [160, с. 9-14].

В начале XVIII в. с формированием светской культуры появляются новые средства обучения – прежде всего, литература и произведения изобразительного искусства светской тематики. Эти средства уводили учеников от религиозных сюжетов и обеспечивали натурное восприятие и понимание действительности, что способствовало воспроизведению схожих с ней изображений [160, с. 9].

В этот период велась активная работа над проектом Академии наук. Составители проекта, М.П. Авраамов, А.К. Нартов и другие, не ставили своей целью следовать имевшимся образцам европейских академий. Они закладывали в проект создание научного центра для воспитания отечественных учёных и создание образовательных учреждений для обучения юношества изобразительной грамоте и художественным ремёслам [160, с. 13].

СПБАН была учреждена 22 января 1724 года указом «Об учреждении Академии наук и художеств» [121, с. 14-22], однако открытие состоялось 21 декабря 1725 г., и СПБАН была «приведена в действие» «Указом Ея Императорского Величества Самодержицы Всероссийской, из Сената» [186, л. 72].

На момент открытия СПБАН выступала своеобразным центром, объединяющим разрозненные ученичества, которые существовали до её открытия в ремесленных мастерских Канцелярии от строений, Адмиралтейств-коллегии, Мануфактур-коллегии, Кабинета императорского двора. Процесс развития образовательной деятельности в художественных мастерских СПБАН в течение периода с 1724 по 1766 гг. был не линейным, он носил дискретный характер. Генезис образовательной деятельности, осуществляемой в художественных мастерских СПБАН, предполагает его условную дифференциацию на следующие этапы:

### ***Первый этап: 1724 – 1747 гг.***

Этот период развития образовательной деятельности в художественных мастерских СПбАН определяется временем, связанным с открытием СПбАН в 1724 г. (*нижняя граница*) и утверждением «Регламента Академии наук и художеств в Санкт-Петербурге в 1747 г.» (*верхняя граница*). В этот период Регламентом 1747 г. было официально учреждено художественное отделение при СПбАН. СПбАН стала называться «Академия наук и художеств».

В это время несколько крупных художественных мастерских обрели значение образовательных центров, внёсших лепту в формирование академической системы художественного образования. Значительными образовательными центрами в это время стали художественные мастерские при Канцелярии от строений: архитектурные; живописные; медальерного художества; пунцонного и камнерезного художеств. Образовательная деятельность осуществлялась в мастерских и при других ведомствах СПбАН: Гоф-интендантской конторы, Мануфактур-коллегии, Адмиралтейств-коллегии, Кабинета императорского двора и Типографии. Образовательная деятельность осуществлялась и в неподведомственных мастерских: Рисовальной палате, Гравировальной палате, Инструментальной палате, Оптической палате, Слесарной палате.

Художественные мастерские были разобщены, что не позволяло осуществлять единую направленность художественного образования. Существовала потребность в централизованной подготовке художников.

В это время образовательная деятельность в художественных мастерских определялась необходимостью подготовки отечественных мастеров изобразительного искусства, способных незамедлительно включаться в практическую работу по художественному оформлению дворцов, мостов, усадеб, культовых сооружений Санкт-Петербурга. **Образовательная деятельность в художественных мастерских на этом этапе была ориентирована на удовлетворение практических нужд СПбАН.** Основным направлением обучения выступало ремесленно-практическое обучение,

ориентированное на формирование у учеников умений и навыков выполнения производственных операций. Образовательная деятельность в художественных мастерских носила утилитарный характер и связывалась с подготовкой художников-исполнителей.

В этот период в художественных мастерских получила первоначальное оформление система обучения юношества художественным ремёслам, пластическим видам изобразительного искусства и изобразительной грамоте, которую составляли: содержание, формы, средства, методы, цель, направления и хронология образовательной деятельности.

Содержание обучения составляло элементарная общая грамота (арифметика, чтение, письмо и др.), рисунок и художественные ремёсла. Обучение элементарной общей грамоте предшествовало обучению гравировальному, пунцонному, камнерезному и иному художеству. Основным методом обучения выступал наглядный показ производственных операций. Ведущей формой обучения было ученичество, заимствованное из ремесленных мастерских Древней Руси. В художественных мастерских применялась практика объединения учеников в команды. Художники-мастера имели возможность составлять собственные программы обучения учеников. Основным средством обучения выступали рисунки-образцы.

На этом этапе рисунок являлся основой изобразительной грамоты. С 1734 г. при обучении рисунку стали применять «Основательные правила...» И. Прейслера, послужившие своеобразным учебником по изобразительному искусству.

В это время приступили к выполнению образовательной деятельности в художественных мастерских приглашённые на русскую службу западноевропейские художники-мастера, в частности первый принятый на русскую службу Д. Трезини (был первым архитектором и педагогом, с которым официально был заключён контракт), Я. Штелин, Ж.-Б. Леблон, Карл и Франческо Растрелли, Л. Каравак, И. Танауэр, супруги Гезель и другие.

Состав учеников и педагогов в этот период активно пополнялся во всех художественных мастерских. Однако состав художников-мастеров, выполнявших образовательную деятельность, и учеников был недостаточным для решения проблем подготовки специалистов в том количестве и того качества, которые требовались в это время.

В конце 1730-х гг. была предпринята попытка реорганизовать сложившуюся в художественных мастерских систему обучения. По этой причине в конце 1738 г. была открыта Рисовальная палата, в которой был организован самостоятельный учебный курс.

В середине 1740-х гг. при Канцелярии от Строений была создана архитектурная школа, что дало возможность перейти от подготовки художников-исполнителей к подготовке художников-мастеров.

#### ***Второй этап: 1747 – 1766 гг.***

Этот этап развития образовательной деятельности в художественных мастерских СПбАН определяется временем, связанным с утверждением «Регламента Академии наук и художеств в Санкт-Петербурге в 1747 году» (*нижняя граница*) и учреждением Академии художеств и переводом в неё штата художников-мастеров из художественных мастерских СПбАН в 1766 г. (*верхняя граница*).

На этом этапе в связи с принятием Регламента 1747 г. в художественных мастерских оформились основные направления обучения юношества художественным ремёслам и пластическим видам искусства: архитектуре, живописи, гравированию портретов и карт, гравированию литер, резному делу.

В это время в художественных мастерских рисунок как основа изобразительной грамоты окончательно утвердился в своём дидактическом и методическом значении. Во всех художественных мастерских обязательным стало обучение рисунку позирующего человека. Ученичество утвердилось в позиции основной формы обучения.

На этом этапе сохранялось ремесленно-практическое направление обучения и выделялось направление обучения художников-мастеров. **Образовательная**

**деятельность в художественных мастерских выступала своеобразным фундаментом для создания Академии художеств внутри СПбАН.**

Образовательная деятельность в художественных мастерских в 1750-е гг. позволяла развернуть в СПбАН экспедиционную, музейную и издательскую деятельность [86, с. 9].

В это время стали осуществлять образовательную деятельность в художественных мастерских наряду с приглашёнными на русскую службу западноевропейскими художниками-мастерами отечественные художники (М.П. Аврамов, А.П. Антропов и др.)

В 1756 г. был принят Регламент Санкт-Петербургской Академии наук и художеств, на основании которого образовательная деятельность в художественных мастерских была сосредоточена на обучении живописному, резному, гравировальному, медальерному, пунцонному и камнерезному искусствам и архитектуре. В соответствии с указом «Об учреждении особой Комиссии при Академии Наук» (1766 г.) художественное отделение при СПбАН было упразднено.

### **Выводы по первой главе**

1. В начале XVIII в. на развитие науки и искусства в России значительное влияние оказали просветительские идеи, которые выразились в художественной системе классицизма, и что русская культура развивалась в тесной связи с национальными традициями. Нами было установлено, что отличительными чертами, свидетельствующими о сложности и в некоторой степени противоречивости развития науки и искусства в России в первой половине XVIII в., были: рационализм и утилитарное просветительство, своеобразный синтез идей европейского Возрождения и Просвещения и древнерусских традиций, секуляризация культуры. Отмечается, что в развитии науки и искусства в России в первой половине XVIII в. проявились тенденции: *распространение знаний, формирование русской науки и русского искусства; секуляризация культуры;*

*изменение представления о личности человека; проникновение в русскую культуру элементов европейской культуры.* В диссертации акцентируется внимание на том, что эти тенденции так или иначе учитывались в организации образовательной деятельности в художественных мастерских СПбАН, в создании которой и лежала идея о ней как о центре развития науки, искусства и образования.

2. Было выявлено, что педагогическим ориентиром обучения юношества элементарной общей и изобразительной грамотам и художественным ремёслам было представление о художнике, умеющем определять пространственные характеристики объекта на расстоянии, пользоваться инструментами и материалами, копировать оригиналы произведений живописи, графики и скульптуры. Поэтому всё обучение в художественных мастерских было ориентировано на подготовку художника-исполнителя, не создающего оригинальные произведения, а исполняющего, мастерски воспроизводящего, существующие произведения.

Отсутствие отечественных художников-мастеров таким обучением не восполнялось. Во второй половине 30-х гг. XVIII в. наиболее заметно проявилась потребность в необходимости обучения отечественных художников-мастеров. Для удовлетворения этой потребности в 1738 г. была открыта Рисовальная палата и в 1747 г. принят Регламент. Таким образом, наряду с педагогическим ориентиром, в качестве которого выступало представление о художнике-исполнителе, в это время наиболее явно проявился педагогический ориентир, в качестве которого выступало представление о художнике-мастере.

Ведущим педагогическим ориентиром образовательной деятельности в художественных мастерских СПбАН выступало видение рисунка как основы всех видов изобразительного искусства. Рисунок получил новое методологическое и педагогическое значение в художественных мастерских СПбАН: он стал выступать и способом познания действительности, и способом обучения художественному ремеслу, и отправной точкой в движении по пути от ученичества к мастерству. Поэтому почти одновременно с открытием первых художественных мастерских поднимался вопрос о необходимости включения

рисунка и начальных сведений по живописи в число обязательных учебных предметов.

3. Образовательная деятельность в художественных мастерских СПБАН регламентировалась указами; положениями; правилами; справками; инструкциями; контрактами, заключаемыми с иностранными мастерами, принятыми на русскую службу; Регламентами 1747 г. и 1756 г. Начало регламентации образовательной деятельности в художественных мастерских СПБАН было связано с реализацией в практике обучения руководств, которые были представлены в книге «Основательные правила, или краткое руководство к рисовальному художеству» И.Д. Прейслера.

4. Процесс развития образовательной деятельности в художественных мастерских СПБАН в течение периода с 1724 по 1766 гг. был не линейным, он носил непрерывный характер. Выделяется два этапа указанного процесса:

I этап (1724 – 1747 гг.) – учреждение художественного отделения при СПБАН, ориентировка образовательной деятельности на удовлетворение практических нужд СПБАН (утилитарный характер образовательной деятельности), выделение направления обучения художников-исполнителей, осуществление образовательной деятельности приглашёнными на русскую службу западноевропейскими художниками-мастерами (К.Б. и Б.Ф. Растрелли, Ж-Б. Леблон, Д.А. Трезини, Л. Каравак, Я. Штелин, Г. Гроот и др.);

II этап (1747 – 1766 гг.) – окончательное утверждение рисунка в дидактическом и методическом значении как основы обучения изобразительной грамоте в художественных мастерских, утверждение ученичества в позиции основной формы обучения, выделение направления обучения художников-мастеров, создание фундамента для открытия Академии художеств внутри СПБАН, осуществление образовательной деятельности отечественными художниками (М.П. Аврамов, А.П. Антропов и др.).

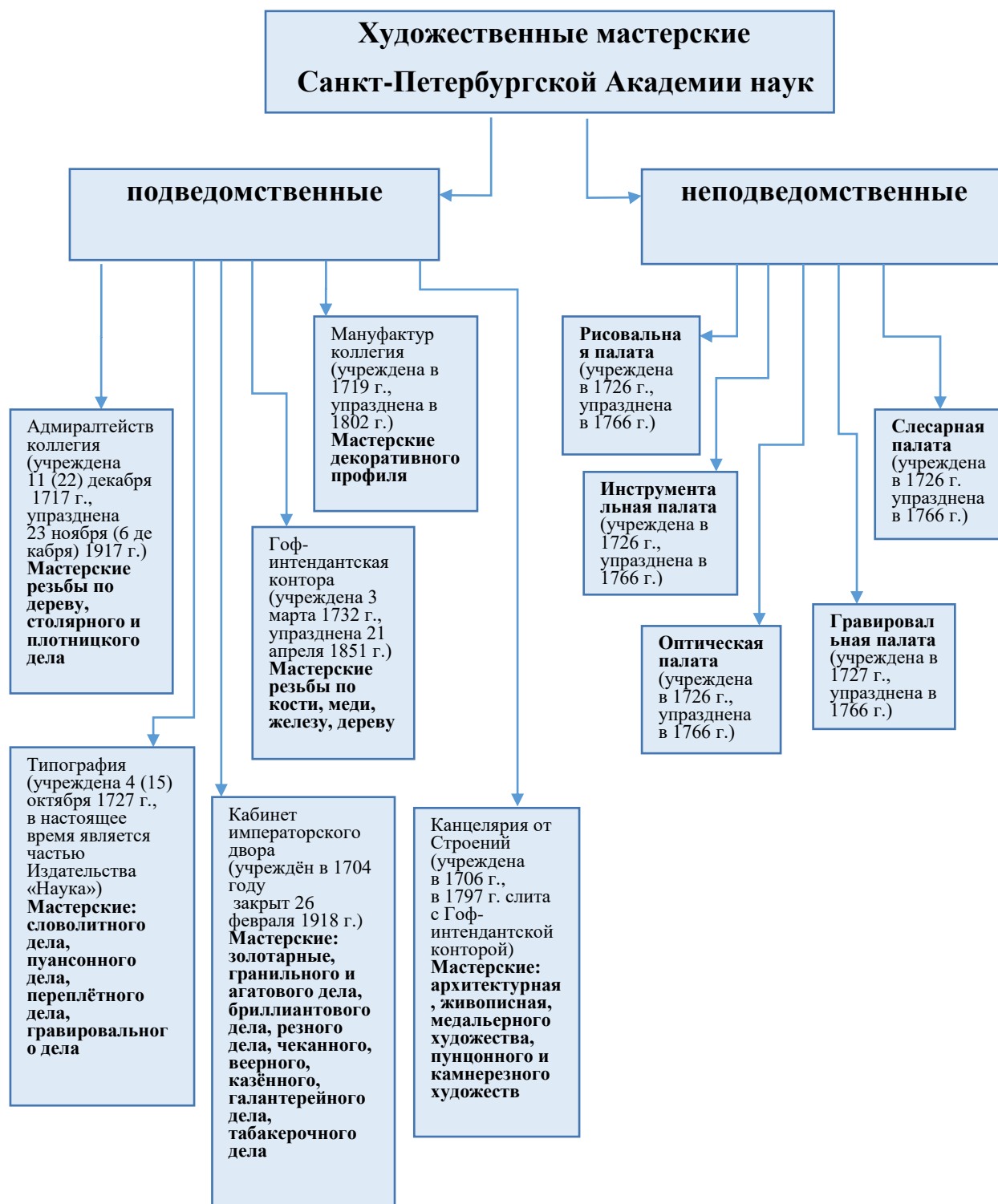
## ГЛАВА II. РАЗВИТИЕ СОДЕРЖАНИЯ, ФОРМ, СРЕДСТВ И МЕТОДОВ ОБУЧЕНИЯ В ХУДОЖЕСТВЕННЫХ МАСТЕРСКИХ САНКТ- ПЕТЕРБУРГСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК

### 2.1. Создание художественных мастерских и педагогическое обеспечение в них образовательной деятельности

Созданными в период с 1724 по 1766 гг. художественными мастерскими (палатами, классами) были помещения, в которых выполнялись художественные работы и осуществлялась образовательная деятельность. Как правило, такие помещения находились непосредственно в здании СПбАН в специальных комнатах (например, Рисовальная палата), отдельных зданиях (например, мастерские Гоф-интендантской конторы), на фабриках и заводах (например, художественные мастерские Мануфактур-коллегии) [160, с. 14-28].

Название «мастерская» закрепилось за помещениями, в которых осуществлялась и производственная, и образовательная деятельность. В них ученики обучались, будучи вовлечёнными в выполнение производственных операций. Название «класс» закрепилось за такими помещениями, в которых проводилась исключительно образовательная деятельность, связанная с обучением рисунку, живописи или скульптуре. Название «палата» закрепилось за помещениями постольку, поскольку им отводились специально оборудованные помещения в бывшем дворце царицы Прасковьи Фёдоровны, вдовы Ивана V, полученные СПбАН в своё распоряжение в 1725 г. Палаты представляли собой более масштабные, нежели классы или мастерские, объединения учеников и педагогов [69; 72].

Художественные мастерские СПбАН были подведомственными и неподведомственными (рис.1). Подведомственные мастерские находились в ведении академических ведомств: Канцелярии от Строений, Гоф-интендантской конторы, Адмиралтейств коллегии, Мануфактур коллегии, Кабинета императорского двора и Типографии.



**Рисунок 1** - Художественные мастерские Санкт-Петербургской Академии наук

Неподведомственными мастерскими были: Рисовальная палата, Гравировальная палата, Инструментальная палата, Слесарная палата и Оптическая палата. Всеми делами этих палат и ведомств (Канцелярии от строений, Гоф-интендантской

конторы, Адмиралтейств коллегии, Мануфактур коллегии, Кабинета императорского двора и Типографии) ведала канцелярия СПБАН. В свою очередь деятельность канцелярии напрямую определялась указами Правительствующего сената. Сенат издавал указы, в том числе и те, которые касались (хотя и не напрямую) образовательной деятельности в художественных мастерских СПБАН, например, Указ «Об учреждении Академии наук и художеств» от 22 января 1724 г. [186, л. 72], «Указ Ея Императорского Величества Самодержицы Всероссийской, из Сената» от 21 декабря в 1725 г. [121, с. 14-22] и др.

Ведущей формой обучения в художественных мастерских было ученичество. В рапортах одного из педагогов художественных мастерских Иоганна Франца Дункера, направляемых в канцелярию СПБАН, наиболее отчётливо просматривается именно эта форма. Выполнение работ художником-мастером в художественных мастерских предполагало обязательное участие помощников. Помощник (юноша) при этом становился учеником художника-мастера в мастерской, подчинённой тому или иному ведомству СПБАН. Художник-мастер обучал учеников от азов художественной грамоты до высот мастерства, доступного ему самому [160, с. 38-41].

Значительным толчком в первоначальном развитии ученичества в художественных мастерских СПБАН послужило закрытие в 1721 г. Петербургской Оружейной канцелярии, из которой в дальнейшем весь художественный штат – живописцы и живописные ученики – перешёл в художественные мастерские СПБАН.

Художников-мастеров и многих учеников художественных мастерских Оружейной канцелярии отличало хорошее знание рисунка и, что считалось особенно ценным, умение писать с натуры. Эти знания и умения позволяли ученикам овладевать художественным мастерством и быть представленными в мастера [135, с. 25].

В организации обучения в художественных мастерских СПБАН существовало строгое разделение на учебный и производственный курсы, а также деление учебных программ на теоретическую и практическую части. Вместе с тем

при обучении тому или иному мастерству практическая работа преобладала над теоретической подготовкой. За этим недостатком скрывался и положительный момент: совместная практическая работа ученика и мастера позволяла ученикам постигать особенности творчества мастера и одновременно получать его конкретные указания. В художественных мастерских СПбАН фактически подготавливались практики со средним специальным уровнем знаний. Формального завершения обучения в художественных мастерских не было. Уровень совершенства ученика определялся лишь увеличением его жалованья [122, с. 77-79].

