

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2018-8.27>

Крупнова Мария Дмитриевна

**ОСОБЕННОСТИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКИ В СКУЛЬПТУРНОМ КЛАССЕ  
МОСКОВСКОГО УЧИЛИЩА ЖИВОПИСИ, ВАЯНИЯ И ЗОДЧЕСТВА В XIX ВЕКЕ. К 200-ЛЕТИЮ  
СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ Н. А. РАМАЗАНОВА**

В данной статье рассматривается проблема художественного образования, связанная с педагогической деятельностью московских скульпторов. Главная часть работы раскрывает своеобразие методического подхода в преподавании творческих дисциплин. На основе проведенного анализа сделаны выводы, связанные со становлением полноценной системы подготовки мастеров в скульптурных классах в России XIX века, в которых не только произошел рост числа высокопрофессиональных скульпторов, вносящий важный творческий вклад в развитие отечественного ваяния, - это привело и к совершенно другому пониманию образного потенциала скульптуры.

Адрес статьи: [www.gramota.net/materials/9/2018/8/27.html](http://www.gramota.net/materials/9/2018/8/27.html)

Источник

**Манускрипт**

Тамбов: Грамота, 2018. № 8(94) С. 126-130. ISSN 2618-9690.

Адрес журнала: [www.gramota.net/editions/9.html](http://www.gramota.net/editions/9.html)

Содержание данного номера журнала: [www.gramota.net/materials/9/2018/8/](http://www.gramota.net/materials/9/2018/8/)

**© Издательство "Грамота"**

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: [www.gramota.net](http://www.gramota.net)

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: [hist@gramota.net](mailto:hist@gramota.net)

УДК 7.027.1

Дата поступления рукописи: 20.06.2018

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2018-8.27>

*В данной статье рассматривается проблема художественного образования, связанная с педагогической деятельностью московских скульпторов. Главная часть работы раскрывает своеобразие методического подхода в преподавании творческих дисциплин. На основе проведенного анализа сделаны выводы, связанные со становлением полноценной системы подготовки мастеров в скульптурных классах в России XIX века, в которых не только произошел рост числа высокопрофессиональных скульпторов, вносящий важный творческий вклад в развитие отечественного ваяния, – это привело и к совершенно другому пониманию об-разного потенциала скульптуры.*

*Ключевые слова и фразы:* скульптурная школа; профессиональная подготовка скульпторов; Н. А. Рамазанов; педагогическая деятельность; станковая пластика.

**Крупнова Мария Дмитриевна**

*Российская академия живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова, г. Москва  
besprozvannykx@mail.ru*

### **ОСОБЕННОСТИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКИ В СКУЛЬПТУРНОМ КЛАССЕ МОСКОВСКОГО УЧИЛИЩА ЖИВОПИСИ, ВАЯНИЯ И ЗОДЧЕСТВА В XIX ВЕКЕ. К 200-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ Н. А. РАМАЗАНОВА**

Художественное образование России XIX века находилось на высоком уровне, благодаря чему многие живописцы, архитекторы и скульпторы имели возможность не только развивать свои способности, но и получать отличную профессиональную подготовку, что обеспечивало получение ими в дальнейшем достойных заказов. В таких учебных заведениях, как Императорская Академия художеств (ИАХ) и Московское училище живописи, ваяния и зодчества (МУЖВЗ), преподавали выдающиеся мастера своего времени, которые доносили до учеников и основные принципы художественной практики, и суть сложных технических процессов, с которыми они могли столкнуться при создании произведений.

