

УДК 371.47.022Методика
Максимова:37.018.556(510)

Люй Шишэн

РОЛЬ МЕТОДИКИ К.М. МАКСИМОВА В ФОРМИРОВАНИИ СОВРЕМЕННОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ШКОЛЫ КИТАЯ

Ключевые слова: художественное образование в Китае, академизм, новая эпоха реализма, советское искусство.

Современные Россия и Китай являются странами со стремительно развивающейся экономикой, наукой, внутренней инфраструктурой. Активный диалог, существующий на всех социально-экономических и политических уровнях этих двух стран, имеет давнюю историю, важнейшую роль в которой сыграли события второй и третьей четверти прошлого века. Значительные внутренние и внешние факторы, такие как смена типа государственного устройства и идеологии, значительно повлияли на развитие культуры и системы образования в данных странах. Эти процессы также отразились и на сфере художественного образования. Смена роли искусства в социально-культурном устройстве России и Китая привела к значительным изменениям в методике его преподавания.

Процесс культурного диалога России и Китая оказал большое влияние на формировании связей в сфере образования, в том числе и художественного. Тем не менее на данный момент можно говорить о необходимости восполнения пробелов в знании истории формирования и изучении потенциала этих связей. Это необходимо для оптимизации процесса обмена студентами, проведения совместных культурно-образовательных проектов и программ, поиска новых путей развития образования в современном мире. Это особенно важно для взаимодействия России и Китая в рамках художественного образования, так как основным его приоритетом в обеих странах является сохранение и развитие традиций академической школы обучения изобразительному искусству. При этом заметим, что современная западная школа практически утратила методики обучения академическому изобразительному искусству. Этот факт особенно подчеркивает необходимость раз-

вития связей в сфере художественного образования России и Китая.

При изучении российско-китайских связей в сфере художественного образования целесообразно использование следующих методов:

- метод историзма – для определения этапов формирования художественных и образовательных связей России и Китая, а также факторов и специфических условий, повлиявших на этот процесс;
- метод сравнительного анализа, способствующий выявлению динамики развития совместных методик обучения изобразительному искусству и их результату;
- углубленно-прикладной метод (композиционно-художественный), позволяющий проводить анализ работ российских и китайских студентов, обучающихся в российских вузах, а также студентов, обучающихся в Китае, и включающий в себя ряд прикладных критериев оценки работ по качеству исполнения, методики работы над изображением, решением художественных творческих и учебных задач;
- герменевтический метод, необходимый для выявления скрытых признаков традиций и инноваций в современном искусстве и методике его преподавания.

Обращаясь к развитию современной методики обучения изобразительному искусству в Китае, следует отметить огромную роль советской, а в дальнейшем российской академической школы в этом процессе. Причиной этому во многом стало политическое и идеологическое сближение СССР и Китая со второй четверти XX столетия. С 1950-х гг. начинает выходить множество изданий, знакомящих Китай с русским искусством. Происходит широкое знакомство китайских специалистов

с творчеством выдающихся русских живописцев, таких как И.Е. Репин, И.И. Шишкин, И.Н. Крамской, В.А. Серов и многие другие.

Важнейшим фактором, оказавшим влияние на популяризацию русского и советского искусства в Китае, явилось также осознание правительством огромной пропагандистской, образовательной ценности реализма как своеобразного культурного языка, доступного широким народным массам. Это неоднократно отмечал Мао Цзэдун, поддерживая таких теоретиков и практиков в области изобразительного искусства, как Сюй Бэйхун и Цзян Фэн.

Все эти факторы повлияли на систему китайского художественного образования, которое теперь нуждалось в специалистах высокого уровня для создания собственной, новой, отвечающей современным требованиям художественной школы. Таким образом, Китай и СССР оказались в условиях взаимовыгодного культурного и образовательного содружества, в рамках которого стали проводиться различные образовательные программы, частью которых стала методическая поддержка советскими специалистами китайского образования. Множество высококвалифицированных специалистов, практикующих художников, теоретиков, преподавателей и выпускников высших художественных заведений Советского Союза были отправлены в Китай и оказали огромное влияние на формирование нового подхода и методики обучения изобразительному искусству.

Одним из таких педагогов стал народный художник РСФСР, лауреат Государственных премий СССР К.М. Максимов.

Константин Мефодьевич родился 27 августа 1913 г. не далеко от волжского городка Плеса. Художествен-

ное образование получил в Иваново-Вознесенском изотехникуме. С 1937 по 1942 г. учился в Московском художественном институте в мастерской Г.Г. Рязского. С 1929 г. активно участвовал в художественных выставках, а в 1943 г. вступил в Союз художников РСФСР. Персональные выставки, проводившиеся в Амстердаме и Шанхае в 2001 и 2002 гг., имели большой успех. На данный момент многие картины художника находятся в крупнейших художественных музеях России: Государственной Третьяковской галерее, Государственном Русском музее, а также в частных коллекциях за рубежом: в Германии, Голландии, Китае, Испании, Италии, Франции, Японии.