Обучение начиналось с раннего возраста с освоения элементарной общей грамоты. Этот процесс завершался к пятнадцати годам, после чего ученики причислялись к определённой специальности. Считалось, что именно в этом возрасте у молодых людей формируется сознательное отношение к делу и освоению будущей профессии. Обязательным для всех учеников было обучение рисунку. Умение выполнять рисунок признавалось обязательным у учеников почти всех специальностей. Таким образом, поступлению в ту или иную художественную мастерскую предшествовала в обязательном порядке общая и специальная подготовка и обучение рисунку. Срок учёбы в художественной мастерской у художника-мастера определялся способностями ученика и спецификой его будущей специальности. При этом одна группа учеников под руководством художника-мастера приступала к непосредственному овладению художественной профессией, другая – осваивала арифметику и рисование. Перевод из одной группы в другую производился в индивидуальном порядке по указу императора: «Указ его Величества императора и самодержца Всероссийского из Канцелярии от Строения комиссару Василию Елагинову прошедшаго апреля «9» дня сего 723-го году по его императорскому Величеству указу и по определении Канцелярии от Строения велено мастеровых людей детей Ивана Бредина, Никиту Баженова, Ивана Серякова для обучения мастерству рисования отослать к мастеру <неразб.>, (курсив мой. – В. И.) чтоб он обучал с прилежным радением понеже они умеют грамоте и писать, а его императорского

Величества жалования давать им против малоумеющих мастеровых людей денежного по двадцати алтын (*слово неразборчиво*. Курсив мой. В. Иванов) на месяц да провианту по указу и потому указу определение их к мастеру указом послан и по получении сего указа о даче оным детям денежного и хлебного жалования чинить тебе по сему его императорского Величества указу и по регламенту об адмиралтейской коллегии непременно» [135, с. 27].

СПБАН в своём составе имела Канцелярию от Строений. Уже с первого года её работы в ней стала складываться своеобразная школа, где ученикам преподавалось черчение, элементарные правила строительного дела, математика. В художественных мастерских при Канцелярии от Строений обучение детей начиналось с раннего возраста, которых учили грамоте и письму. В 1724 г. в мастерских насчитывалось 29 учеников, а в 1727 г. – 50. Ученики обучались «грамоте писать для определения впредь к мастерством» [160, с. 59].

Задачей художественных мастерских при Канцелярии от Строений была подготовка профессионалов-практиков для строительства Санкт-Петербурга. В большинстве случаев ученики могли стать по завершении обучения в мастерских лишь художниками-исполнителями без права предлагать собственные проекты. В таком разделении учеников по степени их знаний и мастерства Канцелярия от Строений многое унаследовала от ремесленного обучения в цехах [160, с. 24].

Таким образом, обучение художественному ремеслу, начинающееся с раннего возраста, имело характер планомерных и систематизированных занятий, которые обеспечивали преемственное получение знаний, умений и навыков, необходимых для выполнения художественных работ.

В художественных мастерских Канцелярии от Строений сохранялось обучение по контрактам. Обучение сопровождалось переходом из одной художественной мастерской в другую и предполагало овладение несколькими видами живописных работ. Образовательную деятельность в мастерских Канцелярии от Строений отличал немецкий академизм с его методом условного линейного рисования и установкой на копирование оригиналов. Возраставший

объём работ и необходимость готовить специалистов послужили причиной укоренения в художественных мастерских Канцелярии ученичества. Именно в мастерских Канцелярии от Строений утверждалось принципиально новое отношение к ученику. Юноша превращался в ученика художественной мастерской из «выученика» художника-мастера, который нёс за него ответственность и осуществлял его обучение от азов художественной грамоты до доступной ему самому ступени мастерства.

В **архитектурной мастерской** при Канцелярии от Строений обучались будущие архитекторы, мастера монументального искусства, и ученики смежных строительных специальностей, в том числе прикладники, что диктовалось практическими потребностями Канцелярии от Строений. В ней наиболее сильную сторону обучения имела близость к практике, обеспечивающая ученикам возможность овладения всеми сторонами и тонкостями архитектуры. Подобное «практикоориентированное» обучение позволяло ликвидировать пробелы в преподавании теоретических дисциплин и восполнять у учеников недостающие знания об архитектуре. С первых лет своей работы архитектурная мастерская представляла собой своеобразную школу, в которой обучали черчению, элементарным правилам строительного дела, математике; знакомили с главными работами по архитектуре западноевропейских авторов Витрувия, Виньолы и других. В то время как обучение в других художественных мастерских Канцелярии от Строений связывалось с проведением занятий, носящих на себе в большей степени следы ремесленности [160, с. 24-26].

Обучение в **живописной мастерской** при Канцелярии от Строений, в отличие от обучения в архитектурной мастерской, было близко к ремесленному труду. Ученики разбивались на команды и выполняли работы творческого или исполнительского порядка. Таким образом, обучение живописи осуществлялось в командах, то есть в объединениях преимущественно, как уже отмечено, творческого или исполнительского порядка. За командой фактически закреплялись не только производственные, но и учебные обязанности. Так появилось выражение – «команда живописной науки мастера (*имя мастера*).

Курсив мой В. Иванов)» (в 1730-х гг. особенно часто упоминается имя Андрея Матвеева). Художники-мастера стремились придавать занятиям в командах системный характер, что привело к созданию целой школы живописных учеников под руководством И.Я. Вишнякова [176, с. 20].

Обучение в живописной мастерской опиралось на практику работ в Канцелярии. Поэтому занятия росписью предваряли занятия по станковой живописи. На каждом этапе обучения усложнялись задачи: от простейших видов работ до более сложных. В результате у учеников формировалось умение писать по любым эскизам художники-мастера. Приблизительно с этого времени они признавались художниками-исполнителями, и их имена начинали появляться в протоколах Канцелярии от Строений [135, с. 28].

Обучение художественным работам в живописной мастерской начиналось с копирования «кунштов» (образцов). Этими «кунштами» были гравюры, станковые рисунки и рисунки, являющиеся подготовительными при создании более масштабного произведения. Копирование «кунштов» заключалось в следующем: если, например, предстояло обновить обветшавшую роспись, то с неё предварительно снимали «куншты»; затем по этим «кунштам» на отремонтированных стенах восстанавливали роспись. Обучение копированию «кунштов» предполагало срисовывание того, что было изображено на «кунште», что, по сути, было обучением более сложному способу копирования – копированию методом дистанционного переноса. Затем учеников обучали выполнению и самих росписей. На следующем этапе их обучали выполнению рисунка древних статуй, а затем – рисунка человека. При этом выполнение рисунка человека считалось наиболее сложным, а умение его создавать – наиболее ценным, поскольку без умения выполнять такой рисунок живописец не мог претендовать на участие в выполнении живописных работ. Ученик, не справившийся с выполнением рисунка человека, мог рассчитывать на незавидную возможность быть допущенным «токмо быть уроскрашивания и уписьма и золочения деревьев неискусных мастеров» [135, с. 27]. В обиходной речевой практике даже существовало выражение «науки живописного дела фигурного

мастерства» [134, с. 219], которое наиболее точно передавало значимость умения выполнять рисунок человека как показателя достигнутой учеником высшей ступени художественного мастерства.

При этом особое внимание уделялось формированию у учеников умения не только грамотно выполнять рисунок, но и производить живописные работы. Ученик был постоянным наблюдателем за работой мастера. В результате чего у ученика складывалось представление о каждом этапе и действии проведения живописной работы. Однако к непосредственному участию в выполнении живописной работы ученик допускался далеко не сразу, так как обучение в художественных мастерских строго отделялось от исполнительства. Лишь в полной мере обладая знаниями, умениями и навыками, будущий художник мог приступить к самостоятельной работе [134, с. 220-221].

Обучение выполнению живописной работы было связано с отработкой технических и технологических операций, без осуществления которых проведение этой работы не представлялось возможным. Ученики практиковались в разведении красок, пользовании кистями, тонировке грунта, грунтованию, созданию рисунка-копии с живописного произведения. Затем они пробовали находить и составлять цвета. Всё это обеспечивалось самыми разнообразными, но, по сути, аналогичными приёмами, основу которых составляло копирование. Дидактическая ценность этого метода заключалась в формировании у ученика умения точно воспроизводить цвет, несложный эскиз, набросок художника-мастера или подмастерья, простейшую картину, точнее фрагмент из неё, например, натюрморт из двух-трёх предметов (попугая, фруктов и так далее), излюбленный в XVIII в. Чтобы сформировать это умение, ученика, как правило, засаживали за копирование картин, имеющих в мастерской и используемых в качестве средств обучения, и за картины, специально выписанные из императорского собрания. Л. Каравак, будучи руководителем живописной мастерской, в целях обучения учеников копированию специально ходатайствовал перед Екатериной I о разрешении пользоваться картинами из дворцов. «Определены ко мне нижайшему, – писал он, – ученики для живописной науки, и

оних я обучаю со всяким моим прилежанием; а так как для совершенности им в той науке надобно, чтоб оные училися копировать лучшие картины, то просимое разрешение особенно необходимо» [135, с. 28].

После того как это умение было сформировано, ученик обучался копированию портретов. Умело выполненная учеником копия с портрета служила свидетельством того, что он был готов перейти к исполнению. Если ученику не удавалось копирование какой-либо детали, мастер предлагал вновь выполнить неудавшееся, тем самым обеспечивал «тренинг», дающий возможность формировать навык точного копирования.

Педагог живописной мастерской Георг Гроот учил учеников идеализировать изображение человека, в частности обращал внимание на то, что необходимо изображать, например, не реально кривой нос позирующего человека, а идеализированное его изображение, не осунувшуюся осанку, а изображение с выпрямленными плечами и спиной, выбирать лучший цвет при изображении лица – основной детали портрета.

Он учил идеализировать изображение одежды, которая могла подчёркивать как грацию, изящество и весёлость, так и статусность портретируемого, социальное положение человека. По существу, это один из методов обучения, который применялся в живописной мастерской и во всех остальных художественных мастерских, который имел дидактическую установку: «делай так, как должно быть, а не как на самом деле». Этот метод обучения был детерминирован эпохой и ведущим направлением развития искусства, классицизмом [135, с. 30].

Этот метод обучения, как правило, применяли в связке с методом копирования. Один из педагогов живописной мастерской Иоганн Купи в своих рапортах, направляемых в Канцелярию от Строений, неоднократно докладывал о выполнении учениками «для учения» копий [135, с. 31].

В живописной мастерской впоследствии сформировалась своеобразная начальная школа, которая обеспечивала формирование элементарных навыков

изобразительной грамоты, необходимых для перехода к профессиональному обучению.

Неразрывное теоретическое и практическое обучение в живописной мастерской обеспечивало формирование у учеников навыков выполнения ремесленных работ, необходимых для перехода к самостоятельной деятельности в качестве художника.

В художественных мастерских «медальерного пунцонного и камнерезного художеств» при Канцелярии от Строений ученики упражнялись в производственных и учебных делах, которые состояли в рисовании, пуссировании, «медальерном и камнерезном художествах» [148, с. 47]. Ведущим методом обучения в этой мастерской, как, впрочем, и во всех остальных художественных мастерских СПбАН, был метод наглядного показа производственных операций. Вместе с тем в мастерской «медальерного пунцонного и камнерезного художеств» применялись и специфические методы обучения, позволяющие вовлечь ученика в выполнение не просто учебных заданий, а в работу над созданием произведения искусства – резных портретов.

В мастерской «медальерного пунцонного и камнерезного художеств» обучение было индивидуальным. В зависимости от индивидуальных способностей и склонностей, от работ различного характера, в выполнении которых ученики проявляли способности, им устанавливались индивидуальные сроки обучения. Результаты обучения оценивались на экзаменах, высокие показатели обеспечивали прибавку жалованья. К примеру, после экзамена ученикам мастерской «пунсонного и каменнорезного художеств» Т. Курочкину, Д. Бугрееву и П. Молодцову за высокие показатели с 25 июля 1760 г. стали платить «гораздо больше прежнего жалованья» (новое жалованье составляло 30 рублей годовых) [116, л. 265].

И.Ф. Дункер, педагог мастерской «медальерного пунцонного и камнерезного художеств», обучал «находящихся в модельном и резном статуйном департаменте подмастерьев и учеников модельному и резному статуйному делу в малых и больших штуках» [119, с. 221]. Он обучал учеников «моделированию и

лепленю воском также и резному художеству по два раза в неделю по утрам в академических палатах; но коих с натуры рисовать будут, то и ему быть при том и своих учеников ежели они в состоянии будут заставлять моделировать. Ежели дадутца ему какие проэқты для рисования или для моделирования, то делать ему без всякой отговорки...» [119, с. 221].

Особенность методики обучения, применяемой И.Ф. Дункером, заключалась в последовательном выполнении учебных заданий, постепенно подготавливающих учеников к практической работе. Обучение выполнению технологических работ И.Ф. Дункер сопровождал методом наглядного показа производственных операций. При обучении учеников выполнению технологических работ педагог применял различные материалы (глина, воск и так далее), что обеспечивало последовательное овладение учениками приёмами мастерства с учётом возрастания технологических трудностей (работа с глиной значительно легче, нежели работа с воском).

Обучение учеников могло быть продолжено так называемым пенсионерством – направлением их на сравнительно продолжительное время за границу. Однако случаи учебных «командировок» за границу были единичными. Большая часть учеников, в силу нехватки квалифицированных специалистов, оставалась в командах, где продолжали совершенствовать своё мастерство. Этому в значительной мере способствовала острая потребность в специалистах, которые могли участвовать в общих работах. СПбАН, таким образом, решала утилитарную задачу избавления себя от необходимости нанимать иностранных мастеров для выполнения художественных работ. К примеру, в 1759 г. СПбАН направила на два года за границу подмастерья резного дела М.П. Павлова и ученика рисовальной палаты Н. Бахтурина, учеников И.Ф. Дункера, «для усовершенствования» [160, с. 41].

Вместе с тем обучение за границей было призвано восполнить недостаточно разработанную учебную практику рисунка с натуры, моделирования и копирования произведений изобразительного искусства. В России в это время ещё не было высшей специальной школы для обучения художников, поэтому

недостающие знания ученики получали за рубежом [92, с. 7]. По окончании учёбы за границей ученики завершали своё образование в художественных мастерских СПбАН. При этом бывшим пенсионерам по прибытии из-за рубежа Канцелярия от строений проводила экзамен. Экзаменуемый должен был ответить на ряд вопросов, а иногда представить модель произведения изобразительного искусства собственного изготовления.

**В мастерской резьбы по дереву, столярного и плотницкого дела** при Адмиралтейств коллегии учеников обучали черчению и выполнению рисунка. Обучение сопровождалось выполнением практических работ (заказов). Ведущим методом обучения был наглядный показ художником-мастером производственных операций в процессе выполнения заказа [160, с. 25-26].

**В мастерских словолитного, пуансонного, переплётного, гравировального дел** при Типографии учеников обучали изготовлению «пунсонов», с помощью которых на меди выдавливали матрицы для отливки шрифтов. Отличительной особенностью этих мастерских было то, что в них проводились систематизированные и планомерные занятия, на которых обучали рисунку. Пройдя обучение в этих мастерских или, во всяком случае, соприкоснувшись с организованным там обучением, ученики, впоследствии ставшие мастерами, применяли новый творческий метод. Показательно ученики мастеров Василия Ерошевского и Леонтина Фёдорова отличались, по признанию Л. Каравака, «умением изрядно рисовать». Подобная организация обучения реализовывалась и в других художественных мастерских СПбАН, благодаря чему в них всё более заметной становилась потребность в проведении систематизированных и планомерных занятий [135, с. 26].

**В художественных мастерских золотарного, гранильного, агатового, бриллиантового, резного, чеканного, веерного, казённого, галантерейного, табакерочного дел** при Кабинете императорского двора тоже осуществлялась образовательная деятельность. Однако эти мастерские не «специализировались» на целенаправленном обучении учеников, а были сосредоточены на производственных работах с узкой дифференциацией труда. Обучение учеников

в золотарной мастерской носило ремесленный характер. Мастерская осуществляла подготовку не художников, а мастеров, овладевших одним из звеньев в коллективном процессе создания, например, табакерки, сахарницы, шпаги и т.п. [160, с. 25-26].

У художника Иосифа Боттома было шесть учеников, которые в ходе обучения золотарному делу при Петергофской шлифовальной мельнице изготавливали агатовые табакерки, занимались оформлением пряжек, кортиков с колчеданами и агатовыми эфесами, агатовых тростей, костылей, колчеданных камзольных и кафтанных пуговиц, отделкой яшмовых чаш и медных паникадил. Эти изделия выполнялись под руководством художника-мастера по чертежам, выполненных по заказам Кабинета императорского двора [160, с. 16-17].

В мастерских при Кабинете императорского двора намного явственнее обозначилась форма обучения ученичество. В них преобладало наглядное обучение производственным работам, которому предшествовало обучение элементарной общей грамоте.

В действующих при Гоф-интендантской конторе **мастерских резьбы по кости, меди, железу, дереву**, помимо обучения резьбе по кости, меди, железу, дереву, обучали рисунку, архитектуре, арифметике и геометрии. В этих мастерских обучали будущих мастеров токарного дела по меди, кости, железу и дереву для художественно-оформительских работ при строительстве дворцов в предместьях Санкт-Петербурга. В этих мастерских обучались сыновья столяров, резчиков, токарей и других мастеров декоративного искусства. В 1741 г. в мастерских обучались шесть учеников столярного дела, один ученик золотарного дела, один малярного, один слесарного, один у «оконишника и паяльщика», два у штукатурка и печника [160, с. 26-27]. В мастерских при Гоф-интендантской конторе обучение носило чисто практический характер, специальные цели обучения в них не ставились, потому что эти мастерские были ориентированы на обучение выполнению художественно-оформительских работ, которые проводились при оформлении фасадов дворцов, интерьеров, различных изделий, предметов быта, украшений.

Образовательная деятельность в художественных мастерских при Гоф-интендантской конторе носила сугубо практический характер и часто подменялась выполнением заказа. Показательно, что мастеру переплётного дела Розенбергу вменялось даже в обязанность брать больше подмастерьев, а не учеников, чтобы быстрее выполнять заказы.

**Мастерские декоративного профиля**, находившиеся в ведении Мануфактур-коллегии, действовали на фабриках и заводах. Обучение учеников в них осуществлялось в зависимости от потребностей фабрик и заводов. Цель обучения была связана с подготовкой практиков производства. Однако в этих мастерских обучали учеников и грамоте, арифметике, рисунку, черчению, лепке [160, с. 27].

В конце 1738 г. была открыта **Рисовальная палата**. В неё направлялись ученики мастерских при Канцелярии от строений, Гравировальной палаты, Морского шляхетного кадетского корпуса, Петергофской шлифовальной мельницы, Семёновского полка, Троице-Сергиевой лавры. По окончании обучения ученики возвращались в учреждения, из которых были направлены, а их места занимали новые. Выпускники могли быть распределены по окончании Рисовальной палаты и на фабрики и заводы по особому указу Кабинета императорского двора, где они как правило становились педагогами, потому что за ними закреплялись ученики.