Два учебных заведения шли разными путями развития и имели свой собственный подход к формированию образовательной деятельности. В Академии преподаватели, в соответствии со своими классицистическими установками, требовали от учеников исполнения четко ориентированных программ, которые были основаны на мифологизированных и отработанных религиозных сюжетах. Так, молодой руководитель скульптурного класса пореформенной ИАХ В. А. Беклемишев всегда придерживался данной идеи, воспринятой им еще во время обучения. Получив свою должность в 1894 году, он продолжал следовать академическим установкам, не привнеся принципиальных новаций в общую образовательную систему. Если говорить именно о скульптуре, то в Академии долгое время работа в мраморе была оценена как эталон мастерства, так как этот материал еще со времен Античности пользовался особой популярностью ввиду его пластической выразительности. Главной технической задачей при работе с ним является, как известно, точное перенесение глиняной модели или гипсового отлива в камень. При этом важно сохранение в статуе образов и стилистических особенностей оригинала [1, с. 117]. Копирование же античных слепков иногда воспринималось слишком прямолинейно и даже утрированно. По словам одного из учеников Академии, И. Я. Гинзбурга, «ученик обучался, копируя, видеть только линии, а не чувствовать форму, и оттого лепка выходила сухая и бессознательная» [5, с. 64]. Это высказывание ярко характеризует сложившуюся ситуацию в петербургской школе.

Академическая подготовка в скульптурном классе конца XIX века оставляла, таким образом, желать лучшего. Сами ученики высказывали отрицательное мнение о педагогических подходах. В то же время молодые люди, которые были знакомы с системой преподавания в МУЖВЗ, подчеркивали разницу между обучением в этих двух заведениях. В Москве был принят совершенно другой подход к подготовке будущих мастеров. Несмотря на схожие требования к ученическим работам, таким как рисунок с гипсов и изучение перспективы, в МУЖВЗ было более внимательное отношение к личным желаниям учеников. Они чаще экспериментировали, искали собственные подходы к работе и новым материалам, поэтому многие из них вспоминали годы обучения с глубоким трепетом и уважением, хотя далеко не каждый мог поступить и успешно освоить сложную образовательную программу.

В Училище существовали определенные правила приема и обучения студентов. В брошюре 1892 года (переиздана в 1901 году) сказано, что молодые люди всех общих сословий могут обучаться в Училище при условии удачной сдачи вступительных, общих и творческих экзаменов, а также своевременного денежного взноса [10, с. 13]. Во время прохождения обучения ученики должны были следовать определенной программе, которая также четко прописывалась. В ней было указано, в какое время ученик должен был обращаться к тем или иным заданиям. Например, первый класс в Училище назывался «Головной». Во время прохождения образовательной программы в этом классе каждый начинающий скульптор должен был заниматься лепкой с гипсовой головы, лепкой с головы натурщика и лепкой с частей гипсовой фигуры. Второй класс – «Фигурный» – подразумевал лепку с гипсовой фигуры и изучение теории перспективы и анатомии, или, как ее называли в то время, «учение о сочетаниях между костями и движениями». В третьем же классе ученики работали с обнаженной натурой и многофигурными композициями [11, с. 19].

В ИАХ в аналогичном издании «Правило для руководства учеников и вольнослушателей» от 1875 года сказано: «Скульптурный класс разделяется на два отдела. С 11 до 2 часов – лепка и рисунок с гипсов, с 5 до 7 часов – лепка с натуры. Для лепки с гипсов и с натуры имеются всегда в достаточном количестве готовая глина, станки, каркасы и инструменты для лепки» [6, с. 38]. Судя по этим документам, можно сказать, что все образование имело определенную и четкую систему, которой обязан был придерживаться каждый из воспитанников. Однако академические правила были прописаны менее детально, нежели московские.

В процессе всего обучения ученики также проходили и научный курс, состоявший из теоретических предметов. Так, 22 мая 1866 года был принят новый устав МУЖВЗ, который в некоторых вопросах уравнивал его права по отношению к ИАХ. Училище получило свое полное и окончательное название, а также в это время была четко закреплена программа обучения. Устав предусматривал существование двух отделений: общеобразовательного и художественного. По этому уставу срок прохождения всей программы для скульпторов составлял 8 лет.