Являясь профессором Московского государственного художественного института им. В.И. Сурикова, Константин Мефодьевич Максимов был отправлен в Китай в 1955 г. в числе других специалистов.

Во время работы в Центральной академии художеств Китая Константин Мефодьевич организовал «группу Максимова», в которой впервые в Китайской Народной Республике велось преподавание масляной живописи по русской академической системе. В дальнейшем курсы Максимова сыграли большую роль в развитии живописи в китайском искусстве в 1950-е гг. Обучение европейской технике живописи стало началом развития китайской живописи маслом, вследствие чего все большее число молодых художников могло воспринимать европейскую изобразительную систему и ее цветовой строй, используя ее основные принципы в собственной работе, а также умело сочетать их с достижениями традиционной живописи.

Вступительные экзамены в «группу Максимова» были очень строгими. В них могли участвовать только лучшие

художники и преподаватели художественных вузов Китая, многие из которых были уже известны в стране. Тем не менее благодаря нелегкому, но плодотворному курсу обучения многие из них добились еще больших успехов в своей дальнейшей преподавательской и творческой деятельности. Многие из учеников Максимова стали крупнейшими специалистами в области масляной живописи в Китае.

Так, например, один из них – Цзинь Шанъи – внес значительный вклад в развитие методики обучения живописи, в частности живописи масляными красками.

Другой ученик Максимова – Чжань Цзяньцзюнь, выдающийся мастер кисти, – положил начало новому национальному художественному направлению, стремящемуся найти отражение национального языка в новой манере письма, используя новые технологии в технике живописи. Его личное художественное творчество отличается своеобразным романтизмом. Многие детали его картин объединяет сложный изобразительный ритм, что в дальнейшем оказало влияние на формирование художественного направления, которое получило название «Су», что в переводе означает «советское искусство».

В основу этого направления легли методы русской академической школы изобразительного искусства, а также стремление русского искусства к гуманизму, раскрытию его воспитательных возможностей. В то же время ему свойственны и национальные китайские особенности. Своеобразный реализм, основанный на научном знании художника о рисунке, цветоведении, перспективе, анатомии, здесь сочетается с типично восточными вкусовыми пристрастиями – насыщенными, глубокими цветами, техникой нанесения красочного слоя. В то же время этому

стилю свойственно воплощение восточного мировоззрения, философского взгляда на жизнь, основанного на поиске гармонии, созерцании, являющихся стержнями всей китайской культуры.

Основными задачами, которые ставил перед собой К.М. Максимов, были:

- модернизация и усовершенствование существующей методики обучения изобразительному искусству;
- сохранение и адаптация традиционных аспектов обучения изобразительному искусству в Китае на базе академической реалистической школы;
- постановка обучения изобразительному искусству на научный уровень.

В собственной методике Максимова вопрос о совершенствовании техники создания выразительного с художественной точки зрения реалистического изображения оставался основным. Для этого, по его мнению, необходимо было выработать у обучающихся привычку предварительного изучения натуры, особенностей ее формы, конструкции, фактуры, цвета и т.д., а потом уже приступить к ее непосредственному изображению. Кроме этого, обучаемым необходимы и теоретические знания основ изобразительной грамоты и многих законов восприятия цвета и формы (световоздушная перспектива, условия моделирования объема, условия освещения и т.д.).

Также, по мнению К.М. Максимова, для успешного овладения основами изобразительной грамоты обучаемым необходимо было овладеть способами композиционной организации плоскости, что способствует в дальнейшем созданию максимально выразительных произведений, раскрывающих то

или иное эмоциональное значение художественного образа.

Опираясь в своей методической системе на достижения русской академической школы изобразительного искусства, в том числе на методические разработки П.П. Чистякова, К.М. Максимов считал, что путь к преодолению многих сложностей в процессе обучения лежит в тщательном изучении, анализе и штудировании натуры. Также такой подход был призван ограничить свойственное китайскому искусству стремление к декоративности.

В связи с этим особую значимость К.М. Максимов придавал пленэру. Этот способ работы позволяет художнику отойти от условностей аудиторных штудий и закрепить данный опыт в процессе работы в быстро меняющихся природных условиях.

Еще одной заслугой Максимова можно назвать раскрытие методических возможностей различных жанров. Так, например, он отмечал, что в пейзаже передача индивидуального творческого замысла художника так же важна, как при работе над портретом – передача внутреннего мира, характера человека. При этом если произведение искусства представляло собой синтез жанров, то пейзаж мог способствовать дополнительному раскрытию значения образа, передаче эмоционального состояния человека.

В то же время, будучи приверженцем академической школы обучения, К.М. Максимов обращает внимание своих учеников на то, что ни отдельно взятое копирование произведений искусства как метод обучения, ни штудирование натуры не обеспечат создания ярких художественных произведений. Необходимо привносить в изображение личное чувство, ощущение от увиденного. А техника и приобретенные навыки являются средством передачи

мыслей и чувств художника. В то же время они необходимы художнику как профессионалу.