В Рисовальной палате обучали выполнению рисунка. За основу понимания рисунка была взята трактовка, содержащаяся в «Основательных правилах...» И. Прейслера. Согласно этой трактовке, основой рисунка является линия, так как «возможно всё линиями изобразить» [158, с. 4]. Это делало необходимым обучение учеников нанесению линии на поверхность листа. Обучение сводилось к формированию умения точно наносить линии прямые, ломаные, скруглённые; воспроизводить различные сплетения линий. Обучение отстраивалось таким образом, чтобы было возможным научить ученика точно и ровно наносить вертикальную и горизонтальную линию (поскольку эти линии служат для обозначения предметов и для проверки «как далеко одно от другого отстоит»),

а затем – все виды ломаных и скруглённых линий, имеющих место в любом изображении. Задача обучения сводилась к формированию умения наносить безошибочно и обязательно с одного раза любую прямую, ломаную или скруглённую линии. Когда это умение переходило в навык, ученика переводили на перерисовывание геометрических фигур (кругов, квадратов, треугольников), объёмных предметов (ваз, коробок и др.), простейших геометрических и растительных орнаментов, что делало возможным продолжать совершенствование навыка нанесения самых разнообразных линий. Упражнения, связанные с перерисовыванием, обеспечивали развитие у ученика глазомера, необходимого для измерения пространственных характеристик объекта на расстоянии и копирования рисунков-образцов. Выполнение упражнений предполагало непосредственное наблюдение за реальным объектом.

В Рисовальную палату могли быть зачислены ученики, успешно выдержавшие испытательный срок, в течение которого они получали возможность проявить способности к изобразительной деятельности. Период обучения в Рисовальной палате для каждого ученика был индивидуальным, обучение могло продолжаться в течение нескольких лет.

В Рисовальной палате было три класса: младший, второй и третий. В младшем классе учеников обучали копированию изображения гравюр, размещённых в «Основательных правилах...» И. Прейслера. Учеников переводили во второй класс по результатам экзамена, который проводился раз в три месяца. «Нерадивых» оставляли для продолжения обучения или возвращали в ведомство, приславшее их.

Во втором классе обучали копированию с более трудных рисунков – купферштихов (гравюр на меди). В рапорте И. Гриммеля за 1757 г. сообщается о 16-и учениках, копировавших «с кунштов», и 6-ти учениках, изображавших гипсовые модели голов и фигур человека. Об учениках, присланных из Шпалерной мануфактуры, А. Шершеневе и И. Шилкине И. Гриммель писал, что они не только «по оригинальным печатным фигурам рисуют, но и с гипсовых статуй пробу делают», о П. Буйнакове и К. Васильеве – «с гипсу ещё не рисуют,

да и с оригинальных печатных фигур слабо копируют, поэтому должны больше упражняться в рисовании» [160, с. 33].

В третьем классе Рисовальной палаты обучали копированию с гипсовых моделей человека. В зимний период один раз в две недели, а в летний один раз в месяц обучали рисунку позирующего человека, драпированного манекена и копированию больших картин в уменьшенном размере. В ходе обучения ученики получали сведения о законах композиции и правилах штриховки.

«Основательные правила...» И. Прейслера, активно применяемые в целях обучения, выступало своеобразным учебным и методическим пособием по обучению основам изобразительной грамоты. Сам факт издания и переиздания «Основательных правил...» свидетельствует об острой и возраставшей потребности в литературе подобного рода. Это пособие отражало традиционный для западноевропейских академий принцип обучения рисунку от простого к сложному, содержало практические советы мастеров прошлого, например, рекомендации о необходимости овладения анатомией и перспективой с целью создания реалистического изображения.

Применение «Основательных правил...» И. Прейслера в качестве учебного пособия по обучению основам изобразительной грамоты привело к тому, что ученики на начальном этапе выполняли копии изображений, содержащихся в пособии.

Помимо «Основательных правил...» И. Прейслера в качестве учебного пособия по обучению рисунку применяли первое руководство книги Карло Чезио «Анатомия питтори синьора Карло Чезио», написанное на немецком языке, на который книгу перевёл с итальянского И. Прейслер. В мастерских СПбАН она была известна как «Прейслерова анатомия». Это пособие обеспечивало формирование у учеников наиболее реалистичных представлений о строении человеческого тела. На отдельных листах так называемой «Прейслеровой анатомии» были изображены кости и мускулы с описанием их функционального назначения в структуре тела человека. Насущная потребность в ясном и подробном анатомическом руководстве и отсутствие какой-либо подобной книги

повлияла на востребованность «Прейслеровой анатомии» в качестве книжного средства обучения рисунку человека.

Обучению рисунку в Рисовальной палате предшествовало обучение изобразительной грамоте. С этой целью ученикам ставилась задача изобразить гипсовые архитектурные элементы (капитель, кронштейн и др.) и позирующего человека. Этот приём обучения впоследствии был перенят Академией трёх знатнейших искусств. Этот приём дошёл и до нашего времени, безусловно, усовершенствованный. Затем учеников обучали копированию, после этого их обучали изображать гипсовые модели головы и всего тела человека. Такое обучение происходило ежедневно.

В Рисовальной палате с 1745 г. стали обучать и рисунку изображения манекена, который назывался немецким словом «глидерман». Такое обучение, по своей сути, было пропедевтикой, которая обеспечивала переход к обучению рисунку позирующего человека. Поэтому обучению рисунку манекена придавали серьёзное дидактическое значение. Применение глидерманов в качестве средства обучения обеспечивало формирование представлений об основах движения человеческого тела. При изучении учениками анатомии, необходимой для создания реалистического изображения человеческого тела, использовались глидерманы, обеспечивающие понимание пропорций человеческого тела.

Обучение рисунку позирующего человека было обязательным для всех учеников, в том числе и привлечённых буквально «с улицы» юношей-вольнослушателей, способных к художественным ремёслам. Руководство СПбАН обязывало обучать всех учеников рисунку позирующего человека по три раза в неделю, чтобы «и с протчих команд ученики или свободные люди к тому рисованию приходили» [160, с. 34]. На обучение рисунку позирующего человека отводилось девять часов в неделю и проходило по вторникам, средам и четвергам, с четырёх до семи часов вечера. Общее количество часов на выполнение рисунка позирующего человека составляло 26-28 часов. Обучение рисунку позирующего человека позволяло формировать умение пристально всматриваться в детали, изучать их и отображать их в структуре целого образа. И. Гриммель отмечал, что

«от рисовки с натуры каждого дня никому без изъ исключения не отлучаться, и ежели кто не будет, того записывать и в Канцелярии об нем объявить всем вольным рисовальщикам позволяется також быть при рисовке» [160, с. 34]. Такая организация обучения была обусловлена стремлением придать обучению в Рисовальной палате отстроенный в дидактическом и методическом отношении порядок.

После обучения в Рисовальной палате учеников распределяли по другим художественным мастерским. Основанием для продолжения обучения в той или иной мастерской была проявленная в ходе выполнения рисунков способность «к какому именно художеству кто больше способен» [160, с. 33]. Однако после распределения по другим мастерским выпускники продолжали посещать Рисовальную палату, тем самым обучение рисунку позирующего человека по-прежнему продолжалось.

В целом, в Рисовальной палате обучение носило ремесленный характер, об этом свидетельствует обилие прикладных работ, к которым привлекались ученики. Выполнение этих работ диктовало необходимость подготовки многочисленных исполнителей, а не художников-мастеров.

Заграничные педагоги, приглашённые на русскую службу, главным образом немецкие, поддерживаемые немецкой администрацией, не стремились обучать своих учеников так, чтобы они были мастерами; многие из учеников отзывались, что проводили время в СПбАН «без всякой нам в науке нашей пользы» [135, с. 51]. Беспричинные отправки учеников из Рисовальной палаты в другие мастерские также не способствовали продвижения учеников к мастерству. Это явление было характерным не только для Рисовальной палаты, оно наблюдалось почти во всех художественных мастерских СПбАН. Это явление приводило к тому, что многие ученики, недоучившись, покидали мастерские, довольствуясь «званием» подмастерья.

**В Гравировальной палате** обучались юноши, дети «разночинцев»: солдат, ремесленников, мелких служащих, священнослужителей и обедневших дворян. Ученики Гравировальной палаты, прежде чем учиться гравированию, обучались

в Рисовальной палате. Отличительной особенностью обучения рисунку учеников Гравировальной палаты было обязательное использование пера вместо карандаша: «вместо красного карандаша обучаться пером рисовать, дабы их со временем тем способнейшими учинить к ... гравированию» [170, с. 88]. При обучении гравировальному художеству ученики использовали медные учебные дощечки, на которых гравировали изображения головы, рук и ног человека. Этот «курс» был направлен на обучение элементарной технике гравирования. После чего учеников обучали гравированию изображений слепков античных скульптур (например, изображение Геракла с трофеями; мальчика, вынимающего занозу). Затем учеников обучали гравированию оригинальных гравированных изображений (гравированных портретов, пейзажей, гравюр с изображением исторических сюжетов). Завершением обучения в Гравировальной палате считалось исполнение первой подписанной работы. Эта работа, как и все остальные за время обучения в Гравировальной палате, выполнялась «под смотрением» художника-мастера, причём «смотрение» предполагало не только наблюдение за работой, но и исправление гравюры ученика [170, с. 89].

Для удовлетворения нужд СпбАН в инструментах и научных приборах была открыта **Инструментальная палата**. Одним из инициаторов её организации был А.К. Нартов. В 1726 г. были учреждены **Оптическая**, или, как она называлась, «Преспективных трубок и микрошкopies» палата и **Слесарная палаты**. Обучение в этих палатах осуществлялось непосредственно при участии над созданием инструментов и научных приборов для удовлетворения нужд СпбАН. В первые годы их деятельности были изготовлены различные инструменты и научные приборы. В Оптической и Инструментальной палатах образовательную деятельность выполнял крупный специалист в области точной механики и оптики И. Лейтман [55, с. 108-110].

В «модельном и резном статуynom департаменте» – **скульптурной мастерской** – происходило обучение подмастерьев и учеников различным технологиям создания скульптурных моделей. Характерным приёмом обучения в

этой мастерской было последовательное выполнение заданий, что позволяло подготовить учеников к практической работе. Очередность работы с разными материалами преследовала цель последовательного овладения приёмами мастерства с учётом возрастания технологических трудностей. В связи с чем ученики, прежде чем переходили к резьбе по дереву или камню, в течение месяца обучались «на глине». Лепка с натуры (преимущественно фигуры человека) считалась одним из обязательных методических приёмов обучения скульптурному мастерству. Ученики скульптурной мастерской лепили из глины модели различных архитектурных элементов. Вместе с этим осуществлялось обучение основам рисунка и создания композиций резного декора [160, с. 38].

В скульптурной мастерской в 1730-е гг. стали обучать подмастерьев и учеников шлифованию камней, полированию, резьбе, гранению, «резанию печатей» и иным видам подобных художественных работ. В 1733 г. для пополнения штата педагогов был приглашён механик, специалист по камнерезному искусству Исаак Брукнер, с которым СПбАН заключила контракт на четыре года. Согласно контракту, он обязывался «тому учить, что до географии и механики касается... учеников инструментальному художеству учил» [127, с. 355].

## **2.2. Образовательная деятельность педагогов и учеников в художественных мастерских и её результаты**

Образовательную деятельность в художественных мастерских СПбАН выполняли отечественные и приглашённые на русскую службу западноевропейские художники-мастера. Учениками художественных мастерских СПбАН были юноши, зачисленные в ученики по итогам испытаний, и прибывшие с западноевропейскими художниками-мастерами в Санкт-Петербург ученики.

Художники-мастера, ученики и подмастерья, вовлечённые в образовательную деятельность, считались состоящими на государственной

службе и звались художниками и «казёнными» [97, с. 291]. Их деятельность финансировалась из государственной казны.

Подавляющее большинство художников-мастеров, учеников и подмастерьев выполняло образовательную деятельность в художественных мастерских при Канцелярии от строений, Гоф-интендантской конторе и неподведомственных мастерских Академии наук.

Во всех художественных мастерских было три должности: мастер, подмастерье и ученик. Мастера, подмастерья и ученики принимали присягу и становились государственными служащими фактически пожизненно. Переходить на другое место работы или менять команды, выполняющие тот или иной заказ, они не могли. Увольнение с работы могло быть по старости или «по негодности». Поводом ухода с государственной службы могло быть только неудовлетворительное состояние здоровья. Эти регламенты распространялись и на детей мужского пола художников, состоявших на государственной службе: «академическим всем мастеровым людям объявить с подписками, чтоб они детей своих мужеска пола без дозволения академической канцелярии в другую команду в службу не отдавали» [113, л. 183].

Нахождение на государственной службе давало ряд преференций. Мастера, подмастерья и ученики получали денежное жалование и обеспечивались жильём, дровами и свечами. Жалование учеников зависело от возраста и сроков обучения в мастерской. Мастеров, подмастерьев и учеников могли продвигать по чину и рангу; их освобождали от воинской службы и от ряда других государственных повинностей. Несмотря на серьёзность положения художников на государственной службе, они могли свободно распоряжаться своим нерабочим временем [154, с. 336].

На момент учреждения СПбАН в 1724 г. образовательную деятельность в художественных мастерских стали выполнять художники – выходцы Петербургской Оружейной канцелярии, которые впоследствии после её закрытия перешли на службу в Канцелярию от Строений. Учениками художественных

мастерских были подмастерья Оружейной канцелярии, которые тоже впоследствии перешли в Канцелярию от Строений [48, с. 373].

Единственным из педагогов художественных мастерских Канцелярии от Строений, согласно реестру живописцев за 1724 г., был петровский пенсионер Михайло Захаров [135, с. 26]. Все остальные были «пришлыми» из Оружейной канцелярии. Все они проделали путь к образовательной деятельности в художественных мастерских довольно похожий для всех, о котором художник и впоследствии педагог Александр Захаров писал так: «Служил я низайший как в Москве в Оружейной Палате, так и в С.-Петербурге и в Нарве с 201-го году по 711, а в том 711-м году, по указу блаженныя и вечнодостоинныя памяти деда вашего императорского величества Петра Великаго, взят я из Москвы в С.-Петербург на житье, и ныне обретаюсь в С.-Петербурге при касающихся вашего императорского величества делах неотлучно, жалованья как в Москве получал, так и ныне дается мне денежного 60 рублей в год да хлеб» [135, с. 24].

В составе учеников («гезелей») живописной мастерской Канцелярии от Строений были Павел Поляков, Иван Бурцев, Григорий Иванов, Степан Стрельников, Александр Трифонов, Степан Соколов, Фёдор Тимофеев, Егор Петров, Иван Тонков. Павел Поляков и Иван Бурцев были привлечены к росписям фресок в большой церкви каменного Зимнего дворца. Григорий Иванов расписывал резную работу в опочивальне Зимнего дворца, Степан Стрельников – картины в садике того же дворца, Александр Трифонов расписывал перегородки в Большом Петергофском дворце, Степан Соколов, Фёдор Тимофеев и Егор Петров были направлены на кирпичные заводы для росписи образцов, Иван Тонков – в шпалерную мануфактуру для росписи на ткани. Выполнение подобных работ способствовали оттачиванию ремесленных навыков и по своей сути подобные работы были своеобразной формой практических занятий, обеспечивающих формирование практических навыков выполнения художественных работ [135, с. 25].

В целом, качество умений и творческих возможностей художников-живописцев Оружейной канцелярии отвечало высоким требованиям Канцелярии

от строений и обеспечивало осуществление образовательной деятельности в художественных мастерских.

В образовательную деятельность был вовлечён живописец Дмитрий Соловьёв, принимавший участие в росписи петергофского Монплезира. После закрытия Оружейной канцелярии он был назначен первым живописцем в художественную мастерскую – шпалерную мануфактуру, где с начала 1720-х гг. до 1756 г. руководил созданием образцов для шпалер и одновременно обучал учеников-подмастерьев, вовлечённых в работы по производству шпалер. Параллельно он фактически осуществлял руководство рисовальной школой, учреждённой в 1741 г. при шпалерной мануфактуре [135, с. 26].

При проведении художественных работ по написанию фигурных композиций (Адама и Евы, Авеля, Иосифа, Авраама и Сары, Исаака и Иакова) для купола Петропавловского собора Дмитрий Соловьёв вовлекал учеников в выполнение несложных задач, связанных с подготовкой кистей, красок; участием в создании подготовительных рисунков и так далее, для того чтобы сформировать у них изобразительные знания, умения и навыки [135, с. 27].

Педагогов и многих учеников художественных мастерских отличало хорошее знание рисунка, умение изображать человека, что считалось наиболее ценным для художника-живописца. Это достигалось педагогически сопровождаемым выполнением художественных работ и обеспечивало обретение мастерства за три-четыре года такими учениками, как Степан Бушуев, Михайло Негрубов и Фёдор Воробьёв. Впоследствии эти ученики по получении статуса мастеров продолжили художественное образование в Берг-коллегии у французского живописца Жана-Батиста Пильмана, в Мануфактур-коллегии у итальянского художника Бартоломео Тарсия и архитектора Франческо Растрелли [135, с. 25].

Первым западноевропейским приглашённым на русскую службу и принятым на контрактной основе педагогом был выдающийся итальянский инженер и архитектор **Доменико Андреа Трезини** (ок. 1670 – 1734). Трезини прибыл со своими подмастерьями в 1703 г. в Архангельск, затем в Москву,

а затем в Санкт-Петербург, где он стал первым приглашённым архитектором новой столицы. В планы архитектора не входило оставаться в России больше года: срок пребывания итальянского архитектора в России был ограничен контрактом и составлял один год. Однако Трезини остался в России навсегда. Первый приглашённый специалист стал не только первым архитектором Санкт-Петербурга, но и первым педагогом архитектуры в России. Более того, у него было больше всего учеников среди всех педагогов-архитекторов как отечественных, так и иностранных [142, с. 5-7].

Трезини быстро овладел русским языком и отказался от переводчика: этому способствовало постоянное общение с русскими учениками. Кроме родного итальянского и неродного русского, он владел немецким и французским.

Образовательная деятельность Трезини началась в архитектурной мастерской Канцелярии от строений, где он принял на обучение первых своих учеников: в 1707 г. – Ивана Клерова и Никиту Дедина, в 1710 г. – Михайла Земцова, Ивана Протопопова и Григория Несмеянова. Год от года число учеников Трезини росло. В 1711 г. Трезини принял Якова Волкова, в 1712 г. – Василия Зайцева. Трезини обучал архитектуру и других учеников, среди которых были И. Козлов, Н. Назимов, И. Мауринов, Т. Култашев, И. Ледоговский, Ф. Козлов, Я. Волков, Д. Ельчанинов, Г. Небольсин, О. Чепиркин, П. Кармалин, А. Хрептиков и другие. Трезини экзаменовал своих учеников по завершении их обучения – об этом свидетельствуют его же записи: «Ученик школы Навигацкой Андрей Хрептиков с товарищами: 6 человек ко объявленной архитектурной науке годны» [111, с. 62].

Трезини разработал собственную программу обучения, предусматривающую обучение не только архитектуре, но и арифметике, геометрии, выполнению чертежей. Теоретическую подготовку дополнял практическими заданиями, связанными с возведением каменных зданий, зарисовок островов, определении земельных участков для застройки Васильевского острова. Ученики Трезини практиковались «при строении фортификации Санкт-питербурха и святыя церкви Петра и Павла и при строении

Василевского острова и при всяких царского величества делах, касающихся к их науке» и упражнялись «у дела чертежей, у обрисовывания и размеревания всяких прилежащих островов и мест» [142, с. 101].

Лучших своих учеников Михайла Земцова, Ивана Протопопова, Григория Несмеянова и других Трезини поселял в своём доме на берегу реки Мойки [142, с. 85].