«Введение преподавания наук в изыскание способов для поддержания талантливых, но бедных учеников, послужило процветанию Училища» – эти строки были написаны графом А. А. Закревским, бывшим председателем Московского художественного общества, в 1858 году. Данное общество было организовано специально для материальной поддержки Училища и отдельно взятых учеников [9, с. 120]. Изучение теоретического курса занимало важное место в образовательной программе, но не всегда данный опыт был удачным. «Еще до того времени, лет за одиннадцать, усилиями членов совета общества: С. П. Шевырева, А. Д. Черткова, Н. Ф. Павлова и академика В. С. Добровольского – начали вводить науки в Училище (например, Н. В. Берг читал русскую словесность); но несоблюдение каких-то формальностей относительно правил, принятых в Петербурге, мгновенно привело к уничтожению учебных классов, а преподаватели-художники обязаны были в тоже время не давать никаких своих записок ученикам» [7, с. 288]. Основанием служил тот факт, что подобную систему подготовки не предусматривала ИАХ.

В своей научной монографии Н. А. Дмитриева указывает: «На протяжении 70-80-х годов проходило улучшение научного курса. С начала 70-х был повышен уровень требований к поступающим на приемных экзаменах, однако поднять его до гимназического было невозможно, так как это повляло бы на возраст поступающих. В середине 70-х было введено постоянное преподавание теории и истории искусства (раньше этот предмет существовал лишь эпизодически). Важной задачей являлось сохранение художественной специфики в изучении теоретических предметов» [3, с. 130]. Научный курс предусматривал изучение истории России, на высоком уровне изучалась история искусств и словесность, а также Закон Божий и другие предметы, которые не только давали ученикам определенные знания, но и воспитывали в них патриотический дух. С начала 1880-х годов русскую историю читал Р. Ю. Виппер, с 1890-х годов к этому приступил профессор В. О. Ключевский, а также В. Е. Гиацингов. Для более глубокого изучения теории в Училище непрерывно пополнялась библиотека, зачастую благодаря частным вложениям члена художественного совета известного издателя К. Т. Солдатенкова, который пожертвовал для нее все свое личное собрание.

Помимо общей научной подготовки, важное место занимало обучение на художественном отделении, где учащиеся знакомились не только с азами рисунка и живописи, но и узнавали о технических особенностях работы в скульптуре. Тщательное ее изучение началось в 1847 году с приходом в Училище Н. А. Рамазанова. Он вел активную педагогическую деятельность, связанную не только с воспитанием талантливых мастеров, таких как С. И. Иванов, который впоследствии сменил своего учителя в руководстве скульптурным классом, но и с популяризацией самого скульптурного отделения. В отчете Московского художественного общества за учебный период 1872-1873 годов сказано: «... в последнее время число желающих поступить увеличилось... По живописи и скульптуре число учеников значительно возросло противна прежнего; до сего времени в скульптурном классе не было ни одного ученика, теперь же их 15 человек» [Там же, с. 44].

Приступив к работе, Рамазанов изложил совету Московского художественного общества предполагаемую программу обучения скульпторов. В нее входили конкретные требования, которые преподаватель предъявлял к своим ученикам: «Не позволять ученику лепить с головы, пока он не будет рисовать с гипсов хорошо. Не позволять лепить копии с гипсовых фигур, пока ученик не будет рисовать их хорошо» [Там же, с. 43]. О его педагогических установках можно судить благодаря изданию 1863 года [7, с. 240], в котором он излагает методику и технику работы с материалом, причем мастер не углубляется в тонкости работы с камнем или бронзой, а основное внимание уделяет глине, созданию каркасов для нее и переводу ее в гипс. То есть он описывает работу начинающих мастеров, каковыми и являлись его ученики.

«Никакое скульптурное произведение, будь то мрамор, бронза или другое вещество, не делается без того, чтобы художник не приготовил прежде образца для него из глины, а в очень малых размерах и из воска... Для того чтобы рубить прямо из камня, а таких весьма немного, для этого, кроме необычайных способностей, нужно иметь отличную практику, но скульптура не будет так совершенна, как после подготовленной модели в глине», – утверждал Рамазанов [Там же, с. 299]. Действительно, как правило, изначально любая скульптура создается в глине, а потом переводится в другой материал. Этот процесс является неотъемлемой частью реализации произведения. Мастера зачастую выполняют несколько так называемых «пластических эскизов» [1, с. 106], которые, в свою очередь, являются набросками для дальнейшей полноценной работы. Из этого следует, что мастера используют глину при поиске нужной формы и силуэта, так как это пластичный материал, в котором легко можно довести работу до нужного результата.