Поэтому педагог призывал своих учеников к обобщению, отказу от излишней детализации как основного способа выявления сущности предмета. По его мнению, для художника губительно механическое, бездумное копирование как произведений искусства, так и натуры. Каждое из заданий должно быть методически обосновано, а учащийся должен четко понимать стоящие перед ним задачи.

Поощряя изучение достижений мирового изобразительного искусства, К.М. Максимов не раз говорил о том, что это не предполагает отказа от достижений традиционного китайского искусства. Многие приемы организации плоскости листа, своеобразие техники и способы обобщения в традиционном искусстве формировались тысячелетиями и иногда на психологическом, подсознательном уровне понятны не только представителям данной культуры и должны быть отмечены как мировое художественное наследие.

К.М. Максимов был сторонником «живого» общения художника с природой. Являясь при этом опытным преподавателем, он излагал учебный материал очень четко и конструктивно, поддерживая свои слова практически действиями. А именно, регулярно устраивал пленэры со студентами, где на собственном примере демонстрировал применение тех или иных положений изобразительной грамоты, технических приемов, методы ведения работы. Как практикующий художник, ведущий активную творческую деятельность, он собственным примером вдохновлял своих подопечных на активное совершенствование их собственных навыков и мастерства.

К.М. Максимов познакомил студентов с советской школой изобразительного искусства, особенностями масляной живописи. Его заслуги в развитии китайского искусства трудно переоценить. Можно говорить о том, что привитый на почве китайской художественной культуры метод Максимова явился источником развития китайской живописи. Под русским художественным методом при этом подразумевается советская школа живописи, которая, в свою очередь, является преемницей русской реалистической школы изобразительного искусства.

Благодаря таким художникам-педагогам, как К.М. Максимов, а также китайским специалистам, получившим свое образование в СССР и России, стало возможным переосмысление достижений китайского традиционного искусства и создание на его основе нового народного искусства. В этом процессе был обобщен опыт всей мировой художественной культуры, в том числе и западной, так как русская академическая школа обучения изобразительному искусству, в свою очередь, основывалась на достижениях западноевропейского искусства. Данный опыт оказался взаимно полезен как для России, так и для Китая, поскольку в современном мировом образовательном пространстве развитие академической школы обучения изобразительному искусству представляет собой не только сохранение ценнейших методических разработок, но и уникальное художественно-культурное явление. Важность этого заключается также и в том, что образованный человек в сфере искусства и культуры, прошедший соответствующую подготовку, способен более полно оценить достоинства мировой художественной культуры, что является необходимым требованием к такому специалисту

независимо от того, в каком культурно-образовательном пространстве он находится.

Переосмысление такого культурного и педагогического опыта как российско-китайский, приводит к выводу о том, какие меры можно предпринять для разрешения идейного кризиса в искусстве, который, как отмечают ведущие специалисты в данной области, сложился в современном художественном пространстве. Так, например, разные направления в китайской живописи, ведущие между собой конкуренцию, способны были под воздействием старшего поколения художников, обучавшихся советскому искусству, объединить свой опыт. На данный момент сложившаяся в китайском искусстве ситуация говорит о том, что молодые художники, которые обучались в Европе искусству станковой живописи, овладевшие реалистическими методами работы, уходящими своими корнями в искусство эпохи Ренессанса и искусство школы импрессионизма, а также молодые художники, обучавшиеся в России в конце XX – начале XXI в., близки по творческому методу реализма. Это обстоятельство позволило им создать в современном китайском изобразительном искусстве другое но-

вое реалистическое направление, именуемое «Синь сяньши чжуи» (новая эпоха реализма), не противоречащее направлению «Су».

Новое поколение современных художников Китая «Синь сяньши чжуи», работающих в технике масляной живописи, не только сохранило основные традиции, но и преумножило тот опыт, который накопило новое искусство Китая благодаря таким художникам и педагогам, как К.М. Максимов.

Все это позволяет говорить о необходимости продолжения развития российско-китайских связей в области искусства, науки и культуры. Это будет способствовать формированию новых отношений двух великих держав, основанных на взаимопонимании и доверии.

Литература

1. Гу Лин. Ведение в художественную педагогику. Нанкин: Цзянсу, 2005 (на китайск. яз.).
2. Максимов К.М. Живопись и преподавание живописи // Искусство. 1957. № 1.
3. Пань Яо чан. История китайского художественного образования в новой эре. Китай, 2002 (на китайск. яз.).
4. Ростовцев Н.Н. Развитие творческих способностей на занятиях рисованием: учеб. пособие. М.: Просвещение, 1987.
5. Словарь китайской живописи с 1542 по 2000 год. Чанша: Хунайское искусство, 2002 (на китайск. яз.).