Одним из самых незаурядных учеников Трезини был Михайло Земцов. М. Земцов был учеником Трезини на протяжении девяти лет и обучался в ходе выполнения строительных работ вместе с педагогом при возведении Петропавловского собора, где проявились его художественные дарования. В 1724 г. М. Земцов держал экзамен, на котором экзаменовала строгая комиссия. В неё входили Бартоломео Карло Растрелли, Стефен ван Звитен и его учитель Доменико Трезини. По завершении обучения у Трезини ученик М. Земцов продолжил обучение у архитекторов Микетти и Леблona.

Другим учеником Трезини, отличившимся не меньшей незаурядностью, был Иван Коробов, который поступил к нему на обучение как подмастерье в период возведения Галерной гавани.

Ещё одним незаурядным учеником Трезини был его родственник Джузеппе Трезини. Будучи учеником, Джузеппе Трезини участвовал под руководством своего педагога в завершении строительства одного из княжеских домов на Городовом острове и в других проектах.

Учеников других педагогов художественных мастерских Канцелярии от Строений, проявивших в обучении художественные дарования, отправляли в качестве пенсионеров для прохождения завершающего этапа обучения в западноевропейские страны. Так, например, учеников архитектурной мастерской Ивана Коробова и Устинова отправили в Голландию, учеников живописной мастерской Андрея Матвеева, Ивана Никитина, Романа Никитина, Захарова – в Италию, ученика Коровина – во Францию. Особой незаурядностью отличились Андрей Матвеев и Иван Никитин (которые впоследствии стали основоположниками русского портрета); Андрей Матвеев продолжил обучение

за границей у знаменитого в то время портретиста Карла Мора. По возвращении в Россию Андрей Матвеев прошёл освидетельствование главным мастером живописи по ведомству Канцелярии от строений Луи Караваком, выполнявшим в Канцелярии образовательную деятельность [87, с. 119].

**Луи Каравак** (1684 – 1754), выдающийся французский мастер монументально-декоративной, станковой и миниатюрной живописи, был не менее знаковым педагогом, внёсшим значительный вклад в развитие образовательной деятельности в художественных мастерских СПбАН. В 1715 г. Л. Каравак получил приглашение на русскую службу в Санкт-Петербург для создания живописных полотен различных жанров и обучения русских учеников всему, что изобразительного искусства живописи. В 1716 г. прибыл в Санкт-Петербург, в 1718 был принят на службу в качестве педагога и художника в живописную мастерскую при Канцелярии от строений. Л. Караваком и его учениками были выполнены монументально-декоративные работы в 1720 г. в Летнем доме, 1725 – 1727 гг. в Летнем дворце, 1725 – 1727 г. в Зимнем дворце (Тронный зал) и др. Л. Каравак – автор «Полтавской баталии 1709 года» и большого ряда портретов, в числе которых портреты Петра I, Екатерины I, Анны Петровны и Елизаветы Петровны. Л. Каравак в совершенстве владел стилем рококо, который перенимали его ученики И.Я. Вишняков, А.П. Антропов, М.А. Захаров [206, с. 95].

Л. Каравак оказал большое влияние на развитие образовательной деятельности в художественных мастерских. Он первый ввёл в практику обучения копирование картин европейских мастеров и выполнение рисунка обнажённого человека.

**Бартоломео Франческо Растрелли** (1700 – 1771), выдающийся итальянский скульптор и архитектор, был одним из знаковых педагогов архитектурных мастерских. В 1716 г. шестнадцатилетний Растрелли прибыл со своим отцом и педагогом Карлом Бартоломео Растрелли на русскую службу в Санкт-Петербург. Первой работой, к которой приступил ученик Растрелли под руководством Растрелли-старшего, был проект «русской Версалии», парадной летней резиденции царя, на мызе Стрельна. Однако от работы над этим проектом

ученик Растрелли, пока ничем себя не зарекомендовавший, спустя полгода был освобождён. Дебютом Бартоломео Франческо Растрелли был дворец, возведённый для Дмитрия Кантемира. По сути, этот дворец был ученической работой Растрелли, в которой проявился талант ученика. Талант ученика-Растрелли проявился и в работах по украшению лепниной и скульптурой большого зала, в котором впоследствии состоялось первое заседание Российской Академии наук [118].

Архитектурное мастерство Франческо Растрелли крепло на подмостках рядом с каменщиками, за чтением чужих чертежей, за столом при создании своих собственных проектов. Его художественной мастерской, в которой учился ученик Растрелли и рождался гений Бартоломео Франческо Растрелли, была огромная художественная мастерская, в которой творили мастера-художники со всей Европы, – Санкт-Петербург.

Архитектор Растрелли и живописцы Пильман и Тарсий в работы над своими шедеврами вовлекали учеников-мастеров. Это позволяло им давать с педагогических позиций оценку художественным работам своих учеников. В частности, Тарсий и Растрелли рекомендовали произвести Степана Бушуева, Михайло Негрובה, Фёдора Воробьёва в мастера, которые способны самостоятельно и на высоком уровне выполнять художественные работы, а Пильман, по существу, их аттестовал: «онные де ученики научились от <...> живописным художествам орнаментов <...> и могут они все те живописные дела править собою без всякаго отягчения» [139, с. 24].

Примечательно, что Растрелли сам настаивал на том, чтобы ему определяли на обучение «российских людей» [163, л. 541]. Педагога не удовлетворяло несерьёзное отношение некоторых учеников к учебному делу, о чём свидетельствуют подобные тексты, написанные самим Растрелли: «<...> ученики, которых я по моему контракту взял для обучения тому, что я умею, появляются очень редко и я вынужден сообщить, что один из них два месяца гулял, а другой появляется утром и уходит <...>» [Цит. по: Малиновский, 118, с. 58].

Для выполнения образовательной деятельности в художественных мастерских СПбАН были приглашены и другие западноевропейские художники, в основном архитекторы (Леблон, Трезини, Микетти, Швердтфегер, Фёрстер, Брандт, Гамани Мюнних, Д. Валериани, П. Градици). Приглашённые педагоги не всегда решали возлагавшиеся на них задачи. Вместо того чтобы обучать русских учеников архитектуре, скульптуре, живописи, они были сосредоточены на увеличении своего материального блага, поэтому работали над дополнительными выгодными заказами. По этой причине иностранные педагоги намеренно обучали своих учеников так, чтобы они не становились их конкурентами: не старались делать их своими последователями, сдерживали развитие у них художественного мастерства. Иностранные педагоги охотно выполняли работы, не связанные с образовательной деятельностью, но при этом имели подмастерьев. Так, руководитель живописных мастерских Луи Каравак, будучи живописцем-баталистом, писал пейзажи, расписывал потолки; архитектор и скульптор Франческо Растрелли занимался механикой; портретист Иоганн Таннауэр чинил часы [64].

Одним из значительных педагогов Гравировальной палаты был **Якоб Штелин** (1709 – 1785), который с 1747 г. был первым президентом Академии художеств при СПбАН.

В 1735 г. Я. Штелин прибыл на русскую службу в Санкт-Петербург в возрасте двадцати шести лет, имея университетское образование, опыт поэта-переводчика, знания в области древних и новых языков, музыки, аллегии, нумизматики и изобразительного искусства.

В первые годы службы в СПбАН круг обязанностей Я. Штелина был довольно обширный. Он читал в СПбАН и гимназии при ней лекции по литературе, истории, красноречию. С 1735 по 1737 г. редактировал на немецком языке газету «Sankt-Petersburger Zeitung», которая затем переводилась на русский язык и издавалась под названием «Санкт-Петербургские ведомости». Для каждого номера Я. Штелин писал почти все материалы. С 1738 по 1742 г. он писал статьи в научно-популярное приложение к газете «Примечания на Санкт-

Петербургские ведомости», задачей которых было просвещение российского общества в различных областях науки и культуры [206].

Я. Штелин переработал грамматику немецкого языка для академической гимназии, принимал участие в составлении каталога академической библиотеки и выполнении рисунков для картушей первого Атласа Российской империи, изданного в 1745 г. В 1737 г. он был назначен профессором красноречия и поэзии и членом Академии наук. Он преподавал литературу и читал лекции по естественному и моральному праву [123, с. 498]. В 1738 г. ему была поручена «в смотрение» Гравировальная палата. Для обучения гравёров правильному рисунку по инициативе Я. Штелина была организована Рисовальная палата. В конце 1747 г., после принятия регламента, узаконившего положения Академии художеств при СПбАН, Я. Штелин принял деятельное участие в открытии Академии художеств и стал первым её руководителем. С 1748 г. он возглавил «Совещание по делам художественным», которое проводило экзамены и аттестации учеников и подмастерьев художественного департамента и обсуждало произведения искусства, создававшиеся в СПбАН.

Образовательную деятельность в архитектурной мастерской выполнял ещё один приглашённый на русскую службу французский архитектор **Жан-Батист Леблон** (1679 – 1719). Леблон оказал непосредственное влияние на учреждение Канцелярии от Строений, единственное в то время административное ведомство, ведающее строительными работами. Он руководил строительством домов, прозванных «Княжескими мазанками», в которых впоследствии по его инициативе начала работу первая школа для обучения русских юношей скульптуре и художественной резьбе по дереву. Специально для образовательной деятельности в этой школе Леблон пригласил из Франции нескольких художников-мастеров. Им было организовано девятнадцать мастерских, в том числе: мастерская декоративной лепки, мастерская-школа художественной резьбы по дубу, столярная, слесарная, литейно-чеканная, кузнечная мастерские и мастерская обработки камня. Леблон организовал регулярные собрания

художественного отделения Академии, где решались вопросы художественного образования.

Одним из ярких и знаковых отечественных педагогов, который заметно повлиял на становление и развитие художественного образования в СПбАН был писатель и издатель **Михаил Петрович Аврамов** (1681 – 1752), предложивший ещё в 1724 г. проект академического художественного образования. В десятилетнем возрасте М. Аврамов поступил на службу подъячим в Посольский приказ и проявил способности и усердие. В шестнадцать лет он был отправлен на обучение в Голландию. После пятилетнего заграничного обучения, по прибытии в Москву, в 1702 г., М. Аврамов был произведён в дьяки Оружейной палаты. В 1711 г. принял деятельное участие в основании типографии в Санкт-Петербурге. М.П. Аврамов отличался любовью ко всему русскому, сметливостью. Эти качества оказали решающее влияние на его назначение директором Петербургской Типографии, при которой был открыт художественный класс. В должности директора М.П. Аврамов проявил себя деятельным и заботливым руководителем, не ограничивающим свою деятельность только исполнением возлагаемых на него поручений. Его неподдельно интересовала образовательная деятельность художественного класса и волновала педагогическая организация подготовки мастеров технического производства. Поэтому М.П. Аврамов предложил проект специальной художественной школы, в которой обучение рисунку должно было быть основным учебным предметом и осуществляться при обучении учеников, будущих мастеров технического производства. М.П. Аврамов предлагал построить специальное здание для учебных целей, набрать учителей из петербургских художников, определить в профессора живописи Ивана Никитина (который в это время учился во Флоренции), снабдить образовательный процесс необходимыми учебными пособиями. Но всё это не по воле М.П. Аврамова было отложено на неопределённый срок и было реализовано только с открытием Академии художеств [4].

Упомянутый в проекте М.П. Аврамова Иван Никитин некоторое время в качестве ученика учился законам перспективы и построения цвета у принятого

на русскую службу и осуществлявшего образовательную деятельность в живописной мастерской немецкого живописца Иоганна Таннауэра. После чего Иван Никитин, будущий основоположник русского портретного жанра, на завершающем этапе обучения был отправлен в Италию, как и его младший брат Роман (один из основоположников русской школы светской живописи). В Риме братья Никитины учились под руководством живописца и скульптора периода позднего барокко Томассо Реди [169, с. 18].

Педагогами в живописной мастерской были Андрей Матвеев, М.А. Захаров, И.Я. Вишняков. Их учеником был один из первых русских художников, впоследствии стоявший у истоков становления отечественной системы художественного образования, **Алексей Петрович Антропов** (1716 – 1795), который достиг больших успехов в живописи и получил высокую оценку лучшего из состоявших тогда на русской службе итальянских портретистов Ротари. В Санкт-Петербурге, в собственном доме, А.П. Антропов устроил школу живописи, из которой впоследствии вышел затмивший своего учителя Дмитрий Григорьевич Левицкий. А.П. Антропов был принят учеником в живописную мастерскую, когда ему было шестнадцать лет и в течение десяти лет учился в мастерской под руководством педагога А. Матвеева, а затем сменившего его И.Я. Вишнякова. По завершении длительного обучения в живописной мастерской, в 1742 г., он был допущен к совместным со своим педагогом художественным работам, связанным с оформлением Аничковых триумфальных ворот. Такое длительное обучение считалось идеальным по срокам. Несмотря на то, что А.П. Антропов принадлежал к числу талантливейших учеников, его обучали десять лет и не сразу допустили до самостоятельных художественных работ [176].

Одним из педагогов живописной мастерской был Георг Гроот, который учил своих учеников идеализировать изображение человека. Такая ориентация обучения вела к созданию педагогом метода обучения «делай так, как должно быть, а не как на самом деле», обеспечивающим формирование умения изображать, например, не реально неровный, а правильной формы нос

позирующего человека, не осунувшуюся осанку, а с выпрямленными плечами и спиной [180, с. 8].

Наиболее заметным и ярким учеником живописной мастерской был Д.Г. Левицкий, который учился у А.П. Антропова, Валериани и Лагрене. У Валериани он обучался композиции живописного произведения, у Лагрене – рисунку, разведению и замешиванию красок [174, с. 124].

Наиболее заметными и яркими учениками других художественных мастерских были: Иван Петрович Аргунов – ученик Георга Гроота; Алексей Иванович Бельских, Ефим Иванович Бельских, Иван Иванович Бельских – ученики Джироламо Бона; Г.И. Козлов – ученика А. Перезинотти и Джузеппе Валериани; Ф.С. Рокотов – ученика Лоренца и Ротари [97, с. 150].

И.П. Аргунов стал обучаться в живописной мастерской с четырнадцатилетнего возраста, когда вместе со своим братом Фёдором был вовлечён в строительные работы в Санкт-Петербурге. Ему вменялась растирка красок для живописцев, покраска садовых решёток, иногда поручалось и самостоятельное выполнение неответственных живописных работ. Изображения на стенах и потолках, расписанных мастерами, за работой которых наблюдал И.П. Аргунов, он копировал на клочках бумаги [180].

Образовательную деятельность в гравировальных мастерских выполнял приглашённый из Голландии гравёр Адриан Шхонебека, которому в ученики был в числе других определён впоследствии получивший наибольшую известность один из основоположников везувы в русском искусстве Алексей Зубов. Шхонебека отточил мастерство своего ученика так, что Алексей Зубов почти сравнялся со своим учителем в технике исполнения художественных работ. Другого своего ученика Ивана Зубова Шхонебека обучил гравированию на дереве портретов, видов и тезисов. Учеников Михаила Карновского и Григория Тепчегорского педагог привлёк к гравированию огромных размеров богословских тезисов. Ученики Шхонебека не проявляли незаурядность, творческую самостоятельность, поскольку они принадлежали одной большой фабрике, где учили копированию одного с другого, повторению работы учителя или образца

западного художника. Часто работа одна ученика этой школы принималась за работу другого [58].

Ученики Пикара, Любецкий, Матвеев, Мякишев, Иван Томилов, Бунин не оставили ничего замечательного [134, с. 79].

В гравировальных мастерских образовательную деятельность осуществлял книгоиздатель, библиотекарь, картограф, гравёр, основатель Московской гражданской типографии Василий Киприянов. Его учеником был Алексей Ростовцев, с которым педагог выполнил гравюру на дереве стенного Брюсова календаря, скопировал две гравюры Лармесаона [6, с. 199].

С 1727 г. в Гравировальной палате образовательную деятельность выполнял приглашённый И.Д. Шумахером, директором библиотеки Академии, Христиан-Альберт Вортман. Педагог организовал школу гравёров, отличающуюся добросовестностью и чистой техникой исполнения гравировальных работ. Однако исполнительская аккуратность не способствовала возникновению индивидуальных творческих находок (стилей, манер и т.п.). Поэтому эта школа не выпустила каких-либо талантливых мастеров. Вместе с тем всё же яркие ученики у Вортмана были. К ним, прежде всего, относились Иван Соколов и Григорий Качалов, добросовестно подражавшие своему учителю [56, с. 49].

В Гравировальной палате образовательную деятельность выполняли и другие приглашённые мастера, среди которых были Иоганн Георг Унферцагт, Оттомар Эллигер [56, с. 53].

Учениками Вортмана и Эллигера был Ф. Маттарнови, который обучался гравированию с 1728 по 1737 г. и по завершении обучения получил звание подмастерья. Эллигер обучал и ученика Ф. Бернца, учившегося гравировальному художеству у своего педагога с 1728 по 1737 г. По завершении обучения он получил звание подмастерья, а с 1743 г. стал осуществлять образовательную деятельность в гимназии СПбАН, где обучал своих учеников рисунку [125, с. 30]. С 1731 г. Эллигер обучал будущих известных гравёров Ивана Соколова и Григория Качалова [122, с. 55]. И. Соколов и Г. Качалов впоследствии стали педагогами.

Иван Соколов в 1745 г. получил место мастера гравирования портретов, которое ранее занимал его учитель, и впоследствии стал главным мастером гравюры СПБАН. В гравировальном мастерстве Ивана Соколова сформировался индивидуальный почерк, его можно назвать лучшим из всех русских мастеров гравюры первой половины XVIII века. Яркими работами Ивана Соколова были: портрет Петра III – копия с оригинала Грота, портрет Бирона, листы церемониальных шествий, виньетки к описанию коронавания императрицы Елизаветы Петровны.

Иван Соколов воспитал много хороших гравёров, Гравировальная палата при его руководстве пользовалась популярностью среди учеников, а гравёрные классы не были так многочисленны, как при нём. И. Соколов учил учеников достоверно изображать реально существующие предметы и преодолевать условность приёма контурного изображения. В 1744 г. он был вовлечён в образовательную деятельность в Рисовальной палате и руководил всеми её учениками и учениками Гравировальной палаты. И. Соколов был одним из педагогов, который жил в палатах вместе с учениками и идейно связан с ними [170, с. 78].

Григорий Качалов в мастерстве выполнения гравировальных работ немногим уступал Ивану Соколову, впоследствии он сменил своего «однокашника» и продолжил дело своего учителя на посту руководителя Гравировальной палаты. За почти тридцатилетнее существование вортманновская школа выпустила много гравёров и оставила широкую коллекцию портретов, видов, книжных рисунков [183, с. 82].

В Гравировальной палате обучались ученики А.А. Греков, И.П. Еляков, Е.Т. Внуков, Е.Г. Виноградов, Я.В. Васильев, у которых педагогами были Вортман, Иван Соколов и Григорий Качалов. У педагога Ивана Соколова были ученики Николай Остапов и Афанасий Шухин, солдаты Преображенского полка, которые в течение десяти обучались рисунку и гравированию. В Гравировальной палате обучались и ученики других палат и художественных мастерских. Так, ученик мастерской при Адмиралтейств-коллегии Фёдор Иванов с 1738

по 1747 г. обучался в Гравировальной палате «рисовальному, грьдоровальному и штыховальному искусству» [1, л. 237-251]. У педагога Григория Качалова «...ученики обучаются рисовать с .... грьдоровальных листочков пером» [2, л. 93].