Н. А. Рамазанов подходит к написанию своеобразного учебника по скульптуре очень тщательно. Данное пособие, которое читали все начинающие скульпторы, обеспечивало им крепкую образовательную базу. Именно поэтому со временем скульптурный класс МУЖВЗ вышел на очень высокий уровень. Также Рамазанов описывает создание каркасов не только для круглой скульптуры, но и для рельефов, которые в обязательном порядке выполнялись в Училище. Важное место в статье автор уделяет и описанию методов сохранения глины в сыром состоянии, для того чтобы продолжать работу на следующий день и не испортить произведение затягиванием процесса: «Ваятель покрывает скульптуру смоченным холстом, дабы глина не могла засохнуть и не трескалась... но в надолго оставляемой и не оконченной модели, в которой постоянно поддерживается сырость, иногда вырастают какие-то грибы, скульптурные шампиньоны, которые приводят к насмешкам между художниками» [7, с. 303-304].

Для того чтобы не быть многословным, Н. А. Рамазанов опирается не только на свои знания, но и на опыт выдающихся академических мастеров, таких как Б. И. Орловский, С. И. Гальберг, В. И. Демут-Малиновский, описывая их достижения и ошибки. Приводя в пример реальные обстоятельства создания памятников, он подчеркивает важность того или иного технического процесса. Например, скульптор описывает разные виды и свойства глины, которые определяют степень ее пригодности для лепки. «Московская глина называется ажельской, внутренним своим качеством и цветом уступает петербургской, добывают ее неподалеку от Коломны... Петербургская же глина больше подходит для бюстов и малых моделей» [Там же, с. 300]. Или, например, автор подробно описывает то, как необходимо создать форму, предназначенную для перевода глины в гипс. В данном описании он опирается на технические и технологические особенности скульптуры, так как перевод работы из одного материала в другой – закономерный процесс при создании произведения этого вида искусства.

«Н. А. Рамазанов вел преподавательскую деятельность более 20 лет. В МУЖВЗ он образовал не один десяток скульпторов и под конец своих лет имел утешение видеть, что ученики достойно воспользовались его уроками и сделались самостоятельными художниками» [8, с. 751]. Эти проникновенные слова были написаны С. Яковлевым – автором некролога на смерть мастера. Они являются важным свидетельством высокого авторитета и успешности педагогической деятельности первого руководителя скульптурного класса МУЖВЗ.

Как уже отмечалось, одним из первых учеников Н. А. Рамазанова стал С. И. Иванов, который впоследствии преподавал в Училище с 1868 года, почти сразу после ухода своего учителя. В это время начинает формироваться московская скульптурная школа, которая сохранила свою значимость на многие десятилетия. Иванов открыл новую страницу в истории отечественного ваяния, как бы подготавливая выход на арену учеников скульптурного класса МУЖВЗ [5, с. 47] эпохи Серебряного века. И действительно, помимо ряда личных работ, после жизни Иванова осталась целая плеяда ваятелей, которые работали и в Москве, и в Петербурге, но один из них – С. М. Волнухин – пошел по стопам своего учителя и возглавил скульптурное отделение МУЖВЗ в 1894 году.

Также у С. И. Иванова обучалась великий русский скульптор – А. С. Голубкина. Образование она получила в разных школах: в Москве, Петербурге и в Париже у величайшего мастера своего времени Огюста Родена, но как педагог проявила себя именно в Москве. После долгих поисков личной мастерской она начинает набирать частных учеников, как это было принято во французском художественном сообществе. Также в дальнейшем, во время преподавания в Высших художественно-технических мастерских (ВХУТЕМАС), Голубкина с готовностью работала с учениками и воспитывала в них любовь к скульптуре и тонкое понимание ее творческих особенностей. Во время своего обучения она не застала выдающегося педагога Н. А. Рамазанова, но была знакома с его теоретическим трудом, который еще долгие годы формировал молодых мастеров. Возможно, благодаря пониманию, что теория в подготовке памятника важна не менее, чем практика, А. С. Голубкина также берется за написание своей небольшой книги «Как создается скульптура. Несколько слов о ремесле скульптора». Работа включает в себя подробное описание подхода к каждому из материалов и явно продолжает традицию Н. А. Рамазанова. Создание подобных теоретических трудов говорит об уровне развития художественного образования начала XX века.