В конце 1750-х – начале 1760-х гг. в Гравировальной палате обучались Илья Стрижев, Алексей Рудаков, Иван Бугреев, Алексей Колпашников, Емельян Федосеев и Василий Соколов.

Первым отечественным педагогом Гравировальной палаты был Степан Коровин. Среди отечественных педагогов Гравировальной палаты, помимо Степана Коровина, Ивана Соколова, Григория Качалова, был Михаил Махаев. М. Махаев обучал учеников ландкартному делу, нанесению надписей на гравюрах, картах и чертежах. При этом он сам продолжал учиться у мастера Джузеппе Валериани [172, с. 257].

В 1757 г. СПбАН пригласила для преподавания гравюры знаменитого берлинского гравёра Г.Ф. Шмидта, который больше занимался выполнением заказов, а не обучением учеников. Но, несмотря на это, пятилетнее пребывание в СПбАН оказало большое влияние на качество выполнения учениками гравировальных работ. Его ученики Колпаков, Герасимов и Васильев обучились технике выполнения гравюр, присущей Шмидту, но художниками-мастерами они не стали, не превзошли ремесленничества. Всё же талантливым учеником Шмидт отличился, им был Евграф Чемесов, создавший четырнадцать уникальных гравированных портретов. Учениками Шмидта были А.А. Греков, Е.Г. Виноградов, Я.В. Васильев, которых он обучал портретной гравюре и копированию [170, с. 83].

А.А. Греков и Е.Г. Виноградов впоследствии стали педагогами, у которых обучались гравированию начавшие учиться у И. Соколова и Г. Качалова Прокофий Артемьев, Патрикей Балабин, Николай Саблин, Никита Челнаков, Филипп Внуков [170, с. 84].

С конца 1750 – начала 1760 гг., перед закрытием Академии художеств при СПбАН, в Гравировальной палате обучались Илья Стрижев, Алексей Рудаков,

Иван Бугреев, Алексей Колпашников, Емельян Федосеев, Василий Соколов. В это время одним из наиболее талантливых учеников Гравировальной палаты был Алексей Колпашников, он впоследствии стал ярким мастером портретной гравюры [170, с. 84].

Во второй четверти XVIII в. к образовательной деятельности приступили приглашённые преподаватели рисунка супруги Гзель; И.Э. Гриммель, автор ряда композиций «фейерверков» и оригиналов для иллюстраций альбома «Коронация Елизаветы»; итальянец Тарсиа, автор сложного заглавного листа к «Палатам Санкт-Петербургской Академии наук...», голландец Остерзее [170, с. 84].

Образовательную деятельность в Инструментальной палате выполняли мастер «математических инструментов» И.И. Калмыков и мастер оптических инструментов И.Е. Беляев [30, с. 33].

И.И. Калмыков появился в СПбАН уже в 1726 г., в течение ряда лет, предшествовавших его поступлению в СПбАН, он находился на службе у Я.В. Брюса. С 1731 г. И.И. Калмыков стал обучать своему «художеству» прикрепленных к нему учеников. Один из них – П.О. Голынин – уже в первые годы обучения достиг в «инструментальном художестве» больших успехов. Впоследствии в 1734 г. ученик П.О. Голынин сменил своего учителя и стал основным педагогом и мастером Инструментальной палаты. Как и И.И. Калмыков, П.О. Голынин продолжал обучать учеников и изготавливать инструменты для СПбАН и других учреждений [86, с. 68].

И.Е. Беляев выполнял образовательную деятельность, связанную с обучением изготовлению микроскопов, зрительных труб, луп, различных размеров линз и других оптических стёкол, до 1729 г. В дальнейшем образовательную деятельность продолжил его ученик и сын И.И. Беляев, получивший первоначальные навыки в изготовлении оптических инструментов у своего отца-учителя. И.И. Беляев благодаря исключительной одарённости быстро овладел техникой шлифования стёкол и изготовления из них различных инструментов. Уже в начале 1730-х гг. он мог сделать любой из известных в то время оптических инструментов. В 1737 г. в качестве «ученика оптического

художества» приступил к работе в СпбАН младший брат И.И. Беляева, А.И. Беляев [86, с. 69].

В золотарную мастерскую набирали учеников из других мастерских, преимущественно из мастерских при Канцелярии от строений, а также со Стеклянного завода, из Петергофской конторы, монастырей и солдатских полков. Иногда в числе учеников золотарной мастерской оказывались крепостные. К середине XVIII в. основной состав учеников и мастеров-педагогов золотарной мастерской составляли отечественные ученики и мастера. В золотарной мастерской наиболее известными учениками были ученик золотарного дела Карл Факс, гранильного и агатового дела Афанасий Скугаревский и Павел Щеглов, бриллиантового дела Алексей Стригуцкой, Иван Красилников, Родион Андреев, Никита Сакулин, резного дела Фёдор Березин, казённых галантерейных дел Александр Патрекеев, чеканного и веерного дела Алексей Морозов, золотых и алмазных дел Иван Прибытков. В «Списке всей команде при бриллиантовой агатовой и шлифовальной мельнице» значилось сорок малолетних учеников [160, с. 16].

Одним из педагогов золотарной мастерской был резного дела мастер Конрад Оснер, который до начала образовательной деятельности в качестве педагога в этой мастерской несколько лет трудился в библиотеке СпбАН и Кунсткамере, где создавал различные произведения декоративно-прикладного искусства. В золотарной мастерской К. Оснер обучал столяров и резчиков. Педагогу было назначено жалованье в двести рублей и велено «тех учеников, которые ему отданы будут к мастерству своему со всеми к оному принадлежностями, верно и откровенно обучать» [160, с. 30]. В составе учеников золотарной мастерской в 1729 г. был и сын Конрада Оснера – Конрад Оснер-младший, который впоследствии тоже стал педагогом [61, с. 61].

Учениками Рисовальной палаты были Г. Белой, И. Борисов, М. Шалауров, П. Григорьев, Н. Дмитриев [30, с. 154].

### 2.3. Итоги образовательной деятельности в художественных мастерских и её влияние на формирование отечественной академической системы художественного образования

Итогами образовательной деятельности в художественных мастерских СПбАН в 1724 – 1766 гг. выступило оформление содержания, форм, средств и методов обучения.

В художественных мастерских СПбАН укоренилась **форма** обучения – ученичество. Ученичество имело много общего с ученичеством в ремесленных мастерских Древней Руси. Это общее заключалось в совместной работе художника-мастера, его подмастерьев и учеников по созданию произведения изобразительного искусства. Художник-мастер был руководителем «коллектива», распределяющим задания между его участниками, и педагогом, показывающим ученикам и подмастерьям, как моделируется тот или иной элемент будущего произведения изобразительного искусства. При этом подмастерья следили за педагогическими намерениями художника-мастера.

В художественных мастерских получила распространение и форма обучения в командах. Команды создавались художниками-мастерами на время выполнения полученного заказа, по выполнении которого команда расформировывалась. В состав команды входили ученики, могущие по усмотрению художника-мастера выполнить необходимые производственные операции и ремесленные работы.

Крайне редко, в единичных случаях, применялось пенсионерство как форма обучения, предполагающая отправку ученика на завершающем этапе обучения в страны Западной Европы, как правило, в Голландию, Францию, Италию или Германию. После прохождения обучения за границей ученик в обязательном порядке представлял комиссии, в которую входили руководители художественных мастерских, выполненную без участия кого-либо «аттестационную» графическую, скульптурную или живописную работу.

В качестве **средств** обучения в художественных мастерских использовались рисунки-образцы, гипсовые слепки античных статуй и архитектурных элементов, глидерманы, чертежи, гравюры, картины, переведённые на русский язык тексты руководств. Основным «книжным» средством обучения основам изобразительной грамоты выступали «Основательные правила...» И. Прейслера, являющееся своеобразным учебным пособием. Эта книга по своей сути была учебной книгой, содержащей рисунки-образцы и рекомендации к выполнению их копий, которая использовалась в мастерских с 1734 г.

**Цель** обучения на первом этапе развития образовательной деятельности в художественных мастерских СПбАН была тесно связана с подготовкой художника-исполнителя. Эта цель была обусловлена практической потребностью, связанной с необходимостью оформления дворцов, мостов и других архитектурных сооружений строящегося Санкт-Петербурга. Поэтому **содержание** обучения определялось основами изобразительной грамоты, центральное место в которой занимал рисунок. Содержание обучения, таким образом, было направлено на формирование у учеников умений выполнять рисунок: изображать прямые, ломаные, скруглённые линии; наносить штрихи. Такое содержание определяло средства обучения: рисунки-образцы, гипсовые слепки античных статуй и архитектурных элементов, глидерманы, чертежи, гравюры, картины, которые использовались в качестве объекта для изображения в виде рисунка. Ученики наблюдали за объектом и изображали его в виде рисунка. При этом педагог демонстрировал, как этот рисунок создаёт он сам, наблюдая за объектом. Метод наглядного показа применялся фактически во всех художественных мастерских и обеспечивал возможность наблюдения за тем, как мастер изображает объект в своём рисунке.

Основы изобразительной грамоты, которые составляли содержание обучения в мастерских, определились и пластическими искусствами: живописью, скульптурой и архитектурой.

Помимо этого, содержание обучения в художественных мастерских определялось и основами элементарной общей грамоты. Учеников обучали грамоте (чтению и письму), арифметике, геометрии.

Кроме того, содержание обучения составляли художественные ремёсла: резьба по дереву, кости, меди, железу; роспись по ткани; столярное, токарное, плотницкое, ювелирное, гравировальное, книжное ремёсла; изготовление приборов и инструментов для научных исследований.

Обучение, направленное на подготовку художника-исполнителя, было тесно связано с формированием у учеников умения выполнять производственные операции: разводить и смешивать краски; изготавливать кисти, резцы, стеки; подготавливать материалы (бумагу, ткань, камень, металл, дерево); замешивать глину. Выполнение производственных операций считалось необходимым элементом обучения художника-исполнителя. Педагог также демонстрировал, как необходимо правильно выполнять производственные операции. Поэтому **метод** наглядного показа производственных операций был наиболее распространённым методом обучения в художественных мастерских. Этот метод обеспечивал возможность ученикам и подмастерьям следить за выполнением художником-мастером производственных операций и повторять их. Этот метод обеспечивал обучение учеников тому, что умел делать педагог, т.е. обеспечивал обретение учеником мастерства, подобного мастерству его учителя. Ученики, подражая учителю, приобретали необходимые умения и навыки, которые позволяли им становиться художниками.

Широко применялся и метод вовлечения ученика в выполнение производственных операций. Этот метод обеспечивал формирование умений и навыков, позволявших приступать к выполнению ремесленных работ. Считалось предельно важным умение разводить и смешивать краски, подготавливать материалы (камень, дерево, металл, ткань) и инструменты (замачивание кистей, затачивание резцов, вытачивание стек и др.) для выполнения ремесленных работ. Педагоги вовлекали учеников в совместную работу на начальных этапах выполнения заказа, как правило, ученики участвовали в подготовке необходимых

для ведения работ материалов и инструментов. Впоследствии ученик по итогам выполнения простейших операций допускался и до активного участия выполнения ремесленных работ. Ученикам позволялось участвовать и в разработке творческого замысла.

В связи с осознанием необходимости подготовки отечественных мастеров изобразительного искусства и выделением направления обучения художников-мастеров метод вовлечения ученика в выполнение производственных операций наиболее активно использовался в образовательной деятельности. Учеников вовлекали в работу над созданием эскизов скульптур, картин, гравюр, росписей, архитектурных элементов и дальнейшего участия в создании произведения на более ответственных этапах.

Активно применялся метод обучения, обеспечивавший последовательное выполнение художественного произведения. В процессе обучения особое внимание уделялось пошаговому, в некотором отношении алгоритмическому, выполнению учеником архитектурного, скульптурного, живописного, графического произведения, предполагающему в общем виде следующие действия: выполнение производственных операций; подготовка рабочего места; выполнение эскизов; создание общего изображения.

Специфическим методом обучения юношества, без которого принципиально не мыслилась подготовка ни художника-исполнителя, ни художника-мастера, был метод копирования. Этот метод обеспечивал формирование у учеников умений и навыков воспроизведения оригинала. Метод копирования был обусловлен эпохой, в которой ведущим направлением в искусстве был классицизм, подражание классическим образцам античного искусства. Метод копирования позволял формировать у учеников умение видеть оригинал глазами автора, улавливать «почерк» автора, учиться у него выражать образ и воспроизводить его графическими средствами. Этот метод был традиционным в практиках образовательной деятельности в художественных мастерских СПбАН, вместе с тем были предприняты и некоторые нововведения, главным образом, связанные не с трансформацией метода, а расширением

арсенала образцов для копирования, в качестве которых стали применяться не иконописные образцы, как прежде, а специально созданные для дидактических целей рисунки-образцы античных скульптур, изображения человека, геометрических фигур, архитектурных элементов.

Помимо этих методов обучения, применялся в художественных мастерских и метод упражнения, который обеспечивал формирование умений и навыков выполнения художественных работ. Активно применялись упражнения, связанные с копированием рисунков-образцов; упражнения, связанные с выполнением рисунков гипсовой модели; упражнения, связанные с выполнением рисунков позирующего человека.

В художественных мастерских под влиянием культурной эпохи и классицистического направления развития искусства сформировался метод обучения «делай так, как должно быть, а не как на самом деле». Этот метод применялся при обучении пластическим видам искусства. Обучение с использованием этого метода обеспечивало формирование у учеников умения идеализировать изображение человека.

Итогами образовательной деятельности в художественных мастерских СПбАН в 1724 – 1766 гг. были и попытки регламентации классов, курсов и учебного времени занятий.

В художественных мастерских оформилась трёхклассная система обучения, наиболее ярко проявившаяся в Рисовальной палате: нижний, второй, третий («вышний») [160, с. 33]. В них был установлен курс обучения рисунку как «превосходной науке», обязательный для освоения учениками всех художественных мастерских. Регламентом 1747 г. были предприняты попытки определить учебное время занятий в художественных мастерских. Учебное время занятий определялось в зависимости от времени суток и времени года. В летний период общее время занятий в мастерских достигало 11-ть часов. Занятия имели перерыв. В зимний период занятия продолжались 9-ть часов без перерыва.

Таким образом, в художественных мастерских СПбАН оформилось содержание; были определены формы, средства и методы обучения; предприняты

попытки регламентации классов, курсов и учебного времени занятий, что по сути явилось не чем иным, как оформлением отечественной академической системы художественного образования.

Одним из итогов образовательной деятельности в художественных мастерских было оформление инструмента оценивания результатов обучения учеников художественным ремёслам и пластическим видам изобразительного искусства. Этим инструментом выступала аттестация учеников, которая заключалась в оценивании руководителями мастерских качества художественной или ремесленной работы, выполненной учеником. Художественной работой выступала гравюра, роспись, станковое скульптурное или живописное произведение, архитектурный элемент. Ремесленной работой являлось огранение камня, роспись на ткани, резьба по дереву и т.п.

Образовательную деятельность в художественных мастерских выполняли педагоги, уровень художественной культуры которых был намного выше уровня всех остальных художников. В образовательную деятельность вовлекались только те мастера, которые действительно достигали высокого мастерства в изобразительном искусстве, у которых можно было перенять стиль, научиться видеть и выражать увиденное в художественном образе.

Среди таких педагогов наиболее яркими были Ф.Б. Растрелли, Ж.-Б. Леблон, Д. Трезини, Л. Каравак, М.П. Авраамов, А.П. Антропов, И. Соколов и другие, значение которых несомненно в становлении и развитии отечественной академической классической системы художественного образования.

Образовательная деятельность в художественных мастерских СПбАН по своей сути была начальным этапом формирования отечественной академической классической системы художественного образования. Этому способствовала педагогическая организация образовательной деятельности в художественных мастерских и материальное оснащение мастерских для проведения художественных и ремесленных работ. Одним из образовательных центров, в котором ученики имели возможность соприкоснуться с подлинниками западноевропейского изобразительного искусства, учиться у выдающихся

мастеров, в том числе эпохи Возрождения, была Рисовальная палата, где находились подлинные рисунки, гравюры, полотна западноевропейских художников, специально приобретённые для образовательных целей. Здесь формировалась уникальная система именно академического классического художественного образования. Ученики имели возможность созерцать подлинники, реально находиться среди произведений искусства, учиться у авторов этих произведений. По сути, здесь располагались эталоны изобразительного искусства. В художественных мастерских формировалась уникальная культурная и образовательная среда, которая оказывала непосредственное влияние на становление мастера. Эта среда способствовала формированию у учеников представлений о том, каким должно быть произведение, выполненное ими. Ученики могли сверять выполняемые произведения с эталонами.

В художественных мастерских использовались различные методы и приёмы формирования у учеников устойчивых умений и навыков изображения объектов и предметов действительности. Ученики учились копировать рисунки-образцы, изображать гипсовые слепки античных статуй, позирующего человека, подготавливать материалы и инструменты для художественных работ. Для того чтобы у учеников формировались умения и навыки выполнения этих работ, в мастерских была создана благоприятная психологическая атмосфера, поддерживаемая взаимопониманием участников команды, учениками и педагогом. Педагоги и ученики могли обсуждать варианты выполнения заданий, педагог делился своими мыслями по поводу того, как выполнить ту или иную деталь, чтобы выразить в ней своё видение изображаемого и отношение к нему.

Оформление содержания, методов, форм, средств обучения, попытки регламентации классов, курсов и учебного времени занятий, выделение направлений обучения в художественных мастерских СПбАН – всё это является первоосновой формирования отечественной классической академической системы художественного образования.

## Выводы по второй главе

1. Созданные в период с 1724 по 1766 гг. художественные мастерские были подведомственными и неподведомственными. В организации обучения в художественных мастерских существовало строгое разделение на учебный и производственный курсы, а также деление учебных программ на теоретическую и практическую части. При обучении тому или иному мастерству практическая работа преобладала над теоретической подготовкой. Обучение начиналось с раннего возраста с освоения элементарной общей грамоты. Этот процесс завершался к 15-и годам, после чего ученики причислялись к определённой специальности. Обязательным для всех учеников было обучение рисунку. Ведущей формой обучения во всех художественных мастерских было ученичество. Ведущим методом обучения был метод наглядного показа производственных операций. Срок учёбы в художественных мастерских определялся способностями ученика и спецификой его будущей специальности. Формального завершения обучения не было. Уровень совершенства ученика определялся лишь увеличением его жалованья. В художественных мастерских фактически подготавливались практики со средним специальным уровнем знаний.

2. Образовательную деятельность в художественных мастерских выполняли отечественные и приглашённые на русскую службу западноевропейские художники-мастера. Учениками художественных мастерских были юноши, зачисленные в ученики по итогам испытаний, и прибывшие с западноевропейскими художниками-мастерами ученики. Художники-мастера, ученики и подмастерья, вовлечённые в образовательную деятельность, считались состоящими на государственной службе и звались художниками и «казёнными». Во всех художественных мастерских было три должности: мастер, подмастерье и ученик. Мастера, подмастерья и ученики принимали присягу и становились государственными служащими фактически пожизненно.

Результатами образовательной деятельности педагогов явились: разработка проектов художественного образования (М.П. Аврамов и др.), программ обучения (Д.Ф. Трезини и др.), методов обучения (Г. Гроот – «делай так, как должно быть, а не как на самом деле», Л. Каравак – копирование картин европейских мастеров, изображение позирующего человека); открытие мастерских (Я. Штелин – Рисовальная палата, Ж.-Б. Леблон – мастерская декоративной лепки, столярная, слесарная, А.П. Антропов – школа живописи). Результатами образовательной деятельности учеников были: получение «звания» подмастерья, допуск к самостоятельным художественным работам, обретение мастерства и становление художника-мастера.

3. Итогами образовательной деятельности в художественных мастерских является оформление содержания, форм, средств и методов обучения, попытки регламентации классов, курсов и учебного времени занятий. Всё это является первоосновой формирования отечественной академической системы художественного образования.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Становление классической академической системы художественного образования в России тесно связано с образовательной деятельностью, которая осуществлялась в художественных мастерских СПБАН. До открытия СПБАН в нашем отечестве, по сути, не было специального художественного образования. Существовали немногие мастерские, в которых изготавливались либо иконописные произведения, либо произведения декоративно-прикладного искусства, создаваемые главным образом для нужд церкви, т.е. для богослужений, и эстетизации быта. Вплоть до конца XVII в. на Руси существенных изменений в отношении художественно образования не наблюдалось. Тому были объективные причины: не было ни учителей-художников, ни необходимости в создании произведений изобразительного искусства. До конца XVII в. на Руси господствовала церковная идеология, препятствующая развитию светского искусства. Хотя отдельные элементы светского искусства и обнаруживаются во второй половине XV в., когда на Руси произошло заметное ослабление церковного влияния и развитие еретических реформационно-гуманистических движений, которые были сосредоточены на интересе к светской культуре, отделение церковного от «мирского» ещё не произошло. Этому препятствовала деятельность церкви, сосредоточившая образовательные возможности в самой себе. Поэтому на Руси долгие столетия сохранялась традиция иконописания. Развитие наблюдалось лишь в дифференциации стилистики иконописи (звенигородская, соловецкая и др.). Именно поэтому в начале XVIII в., во время петровских преобразований, возникла острая необходимость и потребность в художниках, которых в России не было, как и не было учёных. Это одна из причин, повлиявшая на создание в России центра науки и искусств. В 1724 г. была учреждена СПБАН, существенной задачей которой была подготовка отечественных, «своих», учёных и художников. Но они появились не сразу в 1724 г., а гораздо позже – в середине XVIII в. Поначалу приходилось приглашать из-за границы на русскую службу учёных и художников и даже учеников, главным

образом из Западной Европы, где были сосредоточены художественные ценности эпохи Возрождения: Италии, Голландии, Германии. У иностранных художников и обучались русские ученики. Иностранным художникам, согласно контракту, заключаемому с ними, вменялось в обязанность обучать нескольких русских учеников. Так формировались ученичества и мастерские, в которых художник-иностранец вместе с учениками в ходе выполнения производственных заказов, связанных с практическими нуждами СПбАН, обучал юношей художественным ремёслам и пластическим видам искусства. Иностранные педагоги тоже учились у русских учеников: они осваивали в общении с учениками новый для них русский язык и новую для них русскую культуру. Так знаменитый архитектор, скульптор и педагог Ф.Б. Растрелли приобщился к русской культуре.

Ученичества в художественных мастерских СПбАН по своей сути стали истоками современного ученичества – основной формы художественного образования. За время своего существования ученичество претерпело незначительные изменения, что свидетельствует не столько о консервативности этой формы, сколько об её эффективности в том виде, в каком она возникла. В современном художественном образовании ученичество, как и в годы существования в СПбАН, обеспечивает высокое качество обучения учеников и выполнения ими художественных работ, обретения мастерства. Поразительно, но факт: изначально используемые формы, методы и средства и даже содержание художественного образования в художественных мастерских СПбАН актуальны и в современной практике художественного образования. Более того, современная академическая классическая система художественного образования выросла из содержания, форм, методов и средств обучения юношества художественным ремёслам и пластическим видам искусства в художественных мастерских СПбАН.

В художественных мастерских формировалась и педагогика художественного образования. Педагоги художественных мастерских обращались к теоретическому осмыслению методов и средств обучения рисунку, о чём свидетельствует их интерес к книге И.Д. Прейслера и работам итальянских мастеров эпохи Возрождения. Педагоги художественных мастерских

сосредотачивали внимание на теоретической постановке вопросов обучения рисунку. Об этом свидетельствует, хотя и незначительные по масштабу, но существенные в смысловом отношении теоретические вкрапления, отражённые в справках, донесениях, прошениях и подобных документах.

Педагогика художественного образования, формировавшаяся в художественных мастерских СПбАН, была сосредоточена на основных пунктах образовательного процесса: на содержании, формах, средствах и методах обучения. В художественных мастерских определялись, выверялись и оттачивались составляющие системы художественного образования: содержание, формы, средства и методы обучения, специфичные для обучения художников. Их специфичность заключалась в обусловленности культурной эпохой, для которой было характерно классицистическое познание действительности. Именно поэтому основу содержания художественного образования составлял рисунок, впоследствии получивший неформальное определение «академический». Создание рисунка было связано с жёсткими, классицистическими, правилами его выполнения. Рисунок должен был идеально соответствовать рисунку-образцу, быть его безупречной копией. Поэтому ведущим методом обучения был метод копирования, а основным средством обучения – рисунок-образец. Ученику необходимо было выполнить копию, строго соответствующую образцу. Если ученик не справлялся с этим заданием, его обязывали выполнять копию вновь и вновь. Поэтому на обучение рисунку уходили годы и даже десятилетия. Без прочно сформированного умения выполнения копии не представлялось возможным обретение мастерства. Этот путь, выверенный практикой и временем, был одной из самых удачных и оптимальных наработок педагогики художественного образования. И в современной педагогике художественного образования этот метод является единственно приемлемым, если ставится задача обучения действительно будущего художника.

Таким образом, историческими предпосылками и истоками современной классической академической системы художественного образования в России является образовательная деятельность педагогов и учеников, осуществлявшаяся

в художественных мастерских СПбАН. Детальное рассмотрение образовательной деятельности в художественных мастерских СПбАН в 1724 – 1766 гг., предпринятое в настоящем диссертационном исследовании, позволило системно проанализировать, целостно представить и охарактеризовать образовательную деятельность в художественных мастерских СПбАН в 1724 – 1766 гг., и показать её влияние на развитие отечественной академической системы художественного образования. Это делает возможным констатировать, что исследовательская цель достигнута, задачи исследования, а значит и научная проблема, побудившая проведение данного диссертационного исследования, решены.

Вместе с тем в ходе проведения исследования был выявлен ряд вопросов, заслуживающих особого исследовательского внимания. В ряду таких вопросов наиболее значимыми выступают: роль и место воспитательной деятельности в формировании личности ученика в условиях обучения в художественных мастерских СПбАН; влияние западноевропейской художественной культуры и отечественных культурных традиций, в том числе древнерусских, на формирование педагогического сознания и педагогических взглядов педагогов художественных мастерских СПбАН; компаративное историко-педагогическое рассмотрение образовательной деятельности, осуществлявшейся в художественных мастерских СПбАН и художественных мастерских, находившихся в зарубежных странах; традиции художественного образования и их историческая обусловленность; разработка теоретических основ и методических проблем обучения рисунку в художественных мастерских СПбАН и др. С решением этих вопросов могут быть связаны перспективы проведения будущих исследований.

**СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ**

1. Архив Академии наук Ф. 3. Оп. 1, № 290.
2. ААН. ф. 3. оп. 1. № 503.
3. Аверьянов, В.В. Энциклопедический словарь художника-графика [Текст] / В.В. Аверьянов. – М.: Алев-В, 2009. – 328 с.
4. Аврамов, М.П. О просвещении всенародном, о истине к правосудию, о крайнем милосердии к народу / М.П. Аврамов. – СПб.: Тип. Императорской акад. наук, 1727 с.
5. Академия наук в истории культуры России XVIII – XX веков / Отв. ред. Ж.И. Алферов. – СПб.: Наука: СПб., изд. фирма ???, 2010. – 707 с.
6. Алексеева, М.А. Гравюра петровского времени / М.А. Алексеева. – Л., 1990. 206 с.
7. Алексеева, М.А. Документы о творчестве М.И. Махаева // Русское искусство XVIII первой половины XIX века / М.А. Алексеева. – М.: Наука, 1971. – С. 238–294.
8. Алексеева, М.А. Некоторые вопросы русской художественной жизни середины XVIII века // Русское искусство XVIII века. Материалы и исследования / М.А. Алексеева. – М.: Наука, 1973. – С. 90-96.
9. Алексеева, М.А. Новые биографические данные о художнике Оттомаре Эллигере / М.А. Алексеева // Сообщения Государственного Русского музея. Вып. 10. – М., 1974. – С. 64-68.
10. Алёшина, Л.С. Русское искусство XVIII – начала XX века / Л.С. Алёшина, М.М. Ракова, Т.Н. Горина. – М.: Искусство, 1972. – 486 с.
11. Алленов, М.М. История русского искусства. Русское искусство XVIII – XX века: Т. 2 / М. М. Алленов; Л.И. Лифшиц; ред. А. Астахова. – М.: Белый город, 2008. – 504 с.
12. Алленов М.М. Русское искусство X – начала XX века / М.М. Алленов, О.С. Евангулова, Л.И. Лифшиц. – М., 1989.

13. Алпатов, М.В. Этюды по истории русского искусства. Т. 2. / М.В. Алпатов. – М., 1967.
14. Андреева, В.Г. Андрей Матвеев / В.Г.Андреева // Русское искусство первой четверти XVIII века. Материалы и исследования. – М.: Наука, 1974. – С. 141-157.
15. Аполлон: Изобразительное и декоративное искусство. Архитектура: А-Я: Терминологический словарь / Под ред. А.М. Кантора. – М.: Эллис Лак, 1997. – 735 с.
16. Аркин, Д.Е. Растрелли / Д.Е. Аркин. – М., 1953.
17. Архив АН СССР, р. IV, оп. 4, д. 2, лл. 1–18. опубли.: Регламент Академии наук и художеств в Санкт-Петербурге, 1747 г. // Уставы Академии наук / отв. ред. Г.К. Скрыбин. – М., 1975. – С. 40-61.
18. Архипов, Н.И. Бартоломео Карло Растрелли. 1675-1744 / Н.И. Архипов, А.Г. Раскин. – Л.-М., 1964. – 152 с.
19. Архитектурный архив / под ред. А. Аркина, Н. Брунова и др. – М.: Изд-во Академии архитектуры СССР, 1946. – С. 31-33.
20. Айналов, Д.В. Вопрос Петровской реформы в искусстве по некоторым новым данным / Д.В. Айналов // Труды Всероссийского съезда художников в Петрограде. Декабрь 1911 январь 1912. Т. 1. – Петроград, 1912. – С. 79-81.
21. Айналов, Д.В. История русской живописи от XVI по XIX в. / Проф. Д.В. Айналов. – Изд. 2-е. – Санкт-Петербург : Студ. изд. ком. при Ист.-филол. фак. С.-Петербур. ун-та, 1913. – 100 с.
22. Бабурин, Д. Очерки по истории Мануфактур-коллегии/ Д. Бабурин; Гл. арх. упр. НКВД СССР. – М.: Тип. им. Воровского, 1939. – 392 с.
23. Баткин, Л.М. Леонардо да Винчи и особенности ренессансного творческого мышления / Л.М. Баткин. – М.: Искусство, 1990. – 413 с.
24. Богдан, В.-И.Т. Исторический класс Академии художеств второй половины XIX века художеств / В.-И.Т. Богдан. – СПб.: Научно-исследовательский музей Российской Академии художеств, 2007. – 364 с.

25. Божерянов, И. Петербург в петрово время. Иллюстрированный исторический очерк / И. Божерянов. – СПб.: Знаменская типография, Х. Краузе и М. Финикова, 1901-1903. – 238 с.
26. Борисова, Е.А. Архитектурное образование в Канцелярии от строений во второй четверти XVIII века / Е.А. Борисова // Ежегодник Института истории искусств. 1960. Архитектура и живопись. – М., 1961. – С. 97-132.
27. Борисова, Е.А. «Архитектурные ученики» петровского времени и их обучение в командах зодчих-иностранцев в Петербурге / Е.А. Борисова // Русское искусство первой четверти XVIII века. Материалы и исследования. – М.: Наука, 1974. – С. 68-81.
28. Борисова, Е.А. О ранних проектах зданий Академии наук // Русское искусство XVIII века. Материалы и исследования / Е.А. Борисова. – М.: Наука, 1973. – С. 56-65.
29. Борисова, Е.А. С.И. Чевакинский и архитектурное образование первой половины XVIII века // Русское искусство XVIII века. Материалы и исследования / Е.А. Борисова. – М.: Искусство, 1968. – С. 96-109.
30. Бренева, И.В. История Инструментальной палаты Петербургской Академии наук (1724-1766) / И.В. Бренева. – СПб.: Наука, 1999. – 168 с.
31. Бренева, И.В. Некоторые архивные документы Инструментальной палаты Петербургской Академии наук (1726-1734) // Памятники науки и техники / И.В. Бренева. – М.: Наука, 1986. – С. 172-177.
32. Бренева, И.В. Становление Петербургской Академии наук (Инструментальная палата. 1726-1766 гг.) : автореф. дис. ... канд. ист. наук / Бренева Ирина Владимировна. – СПб., 1993. – 20 с.
33. Брюсова, В.Г. Прекрасное – это родина / В.Г. Брюсова. – М.: Советская Россия, 1989. – 176 с.
34. Бубнов, Ю.А. Древнерусский секуляризм и формирование идеологии просветительства // От крещения Руси до начала петровских преобразований / Ю.А. Бубнов. – СПб.: Изд-во С.-Петербургского философского общества университета, 1999. – 130 с.

35. Буров, А.А. Петербургские «русские» школы и распространение грамотности среди рабочих в первой половине XVIII века / А.А. Буров. – СПб.: Ленинградский гос. педагогический институт им. А.И. Герцена, 1957. – 87 с.
36. Валицкая, А.П. Русская эстетика XVIII века / А.П. Валицкая. – М.: Искусство, 1983. – 238 с.
37. Верещагина, А.Г. Русская художественная критика середины – второй половины XVIII века: Очерки / А.Г. Верещагина; Рос. Акад. Художеств; НИИ теории и истории изобр. иск. – М., 1991. – 264 с.
38. Вестник изящных искусств / Изд. при Акад. художеств. Т. 1-8. – СПб., 1883-1890.
39. Виппер, Б.Р. Архитектура русского барокко / Б.Р. Виппер. – М., 1978.
40. Виппер, Б.Р. Введение в историческое изучение искусства / Б.Р. Виппер. – М.: Изобразительное искусство, 1985. – 285 с.
41. Власов, В.Г. Искусство России в пространстве Евразии / Т. 2. Классическая архитектура и русский классицизм / В.Г. Власов. – СПб.: Дмитрий Буланин, 2013. – 277 с.
42. Во главе первенствующего ученого сословия России // Очерки жизни и деятельности президентов Императорской Санкт-Петербургской Академии наук. 1725-1917 гг. – Издательство : СПб.: Наука, 2002. – 206 с.
43. Вопросы истории, теории и методики преподавания изобразительного искусства. Вып. 8. Ч. 1, 2 / Ред. В.К. Лебедко. Сб. статей. – М.: Прометей, 1996. – 450 с.
44. Врангель, Н.Н. Иностранцы скульпторы XVIII века в России / Н.Н. Врангель // Старые годы. – 1907. – № 7-9.
45. Врангель, Н.Н. Иностранцы художники XVIII столетия в России / Н.Н. Врангель. – СПб.: Сириус, 1911. – 94 с.
46. Врангель, Н.Н. Первые годы академической школы / Н.Н. Врангель // Русская академическая художественная школа в XVIII веке. – М.-Л.: Гос. социально-эконом. издательство; Тип. Академии наук СССР, 1934. – 1130 с.

47. Врангель, Н.Н. Русские книги XVIII века по искусству / Н.Н. Врангель // Старые годы. Июль-сентябрь. – СПб., 1907. – С. 439-445.
48. Всеобщая история искусств. В 6 т. Т. 4. Искусство XVII – XVIII веков. – М.: Искусство, 1963.
49. Вся история искусства. Живопись, архитектура, скульптура, декоративное искусство / Пер с итал. Т.М. Котельниковой. – М.: АСТ: Астрель, 2007. – 416 с.
50. Гаврилова, Е.И. Ломоносов и основание Академии художеств Е.И. Гаврилова // Русское искусство XVIII века. Материалы и исследования. – М.: Наука, 1973. – С. 66-75.
51. Гаврилова, Е.И. О первых проектах Академии художеств в России / Е.И. Гаврилова // Русское искусство XVIII первой половины XIX века. Материалы и исследования. – М.: Наука, 1971. – С. 219-229.
52. Гаврилова, Е.И. Русский рисунок XVIII века / Е.И. Гаврилова. – Л.: Художник РСФСР, 1983. – 204 с.
53. ГАФКЭ, Архив Министерства юстиции, Дела Сената, кн. 908, л. 2-27. (1)
54. Гизе, М.Э. Инструментальная палата Петербургской Академии наук в первой половине XVIII века / М.Э. Гизе // Вопросы истории естествознания и техники. Вып. 3-4. – М.: Изд-во АН СССР, 1977. – С. 95-98.
55. Гизе, М.Э. Очерки истории художественного конструирования в России XVIII начала XX века / М.Э. Гизе. – Л.: Изд-во ЛГУ, 1978. – 27 с.
56. Голлербах, Э. История гравюры и литографии в России / Э. Голлербах. – М.-Пг.: Государственное издательство, 1923. – 220 с.
57. Грабарь, И.Э. Петербургская архитектура в XVIII и XIX веках / И.Э. Грабарь. – СПб.: Лениздат, 1994. – 384 с.
58. Гравировальная палата Академии наук XVIII века. Сборник документов / Сост. М.А. Алексеева, Ю.А. Виноградов, Ю.А. Пятницкий. – Л., 1985. – 296 с.
59. Грани творчества. Сборник научных статей. – М.: Аврора, 2003. – 232 с.
60. Денисов, Ю. Зодчий Растрелли // Материалы к изучению творчества / Ю. Денисов, А. Петров. – Л., 1963.

61. Евангулова, О.С. Изобразительное искусство в России первой четверти XVIII в. : проблемы становления художественных принципов Нового времени : дисс. ... докт. искусствоведения : 07.00.12 /Евангулова Ольга Сергеевна. – М., 1987. – 295 с.
62. Евсина, Н.А. Архитектурная теория в России второй половины XVIII – начала XX века / Н.А. Евсина. – М., 1985.
63. Жемчужников, Л.М. Мои воспоминания из прошлого / Л.М. Жемчужников. – СПб.: Искусство. 1971. – 448 с.
64. Жидков, Г.В. Русское искусство XVIII века : Архитектура, скульптура, живопись / Г.В. Жидков. – М.: Искусство. 1951 г. – 250 с.
65. Зотов, А.И. Русское искусство. Исторический очерк / А.И. Зотов. – М.: Издательство Академии художеств СССР, 1961. – 292 с.
66. Иванов, В.Е. Классификация рисунка по целевому назначению / В.Е. Иванов // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. – 2020. – № 4-1. – С. 271-281.
67. Иванов, В.Е. Математический взгляд Антонио Филарете на рисунок и его пути и приемы обучения рисунку/ В.Е. Иванов // Конференциум АСОУ : сборник научных трудов и материалов научно-практических конференций. – 2020. – № 4. – С. 12.
68. Иванов, В.Е. Педагоги и ученики художественных мастерских Санкт-Петербургской Академии наук / В.Е. Иванов // Вестник Владимирского государственного университета. – 2024. – № 1. – С. 19-26.
69. Иванов, В.Е. Педагоги-художники Санкт-Петербургской Академии наук / В.Е. Иванов // Историко-педагогическое знание в начале III тысячелетия: объяснение историей как способ познания педагогического настоящего. Сборник материалов XIX Международной научной конференции. – М.: АСОУ. – 2023. – С. 96-98.
70. Иванов, В.Е. Понятие «рисунок» в истории и теории изобразительного искусства / В.Е. Иванов // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. – Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. – 2019. – № 4-1. – С. 299-308.