Так же, как и ее предшественник, Голубкина начинает с описания создания скульптуры в глине, создания каркасов и других технологических процессов. «У начинающих, да и не только начинающих, а даже и у работавших по несколько лет, но не взявших ремесла как следует в свои руки, каркас является каким-то живым врагом, который противодействует им» [2, с. 34]. Благодаря тщательному описанию всех этапов рабочего процесса юный мастер мог обойти технологические трудности стороной. Педагоги затрагивали лишь необходимые сферы подготовки скульптуры. Как уже говорилось, Рамазанов подробно описывает работу над глиной и почти не затрагивает другие материалы, так же поступает и Голубкина. Она это делает осознанно и подчеркивает, что глина является основополагающим элементом. «Ни для мрамора, ни для других материалов отдельной науки не нужно. Сколько вы умеете работать в глине, столько же вы умеете и в мраморе, и в дереве, и в бронзе» [Там же]. Но в то же время Голубкина рассказывает о конкретных особенностях и эстетическом восприятии различных материалов ваяния. Так, очень интересны ее высказывания о выборе мрамора: «Гораздо труднее добыть и выбрать мрамор. Мрамор с крупным зерном слишком груб, с мелким зерном он бывает какой-то глухой, в нем мало света. Надо выбирать средний, хорошего теплого цвета» [Там же, с. 36]. Основные навыки работы в нем Голубкина, как и многие другие мастера, получала в Европе, так как в Москве и Петербурге в это время не было педагогов, которые могли бы на должном уровне осветить процесс работы в данном материале. Несмотря на то что, мрамор был популярен в академической

традиции, в конце XIX века работа с ним претерпевала определенные трудности. После смерти С. С. Пименова мраморные мастерские закрывались за ненадобностью, так как работающих в камне скульпторов уже практически не осталось. Если в Петербурге этот процесс проходил постепенно, то в Москве к профессиональной работе в мраморе почти не обращались. Для московской школы важным элементом была пластическая масса, благодаря которой скульпторы учились чувствовать форму, а не копировать линии, как это было принято ранее в Академии. Именно благодаря этому их лепка выглядела более выразительной и насыщенной, также московские мастера имели возможность экспериментировать и получать новые знания в области формы.

Как уже было сказано, А. С. Голубкина вела свою педагогическую деятельность именно в Москве. Важнейший вклад, который она сделала в методику обучения скульпторов, – это описание работы с новым на тот момент материалом – деревом. Оно занимает важное место в развитии русской культуры. Изначально его выбирали из-за доступности и легкости обработки. Именно благодаря этому его использовали в народных промыслах, а также для создания декоративных украшений интерьеров. В XIX веке и Академия, и Училище на первое место выдвигали гипс и глину как самые удобные средства воплощения художественного замысла. И благодаря этому факту на протяжении почти всего века связь образовательной программы скульпторов с теоретическими принципами работы в дереве отсутствовала, а его роль в воплощении проектов была минимальна. Использование дерева как скульптурного материала станковой пластики началось только в конце XIX столетия. В это время к работе с ним начали относиться как к полноценному творческому процессу, и благодаря этому мастера смогли реализовать новаторские творческие решения, так как формирование скульптурного образа зависит напрямую как от идеи и сюжета произведения, так и от материала, в котором оно выполнено. Дерево вошло в практику ваятелей именно благодаря С. Т. Коненкову, А. С. Голубкиной и другим мастерам московской скульптурной школы.