71. Иванов, В.Е. Теоретические и практические ракурсы обучения рисунку в письменных трудах флорентийских мастеров / В.Е. Иванов // Педагогическое образование: оптимизация, модернизация и прогноз развития. Сборник материалов IV Всероссийской студенческой научно-практической конференции / В.Е. Иванов. – М.: РУДН. – 2020. – С. 189-198.
72. Иванов, В.Е. Регламенты образовательной деятельности в художественных мастерских Санкт-Петербургской Академии наук (1720-1750 гг.) / В.Е. Иванов // Вестник Тверского государственного университета. Серия: Педагогика и психология. – 2021. – № 3 (56). – С. 193-200.
73. Иванов, В.Е. Формы и методы обучения юношества в художественных мастерских Санкт-Петербургской Академии наук / В.Е. Иванов // Ценности и смыслы. – 2021. – № 3 (73). – С. 126-135.
74. Иванов, В.Е. Альбом академических рисунков / В.Е. Иванов, М.А. Лукацкий. – М.: МАКС Пресс, 2024. – 160 с.
75. Иванов, В.Е. Альбом учебных академических рисунков / В.Е. Иванов, М.А. Лукацкий. – М.: МАКС Пресс, 2024. – 120 с.
76. Иванов В.Е., Лукацкий М.А. Альбом карандашных портретов / В.Е. Иванов, М.А. Лукацкий. – М.: МАКС Пресс, 2025 (в печати). – 136 с.
77. Иванов В.Е. Разработка системы обучения рисунку художниками эпохи Возрождения / В.Е. Иванов, М.И. Макаров // Историко-педагогическое знание в начале III тысячелетия: Актуализация исторического опыта воспитания и обучения человека в контексте проблем теории и практики современного образования // ред.-сост. Г.Б. Корнетов. – М.: КУРО, 2024. –С. 81-86.
78. Иванов, В.Е. Художники и теоретики искусства итальянского возрождения об обучении рисунку / В.Е. Иванов, М.И. Макаров // Искусство и дизайн: сборник статей факультета изобразительного искусства и народных ремёсел по итогам IX Международного Фестиваля науки– М.: Эдитус, 2024. – С. 75-83.
79. Ильина, Т.В. Иван Яковлевич Вишняков. Жизнь и творчество / Т.В. Ильина. – М.: Искусство, 1979. – 207 с.

80. Ильина, Т.В. История искусств. Отечественное искусство / Т.В. Ильина. – М., 1994.
81. Ильина, Т.В. Андрей Матвеев / Т.В. Ильина, С.В. Римская-Корсакова. – М., 1984.
82. Императорская Академия художеств. Документы и исследования. К 250-летию основания / Сост. И.В. Рязанцев, О.В. Калугина, А.В. Самохин. – М.: Памятники исторической мысли, 2010. – 612 с.
83. Иогансен, М.В. Михаил Земцов / М.В. Иогансен. – Л., 1975.
84. Иордан, Ф.И. Записки ректора и профессора Академии Художеств Фёдора Ивановича Иордана / Ф.И. Иордан. – Спб.: Типография Русского Товарищества, 1918. – 396 с.
85. Исаков, С.К. Императорская С.П.Б. Академия художеств : Краткий исторический очерк / С.К. Исаков; под редакцией С.Н. Кондакова, В.П. Лобойкова и Ф.И. Покровского. – СПб.: Тов-во Р. Голике и А. Вильборг, 1914. – 64 с.
86. История Академии наук СССР: в 3-х т. / главный редактор К.В. Островитянов; Академия наук СССР, Институт естествознания и техники. Т. 2 : (1803-1917), 1964. – 772 с.
87. История русского искусства / Под ред. И.Э. Грабаря, В.Н. Лазарева. Том 5 (13). – М.: Академии наук СССР, 1961. – 572 с.
88. История русского искусства. Т. 1. / под ред. М.М. Раковой, И.В. Рязанцева. – М.: Изобразительное искусство, 1991. – 362 с.
89. История русской архитектуры : учебник для вузов / Ю.С. Ушаков, Т.А. Славина. – Спб.: Стройиздат, 1994. – 600 с.
90. История философии в СССР. В 5 томах. Том I / Ред. В.Е. Евграфов. Руководитель авторского коллектива В.Е. Евграфов. – М.: Наука, 1968. – 580 с.
91. Калязина, Н.В. Петр Михайлович Еропкин (материалы к творческой биографии). Культура и искусство России XVIII века. Новые материалы и исследования / Н.В. Клязина. – Л., 1981.

92. Калязина, Н.В. Русское искусство петровской эпохи / Н.В. Калязина, Г.Н. Комелова. – Л.: Художник РСФСР, 1990. – 272 с.
93. Каменский, П.П. Труды по истории изобразительного искусства / П.П. Каменский. – СПб.: ОПП Библиотеки Российской АН, 2017. – 217 с.
94. Кеменов, В.С. Академия художеств СССР / В.С. Кеменов. – СПб.: Аврора, 1982. – 437 с.
95. Книга для чтения по истории русского искусства / сост. Н. Машковцев; ред. А. Леонов. – М.; Искусство, 1950. – 200 с.
96. Книга об искусстве или Трактат о живописи / Ченнино Ченнини / Перевод с итальянского А. Лужнецкой; Под редакцией и со вступительной статьей А. Рыбникова. – М.: ОГИЗ–ИЗОГИЗ, 1933. – 139 с.
97. Коваленская, Н.Н. История русского искусства XVIII века / Н.Н. Коваленская. – М., 1962.
98. Коваленская, Н.Н. Русский классицизм : Живопись. Скульптура. Графика / Н.Н. Коваленская. – М., 1964.
99. Кондаков, С.Н. Юбилейный справочник Императорской Академии художеств. 1764—1914 : [В двух томах] / Сост. С.Н. Кондаков ; Императорская Санкт-Петербургская Академия художеств. — С.-Петербург : Товарищество Р. Голике и А. Вильборг, 1914—1915.
100. Копелевич, Ю.Х. В дни основания Академии наук и художеств / Ю.Х. Копелевич // Вестник Академии наук СССР. 1973. - № 10. – С. 121-131.
101. Копелевич, Ю.Х. Возникновение научных академий Ю.Х. Копелевич // Середина XVII – середина XVIII в. – Л.: Наука, 1974. – 267 с.
102. Копелевич, Ю.Х. Основание Петербургской Академии наук / Ю.Х. Копелевич. – Л.: Наука, 1977. – 211 с.
103. Коростин, А.Ф. Рисунок русских мастеров XVIII века / А.Ф. Коростин. – М., 1952.
104. Коростин, А.Ф. Русская гравюра XVIII века / А.Ф. Коростин, Е.И. Смирнова. – М., 1952.

105. Краснобаев, Б.И. Очерки русской культуры XVIII века / Б.И. Краснобаев. – М., 1987.
106. Культура и искусство петровского времени : Публикации и исследования. – Л., 1977.
107. Культура и искусство России 18 века : Новые материалы и исследования. – Л., 1981.
108. Леонардо да Винчи. Книга о живописи мастера Леонардо да Винчи, живописца и скульптора флорентийского / Леонардо да Винчи. – М.: ОГИЗ-ИЗОГИЗ, 1935. – 141 с.
109. Леонтьева, Г.К. Питомцы муз / Г.К. Леонтьева. – СПб.: Искусство, 1968. – 158 с.
110. Летопись Российской академии наук: Том 1. 1724-1802 / Отв. ред. Н.И. Невская; сост. и пер. Е.Ю. Басаргина и др. – СПб.: Наука, 2000.
111. Зодчие Санкт-Петербурга, XVIII век / ред. Ю.В. Артемьева, С.А. Прохвятилова. – СПб.: Лениздат, 1997. – 1021 с.
112. Лифшиц, М.А. История русского искусства. Русское искусство X – XVII веков: Т. 1 / М.А. Лифшиц; ред. А. Астахова. – М.: Белый город, 2007. – 344 с.
113. ЛО ААН СССР, ф. 3. оп. 1, д. 529.
114. ЛО ААН СССР, ф. 3, оп. 1, кн. 149, л. 167, 167 (об.); оп. 7, д. 67.
115. ЛО ААН СССР, ф. 3, оп. 1, кн. 246.
116. ЛО ААН СССР, ф. 3, оп.1, кн. 255.
117. Луппов, С.П. Книга в России в первой четверти XVIII века / С.П. Луппов. – М., 1973.
118. Малиновский, К. В. Бартоломео и Франческо Растрелли / К.В. Малиновский. – СПб.: Левша, 2017. – 272 с.
119. Малиновский, К.В. Художественные связи Германии и Санкт-Петербурга в XVIII веке / К.В. Малиновский. – СПб.: Крига, 2007. – 494 с.
120. Мастера искусства об искусстве. Избранные отрывки из писем, дневников, речей и трактатов: В 7 т. / Под общ. ред. А.А. Губера, А.А. Фёдорова-Давыдова, И.Л. Мацы, В.Н. Гращенкова. Т.6. – М., 1969.

121. Материалы для истории Императорской академии наук. Т. 1. [1716-1730]. – СПб.: Тип. Императорской акад. наук, 1885. – 732 с.
122. Материалы для истории Императорской академии наук. Т. 2. [1731-1735]. – СПб.: Тип. Императорской акад. наук, 1886. – 886 с.
123. Материалы для истории Императорской академии наук. Т. 3. [1736-1738]. – СПб.: Тип. Императорской акад. наук, 1886. – 898 с.
124. Материалы для истории Императорской академии наук. Т. 4. [1739-1741]. – СПб.: Тип. Императорской акад. наук, 1887. – 824 с.
125. Материалы для истории Императорской академии наук. Т. 5. [1742-1743]. – СПб.: Тип. Императорской акад. наук, 1889. – 1067 с.
126. Материалы для истории Императорской академии наук Т. 6. [1725-1743] // История академии наук Г.Ф. Миллера: с продолжениями И.Г. Штриттера. – СПб.: Тип. Императорской акад. наук, 1890. – 635 с.
127. Материалы для истории Императорской академии наук. Т. 7. [1744-1745]. – СПб.: Тип. Императорской акад. наук, 1895. – 818 с.
128. Материалы для истории Императорской академии наук. Т. 8. [1746-1747]. – СПб.: Тип. Императорской акад. наук, 1895. – 794 с.
129. Материалы для истории Императорской академии наук. Т. 9. [1748-1749]. – СПб.: Тип. Императорской акад. наук, 1897. – 826 с.
130. Материалы для истории Императорской академии наук. Т. 10. [1749-1750]. – СПб.: Тип. Императорской акад. наук, 1900. – 776 с.
131. Машковцев, Н. Из истории русской художественной культуры // Избранные искусствоведческие труды / Н. Машковцев. – М., 1982.
132. Меншуткин, Б.Н. Жизнеописание Михайла Васильевича Ломоносова / Б.Н. Меншуткин. – М.: Академии наук СССР, 1937. – 240 с.
133. Михайлова, О.В. Учебный рисунок в Академии художеств XVIII века / О.В. Михайлова. – М., 1951.
134. Молева, Н.М. Живописных дел мастера : Канцелярия от строений и русская живопись 1-й половины XVIII века / Н.М. Молева, Э.М. Белютин. – М., 1965.

135. Молева, Н.М., Белютин, Э.М. Педагогическая система Академии художеств XVIII века / Н.М. Молева, Э.М. Белютин. – М.: Изогиз, 1956. – 519 с.
136. Мюллер, А.П. Быт иностранных художников в России / А.П. Мюллер. – Л., 1927. – 157 с.
137. Мюллер, А.П. Иностранные живописцы и скульпторы в России / А.П. Мюллер. – М., 1925. – 95 с.
138. Неверов, О.Я. Памятники античного искусства в России петровского времени : Культура и искусство петровского времени. Публикации и исследования / О.Я. Неверов. – Л., 1977.
139. Немцы в России: люди и судьбы: Сб. науч. ст. / Отв. ред. Л.В. Славгородская. – СПб.: Изд-во Дмитрий Буланин, 1998. – 310 с.
140. Никольский, В. История русского искусства / В. Никольский. – М.: Берлин : Р.С.Ф.С.Р., 2017. – 224 с.
141. Новицкий, А.П. История русского искусства / А.П. Новицкий, В.А. Никольский. – М.: Эксмо, 2007. – 704 с.
142. Овсянников, Ю.М. Доминико Трезини / Ю.М. Овсянников. – Л.: Искусство, 1987. – 223 с.
143. О домашних средствах, простым народом в болезнях употребляемых. Месяцеслов с наставлениями на 1782 г., с. 53-78; на 1783 г., 102-138 с. Перепечатано в Собрании сочинений, выбранных из месяцесловов на разные годы. – СПб., 1792. ч. IX, – 335-385 с.
144. Оленин, А.Н. Избранные труды по истории и деятельности Императорской Академии художеств / А.Н. Оленин. – СПб.: Издательский отд. Библиотеки Российской АН, 2010. – 144 с.
145. Отчет Императорской Академии художеств с 12 сентября 1865 с 12 сентября 1865 по 4 сентября 1866 г. – СПб.: Тип. В. Спиридонова, 1867. – 41 с.
146. Очерки русской культуры XVIII века. Часть четвертая / Под ред. Б.А. Рыбакова. – М.: Издательство Московского университета, 1990. – 384 с.
147. Пархоменко, Т.А. Культура без цензуры: культура России от Рюрика до наших дней / Т.А. Пархоменко. – М.: Книжный клуб Книговек, 2010. – 686 с.

148. Пекарский, П.П. История Императорской академии наук в Петербурге. Т. 1 / П.П. Пекарский. – Спб.: Издание отделения рус. яз. и словесности Императорской акад. наук, 1870. – 774 с.
149. Пекарский, П.П. История Императорской академии наук в Петербурге. Т. 2 / П.П. Пекарский. – Спб.: Издание отделения рус. яз. и словесности Императорской акад. наук, 1873. – 1042 с.
150. Петров, В. Очерки и исследования // Избранные статьи о русском искусстве XVIII – XIX веков; со вступ. стат. Д.В. Сарабьянова / В. Петров. – М., 1978.
151. Петров, П.Н., д. 138, лл. 9, 14 (об.). ГПБ, ф. 575,
152. Петров, П.Н., д. 8, л. 92 (об.). ГПБ, ф. 575,
153. Петров, П.Н. Сборник материалов для истории императорской Санкт-Петербургской Академии художеств за сто лет ее существования / В. Петров. – СПб., 1864. – 782 с.
154. Полное собрание законов Российской империи (ПСЗ). Т. 17. № 12 750. – Спб.: тип. II Отделения Собственной Его Императорского Величества Канцелярии, 1830–1885 гг. – 1015–1016 с.
155. Популярная художественная энциклопедия. Т. 1 / Гл. ред. В.М. Полевой. – М.: Советская энциклопедия, 1986. – 476 с.
156. Популярная художественная энциклопедия. Т. 2 / Гл. ред. В.М. Полевой. – М.: Советская энциклопедия, 1986. – 464 с.
157. Посошков, И.Т. Книга о скудости и богатстве / Ред., вступ. ст. и прим. Б.Б. Кафенгауза / И.Т. Посошков. – М.: Госсocэкгиз, 1937. – 351 с.
158. Прейслер, И.Д. Основательные правила или Краткое руководство к рисовальному художеству. В 3-х частях / И.Д. Прейслер. – Спб.: тип. Академии наук, 1734. – 152 с.
159. Пронина, И.А. Академия художеств XVIII – первой половины XIX века как художественный центр страны. См. Труды АХ СССР / И.А. Пронина. – М., 1984.
160. Пронина, И.А. Декоративное искусство в Академии Художеств // Из истории русской художественной школы XVIII – первой половины XIX века / И.А. Пронина. – М.: Изобразительное искусство, 1983. – 312 с.

161. Пронина, И.А. О преподавании декоративно-прикладного искусства в XVIII веке / И.А. Пронина // Русское искусство XVIII века. Материалы и исследования. – М.: Наука, 1973. – С. 76-89.
162. Разина, Т.М. Прикладное искусство в русской культуре XVIII-XIX вв. / Т.М. Разина. – М.: Изд-во МГУ, 2003. – 157 с.
163. РГИА. Ф. 467. Оп. 2. Д. 39А.
164. Регламент Академии наук и художеств в Санкт-Петербурге, 1747 г. // Уставы Академии наук / отв. ред. Г.К. Скрыбин. – М., 1975.
165. Ровинский, Д.А., Академия художеств до времён императрицы Екатерины II-й // «Отечественные записки», 1885, т. 102, № 10. – С. 45-76.
166. Ровинский, Д.А. Обзор иконописания в России до конца XVIII века // Описание фейерверков и иллюминаций / Д.А. Ровинский. – СПб., 1903.
167. Русская академическая художественная школа в XVIII веке. – М.: ОГИЗ. – Л.: Соцэкгиз, 1934. – [8]. – С. 13-207.
168. Русская архитектура первой половины XVIII века : Исследования и материалы / Под ред. И. Грабаря. – М., 1954.
169. Русское декоративное искусство. 18 век / под ред. А.И. Леонова. Т-2. – М., 1963.
170. Русское искусство XVIII века : Материалы и исследования / Под ред. Т.В. Алексеевой. – М., 1968. – 196 с.
171. Русское искусство первой четверти XVIII века : Материалы и исследования / Под ред. Т.В. Алексеевой. – М., 1974. – 234 с.
172. Русское искусство второй половины XVIII – первой половины XIX века : Материалы и исследования / Под ред. Т.В. Алексеевой. – М., 1979.
173. Русское искусство и архитектура / авт.-сост. М.В. Адамчик. – Минск: Харвест, 2009. – 608 с.
174. Рязанцев, И.В. Русское искусство нового времени : По итогам Всероссийской научной конференции / И.В. Рязанцев. – М.: НИИ теории и истории изобразительных искусств, 1993. – 324 с.

175. Салтыков, А.А. Эстетические взгляды Иосифа Владимировича / А.А. Салтыков // ТОДРЛ. – 1974. – Вып. 28. – С. 271-288.
176. Сахарова, И.М. Алексей Петрович Антропов. 1716 – 1795 / И.М. Сахарова. – М., 1974.
177. Сборник материалов для истории Имп. Санкт-Петербургской академии художеств за сто лет ее существования / Изд. под ред. П.Н. Петрова и с его примеч. Ч. 1. [1758-1811]. – Спб.: Тип. Комиссионера Имп. Академии художеств Гогенфельдена и К°, 1864. – 613 с.
178. Сборник материалов для истории Санкт-Петербургской Академии художеств. Ч. 1. – Спб.: Тип. Комиссионера Имп. Академии художеств Гогенфельдена и К°, 1864. – 612 с.
179. Сводный каталог русской книги гражданской печати XVIII века. 1725 – 1800. 6 томов. – М.: издание Государственной библиотеки СССР имени В.И. Ленина, 1963-1975.
180. Селинова, Т.А. Иван Петрович Аргунов. 1729 – 1802 / Т.А. Селинова. – М., 1973.
181. Семёнова, Л.Н. Иностранцы мастера в Петербурге в первой трети XVIII века / Л.Н. Семёнова // Наука и культура России XVIII века. – Л., 1984. – С. 201-224.
182. Сидоров, А.А. Гравюра и рисунок втор. четв. XVIII века / См. «История русского искусства» / А.А. Сидоров. – М.: Изд. АН СССР. Т-5. 1959.
183. Сидоров, А.А. Рисунок старых русских мастеров / А.А. Сидоров. – М., 1956.
184. Смирнов, В.Г. Феофан Прокопович / В.Г. Смирнов. – М.: Сортатник, 1994. – 224 с.
185. Соловьёв, С.М. История России с древнейших времен. Сочинения в 18 кн. / С.М. Соловьёв. – М., 1990
186. СПБНИИ РАН. № 283. Оп. 1. Д. 13а.
187. СПФ АРАН. Ф. 3. Оп. 1. Д. 71.
188. СПФ АРАН. Ф. 3. Оп.1. Д. 791.