Голубкина ввиду богатой творческой практики смогла уделить внимание дереву как материалу скульптуры и в своем теоретическом труде. Так, художница подчеркивает: «Самое лучшее для скульптора дерево – это береза, ясень и липа. Мы, живущие среди больших лесов и деревьев, подыскиваем дерево и стараемся вместить туда свою вещь» [Там же, с. 14]. Следует отметить, что для получения нужного эффекта мастер должен быть технически совершенно свободен, важно осознание специфики материала и его эстетических особенностей. Освоение техники резьбы по дереву, как и работа с другими материалами, требует глубокого прочувствования художником идеи произведения. Только тогда взаимоотношения с избранным материалом воспринимаются как необходимая составляющая творческого процесса. Приступать к работе мастер должен лишь тогда, когда полностью сформирован замысел, и не важно, декоративный ли это рельеф, украшающий фасад деревенского дома, или станковая скульптурная работа. Такой подход к созданию произведений присутствует у Голубкиной в работе с разными материалами, но, так как деревянная скульптура является новшеством того времени, говоря именно о ней, автор особо подчеркивает данные принципы.

К каждому материалу А. С. Голубкина относилась по-особенному. Именно поэтому она уделяет важное место в своей книге переводу скульптуры из одного материала в другой. Художница утверждала, что скульптура в дереве не должна быть простой репродукцией или бездушным воспроизведением глиняного оригинала. При переводе глины в другой материал образ претерпевает существенные изменения, приобретая иную пластическую выразительность: объемы уплотняются, изменяется светотеневая динамика [4, с. 21]. В своей теоретической работе скульптор рассматривает своеобразный творческий подход, который влияет на выбор материала. Данная проблема будет остро стоять у ваятелей и более позднего времени.

Основываясь на итогах проведенной работы, можно сделать вывод, что благодаря формированию полноценной системы образования в скульптурных классах в России XIX века произошел рост числа скульпторов, получивших серьезную подготовку, они внесли важный творческий вклад в развитие отечественного ваяния, и это привело к совершенно другому пониманию образного потенциала скульптуры.

В это время в практику мастеров вошел новый материал, который открывал широкие творческие возможности для самовыражения ваятелей. Были найдены новые подходы в работе, происходит изучение и открытие технических особенностей традиционных материалов. Такое развитие было связано с несколькими факторами. Во-первых, уровень скульпторов повышался благодаря практическим занятиям, которым уделялось значительное место в общей системе художественного образования. Во-вторых, благодаря изучению теоретических предметов, посещению богатых библиотек, лекциям профессоров и тем изданиям, которые публиковались преподавателями, являвшимися скульпторами. Именно такой многоплановый подход в подготовке молодых мастеров привел к появлению ряда высококлассных скульпторов, сформировавших в том числе и новую московскую скульптурную школу.

#### *Список источников*

1. **Виппер Б. Р.** Введение в историческое изучение искусства. Изд-е 3-е. М.: Издательство В. Шевчук, 2010. 364 с.
2. **Голубкина А. С.** Как создается скульптура. Несколько слов о ремесле скульптора. М.: Искусство, 1965. 48 с.
3. **Дмитриева Н. А.** Московское училище живописи, ваяния и зодчества. М.: Искусство, 1951. 172 с.
4. **Зайгер Н. Я.** Музей-мастерская скульптора А. С. Голубкиной. М.: Советский художник, 1983. 47 с.
5. **Калугина О. В.** Русская скульптура Серебряного века. Путешествие из Петербурга в Москву. М.: БуксМАрт, 2013. 336 с.
6. **Правила для руководства учеников и вольнослушающих Императорской Академии художеств: сост. на основании Устава Академии, постановлений Совета и распоряжений начальства.** СПб.: Типография Императорской Академии наук, 1875. 42 с.

7. Рамазанов Н. А. Материалы для истории художеств в России. М.: Губернская типография, 1863. 313 с.
8. Рамазанов Н. А. Материалы для истории художеств в России: статьи и воспоминания / сост., авт. вступ. ст. и примеч. Н. С. Беляев; науч. ред. Г. В. Бахарева. СПб.: БАН, 2014. 784 с.
9. Степанова С. С. Московское училище живописи и ваяния: годы становления. СПб.: Искусство-СПб, 2005. 286 с.
10. Условия приема учеников и программа преподавания искусств и наук в Училище живописи, ваяния и зодчества при Московском художественном обществе. М.: Типо-Литография Алмазовой, 1892. 17 с.
11. Условия приема учеников и программа преподавания искусств и наук в Училище живописи, ваяния и зодчества при Московском художественном обществе. М.: Типо-Литография Алмазовой, 1901. 20 с.

**PECULIARITIES OF PROFESSIONAL TRAINING IN THE SCULPTURAL CLASS  
OF MOSCOW SCHOOL OF PAINTING, SCULPTURE AND ARCHITECTURE IN THE XIX CENTURY.  
IN COMMEMORATION OF N. A. RAMAZANOV'S 200<sup>TH</sup> ANNIVERSARY**

**Krupnova Mariya Dmitrievna**

*Russian Academy of Painting, Sculpturing and Architecture of Ilya Glazunov, Moscow  
besprozvannykx@mail.ru*

The article deals with the problem of artistic education connected with the pedagogical activity of Moscow sculptors. The main part of the scientific article reveals the peculiarity of the methodological approach in creative disciplines teaching. On the basis of the conducted analysis, a conclusion is drawn on the formation of the full-fledged system of masters' training in sculpture classes in Russia in the XIX century, where there was not only an increase in the number of highly professional sculptors, which made an important creative contribution to the development of national sculpture; this also led to a completely different understanding of the figurative potential of sculpture.

*Key words and phrases:* school of sculpture; professional training of sculptors; N. A. Ramazanov; pedagogical activity; easel sculpture.

УДК 781.1

Дата поступления рукописи: 21.06.2018

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2018-8.28>

*В работе рассматривается практический анализ синестетического восприятия музыкального текста на примере инструментального творчества иркутского композитора А. Теплякова. Представляются биографические данные Анатолия Иннокентьевича и интерпретация его произведений. Основное направление творчества автора – музыкальная архаика и авангард. Синестетичность мышления описывается в семи фортепианных пьесах для восьми рук, фортепианном цикле «Заметки из “Сетевого дневника”» (25 пьес для детей и юношества), кинофантазии «Автопортрет» (в семи частях для камерного оркестра, ударных и духовых). В синестетическом аспекте представляют собой интерес «Триптих для органа», киномузыка А. Теплякова «Сын вождя», «Тайный советник».*

*Ключевые слова и фразы:* синестетичность; межчувственные связи; композитор А. Тепляков; инструментальное творчество; творчество иркутских композиторов.

**Лосева Светлана Николаевна**, к. психол. н., доцент

*Иркутский государственный университет*

*Loseva@bk.ru*

**ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЕ ТВОРЧЕСТВО ИРКУТСКОГО КОМПОЗИТОРА А. ТЕПЛЯКОВА:  
СИНЕСТЕТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ ИССЛЕДОВАНИЯ**

Одной из важных проблем современного музыкознания является подход к восприятию музыкальных текстов с помощью синестезии, или межчувственных связей в психике. Синестетичность является системным свойством художественного мышления, способным интегрировать средства музыкальной выразительности и представлять объемное видение воспринимаемых образов. Н. Коляденко [2-5] в своих исследованиях поставила одной из задач обнаружение скрытых внутрихудожественных механизмов как смыслопорождающих кодов в художественном творчестве, с помощью которых происходит формирование невербального чувственно-смыслового поля. Автор выстраивает научную систему на основе нескольких базовых понятий: синестезии как психического механизма межчувственных ассоциаций, синестетичности как «системного свойства невербального художественного мышления, определяемого наличием в нем интермодальных ассоциаций» [4, с. 9]. Продолжая изучение синестетичности в музыкальном мышлении, в своем исследовании мы отмечаем взаимосвязь структурных компонентов музыкальной одаренности (музыкальность, духовность, креативность, интеллект) и синестезии [6-8]. Рассмотрим практический анализ синестетического подхода к созданию и восприятию музыкального текста на примере творчества иркутского композитора А. Теплякова.