189. Старк, Э. Колыбель русского искусства / Э. Старк. – СПб.: Сойкин, 1914. – 32 с.
190. Старые годы : Ежемесячник для любителей искусства и старины. Июль – сентябрь. – СПб.: П.П. Вейнер, 1907. – 110 с.
191. Старые годы : Ежемесячник для любителей искусства и старины. Октябрь. – СПб.: П.П. Вейнер, 1908. – 556 с.
192. Стецкевич, Е. С. Петербургская Академия наук и становление художественного образования в России (Рисовальная палата, 1724-1766 гг.) : дис. ... канд. ист. наук : 07.00.02: / Стецкевич Елена Сергеевна. – СПб., 2001. – 247 с.
193. Телешова, И. В. Ломоносов и художественные палаты / И. В. Телешова // Ломоносов. Сб. статей и материалов. Вып. 8. – Л., 1983. – 42 с.
194. Торжественное собрание Императорской Академии Наук 1-го декабря 1866 года в память столетней годовщины рождения Н.М. Карамзина. – СПб.: Тип. Императорской акад. наук, 1914. – 100 с.
195. Труды Всероссийской Академии Художеств. – М.: Искусство, 1947. – 236 с.
196. Труды Всероссийского съезда художников в Петрограде. Декабрь 1911 – Январь 1912. Т. 1. СПб.: Тов-во Р. Голике и А. Вильборг, 1914. – 358 с.
197. Труды Всероссийского съезда художников в Петрограде. Декабрь 1911 – Январь 1912. Т. 2. – СПб.: Тов-во Р. Голике и А. Вильборг, 1914. – 372 с.
198. Труды Всероссийского съезда художников в Петрограде. Декабрь 1911 – Январь 1912. Т. 3. – СПб.: Тов-во Р. Голике и А. Вильборг, 1914. – 190 с.
199. Труды Академии Художеств СССР. – М.: Искусство, 1985. – 236 с.
200. Уставы Академии наук СССР. 1724-1974. – М.: Наука, 1974. – 207 с.
201. Федотов, Г. Большая энциклопедия ремесел / Г. Федотов. – М.: Эксмо, 2009. – 608с.
202. ЦГИА СССР, ф. 467, оп. 2, кн. 89, 1744, д. 8.
203. ЦГИА СССР, ф. 467, оп. 4, 1719-1729, д. 401, лл. 9, 14 (об.).
204. Чезио, К. Анатомия живописцев / К. Чезио. – СПб.: Тип. Императорской акад. наук, 1749-1750. – 15 с.

205. Швидковский, Д.О. Академия «знатнейших художеств» /Д.О. Швидковский // Наше наследие. – 2007. – № 82. – С. 2-17.
206. Штелин, Я.Я. Записки Якоба Штелина об изящных искусствах в России: в 2 т / Я.Я. Штелин; сост., пер. с нем., вступ. ст. К.В. Малиновского. Т. 1. – М.: Искусство, 1990. – 445 с.
207. Штелин, Я.Я. Записки Якоба Штелина об изящных искусствах в России: в 2 т / Я.Я. Штелин; сост., пер. с нем., вступ. ст. К.В. Малиновского. Т. 2. – М.: Искусство, 1990. – 224 с.
208. Эфрос, А. Два века русского искусства / А. Эфрос. – М., 1969.
209. Akademie der Künste : Dreihundert Jahre Hochschule der Künste, Juni – August 1996. – Berlin : Akademie der Künste, 1996. – 88 p.
210. Alter, I. Macht. Reform. Kunst : die Kaiserliche Akademie der Künste in St. Petersburg / Irina Alter. – Köln [etc.] : Böhlau, 2015. – 315 p.
211. A Picture history of art // Western art through the ages : With over 1760 ill., 900 in colour: maps: charts / Introd. by Christopher Lloyd ; Comp. a. ed. by Jenny Haviland. – London : Phaidon, 1979. – 323 p.
212. Aspects of French academic art 1680–1780 : Summer exhibition June 10 – August 26 1977. – London : Heim gallery, 1977. – 88 p.
213. Ayres, James. The artist's craft : a history of tools, techniques a. materials / James Ayres. – Oxford: Phaidon, 1985. – 240 p.
214. Lectures on art : selected Conférences from the Académie royale de peinture et de sculpture, 1667–1772 / edited by Christian Michel and Jacqueline Lichtenstein ; translation by Chris Miller. – Los Angeles, Calif. : Getty research institute, 2020. – 475 p.
215. Leitschuh F. F. Preisler, Johann Justin [Текст] / In: Allgemeine Deutsche Biographie (ADB). – Band 26. – Leipzig: Duncker & Humblot, 1888. – 551 p.
216. The Praeger picture encyclopedia of art : A comprehensive survey of painting, sculpture, architecture a. crafts, their methods, styles a. techn. terms, from the earliest times to the present day / Prep. with the assistance of James Cleugh et al. – 4. print. – New York; Washington : Praeger, 1965. – 584 p.

217. Rice, T. T. A concise history of Russian art / Tamara Talbot Rice. – New York : Praeger, 1963. – 288 p.

218. Fenton, J. School of genius : a history of the Royal academy of arts / James Fenton. – London : Royal Academy of Arts, cop. 2006. – 319 p.

### **Интернет–ресурсы**

Российская государственная библиотека: официальный сайт [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://search.rsl.ru/ru#colf=03.10.2023/> (Дата обращения: 02.08.2024)

Президентская библиотека имени Б.Н. Ельцина: официальный сайт [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.prilib.ru/> (Дата обращения: 04.07.2024)

Главгосэкспертиза России: официальный сайт [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://gge.ru/press-center/news/stroitelstvo-i-iskusstvo-zhivopisnaya-komanda-kantselyarii-ot-stroeniy/> (Дата обращения: 18.09.2024)

Электронная библиотека исторических документов [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://docs.historyrussia.org/ru/nodes/1-glavnaya/> (Дата обращения: 18.08.2024)

Архивный комитет Санкт-Петербурга: официальный сайт [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://spbarchives.ru/> (Дата обращения: 21.06.2024)

Национальная электронная библиотека [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://rusneb.ru/> (Дата обращения: 21.06.2024)

Российская академия художеств: официальный сайт [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://rah.ru/> (Дата обращения: 21.06.2024)

Архивы России: портал [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://rusarchives.ru/taxonomy/term/2405/all/> (Дата обращения: 24.05.2024)

Российский государственный архив древних актов: официальный сайт [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://rgada.info/index.php/> (Дата обращения: 24.05.2024)

Публичная библиотека [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://publ.lib.ru/publib.html/> (Дата обращения: 24.05.2024)

Научная библиотека Русского географического общества: официальный сайт [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://elib.rgo.ru/> (Дата обращения: 24.05.2024)

**Исторические трактовки основных дидактических понятий:  
содержание, формы, средства, методы, субъекты  
образовательной деятельности в художественных мастерских**

**СОДЕРЖАНИЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ**

**Элементарная общая грамота** – это умение читать, писать и считать, выступающее необходимым элементом образованного человека эпохи Просвещения, поэтому во всех художественных мастерских учеников обязательно обучали чтению, письму и счёту. Обучение элементарной общей грамоте было обязательным для вновь принятых на обучение учеников. Обучение грамоте начиналось с освоения письма и чтения. Этот процесс продолжался до тех пор, пока ученик не осваивал грамоту. Обучение элементарной общей грамоте предусматривало формирование начальных знаний по русскому языку, арифметике и рисованию («архитектурных учеников» обучали ещё геометрии) и было обязательным для всех учеников в художественных мастерских Адмиралтейств-коллегии, Канцелярии от Строений, Гоф-интендантской конторы.

**Изобразительная грамота** – это знание законов и правил изображения объёмности (перспектива, светотень), трёхмерности (блик, свет, полутень, собственная и падающая тень, тональный рефлекс), двухмерности в сочетании с прочными навыками пользования этим знанием. Обучение изобразительной грамоте в художественных мастерских осуществлялось одновременно с обучением элементарной общей грамоте.

**Художественное ремесло** – ручное изготовление художественных изделий, основанное на применении ручных орудий труда. Учеников в художественных мастерских СПбАН учили изготавливать ювелирные украшения, табакерки, веера, одежды, мебель, чеканки, измерительные инструменты, оптические приборы, декоративные элементы внутреннего убранства дворцовых помещений и другие изделия. Обучение художественному ремеслу связывалось с развитием навыков

выполнения художественных работ. Художественное ремесло представлялось как процесс, необходимый для формирования у учеников опыта, необходимого для становления художника-исполнителя.

### ФОРМЫ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

**Ученичество** – основная форма обучения в художественных мастерских СПБАН, унаследованная из ремесленных мастерских Древней Руси. В художественных мастерских СПБАН ученичество претерпело незначительные изменения, что свидетельствует не столько о консервативности этой формы, сколько об её эффективности в том виде, в каком она существовала ранее. Ученичество обеспечивало высокое качество обучения учеников художественным ремёслам и пластическим видам изобразительного искусства.

**Команда** – основная форма обучения, объединение художника-мастера, подмастерьев и учеников, создаваемое на время выполнения художественных работ. Как правило, в команду педагог вводил учеников, хорошо зарекомендовавших себя в выполнении той или иной задачи.

**Пенсионерство** – форма обучения, предполагающая отправку ученика на обучение на продолжительное время в страны Западной Европы. Несмотря на то, что отправка в учебную «командировку» осуществлялась на завершающем этапе обучения, она не получила распространения в практике образования. По прибытии из учебной «командировки» ученик был обязан предоставить ведущим художникам, курировавшим художественную и образовательную деятельность в мастерских СПБАН, работу, как правило, произведение искусства, которое он должен был выполнить во время «командировки», либо после неё.

### СРЕДСТВА ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

**Рисунок-образец** – рисунок, специально выполненный для дидактических целей, используемый в качестве средства обучения учеников изобразительной грамоте. Специфика этого рисунка заключается в «образцовости», эталонности техники его исполнения, при несоблюдении которой отстывает возможность составления правдивого представления о сущности изображаемого объекта или

явления действительности. Именно поэтому в рисунках-образцах наиболее явно просматривается целевое назначение академического рисунка [64, с. 292; 72, с. 115]. Копирование учеником рисунка-образца обеспечивало точное воспроизведение линий разной длины и ширины, составляющих контуры изображённых предметов, способствовало перенятию «языка» оригинала и прочувствованию того, на чём было сосредоточено внимание художника, создавшего оригинал.

**Рисунок-оригинал (станковый рисунок)** – произведение изобразительного искусства. Рисунок-оригинал выступает конечной материализацией замысла автора и поэтому определяется как самостоятельное произведение изобразительного искусства, в котором фиксируются наиболее выразительные формы отображения отдельных сторон объектов или явлений действительности. Станковый рисунок может быть выполнен с различной степенью завершённости и проработки деталей, что свойственно для наброска, зарисовки или этюда с натуры. Рисунки-оригиналы приобретались для демонстрации ученикам художественного образа и размещались в специально отведённых для этого местах [64, с. 292; 72, с. 115].

**«Основательные правила, или краткое руководство к рисовальному художеству»** – «книжное» средство обучения основам изобразительной грамоты. Это труд немецкого художника и педагога Иоганна Даниеля Прейслера (1666 – 1737). Книга была переведена на русский язык в 1734 г. и с этого времени стала применяться в качестве учебного пособия при обучении рисунку в художественных мастерских. Книга И. Прейслера содержала рисунки-образцы и комментарии. На рисунках-образцах были изображены: геометрические фигуры (линии, треугольники, квадраты, прямоугольники и др.), объёмные предметы (вазы, архитектурные элементы и др.) лицо человека и его части, тело человека в обнажённом, драпированном и одетом виде. Комментарии содержали описания анатомических особенностей тела человека, элементарные сведения о рисунке, порядок его выполнения. Рисунки-образцы и комментарии служили ученикам своеобразным дидактическим и методическим материалом и педагогическим

ориентиром, обеспечивающими качественное выполнение рисунка. Книга впоследствии несколько раз переиздавалась, а отдельные листы из этой книги долгое время использовались в качестве рисунков-образцов при обучении копированию.

**Гипсовые слепки античных статуй и архитектурных элементов** – точные копии с произведений античной скульптуры, выступавшие средствами обучения рисунку. Слепки изготавливались в странах Западной Европы специально для образовательных целей в художественных мастерских СПбАН как копии с античных оригиналов классической, эллинистической и римской эпох [72, с. 110].

**Глидерман** – фигура (или манекен) в форме человеческого тела, сделанная из дерева или папье-маше, которая использовалась для обучения изображению костюма и драпировок.

**Позирующий человек** – сторонний, приглашённый для позирования ученикам человек.

**Чертежи** – средство обучения рисунку и гравированию, обеспечивающие формирование умений и навыков графического изображения сооружений, предметов, устройств в масштабе и в основных проекциях на плоскости (бумага, калька, пленка). Применялись оригинальные чертежи, которые ранее использовались при строительстве и сооружении объектов.

**Гравюры** – вид графического искусства, в котором изображение получается путём оттиска на бумаге, отпечатанного в углублённом виде на металлической пластине или деревянной дощечке. Для образовательных целей в художественных мастерских СПбАН гравюры специально привозили из западноевропейских стран. Самыми известными гравюрами, которые использовались в образовательной деятельности в художественных мастерских, были изображения человека и отдельных элементов фигуры человека, сделанные И. Преислером. Кроме того, в образовательной деятельности активно применялись гравюры из книги «Библия Пискаторы» [72, с. 111].

**Картины** – завершённые произведения живописи, имеющие самостоятельное значение. На картинах обычно изображались явления сюжетно-тематического характера, основу которых составляют значимые для жизни людей события: исторические, мифологические, религиозные, общественные, а также события, отражающие особенности их повседневного бытия. Картины специально привозили из западноевропейских стран для образовательных целей. Часть картин, за исключением той, которая размещалась во дворцах и усадьбах, экспонировалась в палатах СПбАН, что давало возможность ученикам наблюдать подлинные произведения живописного искусства [72, с. 112].

### МЕТОДЫ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

**Копирование** – метод обучения рисунку, который приобрёл ключевую роль в образовательной деятельности в художественных мастерских СПбАН. Копирование выступало одним из основных методов обучения рисунку. Этот метод обеспечивал формирование у учеников умения и навыков нанесения карандашом, пером или иным графическим инструментом прямых, ломаных и скруглённых линий с разной степенью нажима. Помимо этого, копирование обеспечивало отслеживание педагогом сформированности у ученика умений и навыков нанесения штриха, качество которого определялось постоянством частоты штриха и отсутствием спонтанного изменения его интенсивности [72, с. 6].

**Наглядный показ производственных операций** – метод обучения, обеспечивавший постоянное наблюдение учеником за работой художника-мастера. Этот метод обеспечивал формирование у ученика представление о каждом этапе и действии проведения производственных операций и научение учеников тому, что умел делать педагог.

**Вовлечение ученика в выполнение производственных операций** – метод, обеспечивавший формирование у ученика умений и навыков выполнения производственных операций, без осуществления которых невозможно было осуществления художественных работ. Производственными операциями являлись: разведение красок, замешивание глины, нанесение грунта на холст,

изготовление грунтовых смесей, замачивание кистей, подготовка стеков, штихелей, поверхностей для гравирования и т.п.

**Упражнение** – метод, заключающийся в многократном выполнении учеником рисунка одного и того же объекта, производственной операции, обеспечивавший прочное формирование умений и навыков осуществления художественных работ. В художественных мастерских активно применялись упражнения, связанные с копированием рисунков-образцов, гипсовых слепков античных статуй, позирующего человека.

**Последовательное выполнение художественного произведения** – метод обучения, реализация которого связывалась с пошаговым, в некотором отношении алгоритмическим, выполнением учеником художественного произведения (архитектурного, скульптурного, живописного, графического). Метод обеспечивал формирование у ученика умений и навыков последовательного, алгоритмического, выполнения, в целом, следующих шагов:

- выполнение производственных операций;
- подготовка рабочего места;
- выполнение эскизов;
- создание общего изображения.

**«Делай так, как должно быть, а не как на самом деле»** – метод обучения, обеспечивавший формирование у учеников умения идеализировать изображение человека. Этот метод сформировался под влиянием ведущего направления развития искусства, классицизма.

Метод применялся при обучении учеников пластическим видам искусства. Применение этого метода позволяло сформировать умение изображать, например, не реально неровный, а правильной формы нос позирующего человека, не осунувшуюся осанку, а с выпрямленными плечами и спиной, выбирать лучший цвет при изображении лица – основной детали портрета.

#### СУБЪЕКТЫ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

**Художник-мастер** – педагог, художник, с которым СПбАН заключала контракт, в соответствии с которым он получал звание мастера. Художник-мастер

принимал присягу, становился государственным служащим, получал жалованье, материальное обеспечение и назывался «казённым» фактически пожизненно. В обязанности художника-мастера входило руководство художественными работами, осуществление образовательной деятельности, взаимодействие с канцелярией СПБАН и её ведомствами. Как правило, художник-мастер руководил отдельным направлением художественных работ (пунцонных, камнерезных, живописных и др.). В подчинении художника-мастера находились подмастерья и ученики. В художественных мастерских СПБАН художник-мастер нес ответственность за своего «выученика» (подмастерья и ученика), обучал его художественным ремёслам и пластическим видам изобразительного искусства от азов художественной грамоты до доступной ему самому ступени мастерства.

**Ученик** – юноша, принятый на обучение в художественную мастерскую по итогам испытаний. Ученик принимал присягу, становился государственным служащим, получал жалованье, материальное обеспечение и назывался «казённым» фактически пожизненно. Ученик мог стать подмастерьем. Иногда ученика называли немецким словом гезель – (от нем. *geselle* – «подмастерье, товарищ»). В письменных источниках середины XVIII в. слово «гезель» чаще всего служило для обозначения младшего архитектора, работавшего под началом художника-мастера.

**Подмастерье** – помощник художника-мастера, которому вменялась в обязанность выполнение подготовительных работ (замешивание глины, подготовка инструментов, разведение красок и др.). Подмастерью вменялось в обязанность обучение учеников элементарной и изобразительной грамоте. Подмастерье мог стать художником-исполнителем.

**Художник-исполнитель** – художник, не создающий оригинальные произведения, а воспроизводящий существующие. Художник-исполнитель принимал присягу, становился государственным служащим, получал жалованье, материальное обеспечение и назывался «казённым» фактически пожизненно. Художник-исполнитель мог стать художником-мастером. Художник-исполнитель был участником команды, создававшейся на время выполнения художественных

работ, связанных с практическими нуждами Академии. Художником-исполнителем мог быть подмастерье и не мог быть ученик, потому что обучение в художественных мастерских строго отделялось от исполнительства.