

posobiye. [Development of the innovative potential of the individual]. Moscow.

4. Padalka, H. M. (2010). *Teoriya i metodyka mystets'koyi osvity: innovatsiyina problematyka*. [Theory and methodology of artistic education: innovative issues]. Kyiv.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

РАСТРИГІНА Алла Миколаївна – доктор педагогічних наук, професор, завідувач кафедри вокально-хорових дисциплін та методики музичного виховання Центральноукраїнського

державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка.

Наукові інтереси: професійна підготовка майбутнього вчителя музичного мистецтва.

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

RASTRYGINA Alla Mykolaivna – Doctor of Pedagogical Sciences, Professor, Head of the Department of Vocal-Choral Disciplines and Techniques of Musical Education of the Centralukrainian Volodymyr Vynnychenko State Pedagogical University.

Circle of scientific interests: professional training of the future teacher of musical art.

Дата надходження рукопису 23.04.2018 р.

Рецензент – д.п.н. професор Т. Б. Стратан-Артишкова.

УДК 7.01.7.06(045)

РОМАНЕНКОВА Юлія Вікторівна –

доктор искусствоведения, профессор, профессор Киевской муниципальной академии эстрадного и циркового искусств e-mail Julia_Romanenkova@ukr.net

К ВОПРОСУ О РОЛИ ЭТАПА УЧЕНИЧЕСТВА В СТАНОВЛЕНИИ ИНДИВИДУАЛЬНОГО СТИЛЯ ХУДОЖНИКА

Постановка и обоснование актуальности проблемы. Современный художник имеет за плечами многовековой опыт. Зачастую подсознательная тяга к статусу универсальной личности приблизит его к ренессансному образу творца – он пробует себя в самых разных арт-сферах, экспериментируя, пробуя, совершенствуясь, трансформируя и отторгая, усложняя или выхолащивая. Он абсолютно свободен в выборе пути самоопределения, хотя и, разумеется, как и века назад, зависим от материального аспекта бытия. Он сам – автор своего амплуа, образа, с которым входит в сферу искусства, программирует то, как его может воспринимать публика. Он сам выбирает для себя тот пласт публики, который отныне будет потребителем его художественных изысканий. Будет ли это «широкий круг зрителей» – всеядная масса, среднестатистический зритель, неискушенный в искусстве и потребляющий с одинаковой долей благостного равнодушия как малиновые розочки на коврах, изготовленных машинным способом, так и эксклюзивное ювелирное изделие в стиле «модерн», или эстет, которому для насыщения его сверхтонкой сущности необходима цветная ксилография в двенадцать досок или эмаль гильоше в манере Фаберже – выбирает сам художник. Он или попытается удовлетворить запросы широкого круга любителей массовой продукции вроде

открыток с кошечками и приклеенными бантиками, или ждет своего зрителя, ищущего отдохновения души в офорте, выполненном в японской манере.

Элитарное искусство, искусство «не для всех», тоже имеет своего зрителя, значительная часть потребителя этого арт-продукта провозглашает о своей приверженности к нему только для того, чтобы этим снискать себе место в богеме и звание знатока. В силу сложностей во взаимоотношениях с публикой периодически у художника возникает желание отойти от «высшего света», бежать от цивилизации, не искать признания и понимания толпы. Самым экстравагантным примером этого в свое время стал П. Гоген таитянского периода [3]. Проблемы «художник-зритель», «художник-заказчик», «заказчик-зритель» многократно анализировались и не претендуют на новизну высказываемых суждений. Они лежат во многом в плоскости психологии, вернее – «арт-психологии», поскольку художник – объект, трудно поддающийся научному анализу и в то же время – самый удачный для психологического препарирования с точки зрения наличия целых узлов личностных перипитий. Чем самодостаточнее художник и чем глубже его сформировавшаяся творческая позиция и сложившееся жизненное кредо, тем меньше его беспокоит мнение публики. Разумеется, в этом случае речь может идти или

только о мастере, не отягощенном необходимостью добывать себе хлеб насущный исключительно творчеством и имеющем средства к существованию иного происхождения, или о человеке, который бросает под ноги своему кредо в искусстве судьбу близких ему людей, за которых он в ответе. В этом случае, как бы парадоксально это ни звучало, спасительным для художника становится одиночество – только так он отвечает исключительно за себя, может позволить себе роскошь не переформатироваться под мнение богемы, не зависит от необходимости входить в компромисс с самим собой и не боится стать эгоистом, если стремление оставаться самим собой в искусстве превозможет беспокойство о комфорте близких. Полное самопожертвование близких людей тоже входит в перечень необходимых условий существования истинного художника, если таковые вообще имеют место в его жизни. Получается, что любой художник – или одиночка, или эгоист. Практика приспособленчества обычно приводит к умерщвлению духа художника или же выявляет ошибочность позиционирования его как художника в прошлом.

Анализ основных исследований и публикаций. Вопросами становления художника, местом его окружения в формировании личностного начала, творческой манеры занимались многие исследователи на протяжении десятков лет, труды, посвященные формированию личности художника и факторам, влияющим на этот процесс, можно найти как в классической науке – зарубежной и отечественной (Н. Бердяев, А. Варбург, А. Вейдле, Г. Вельфлин, Д. Сарабьянов и т.д.), так и в современной (Г. Кузьменко, Е. Лебедева, С. Никонова, Н. Хренов, Р. Черных, Б. Хюбнер, др.). Это междисциплинарная сфера, рассматриваемый комплекс проблем лежат как в поле философии, так и в плоскости педагогики психологии, культурологии, искусствознания.

Целью статьи является актуализация роли проблемы «учитель-ученик» в современном арт-пространстве, попытка проследить преемственность и отношение к ней представителей разных арт-генераций в плоскости сегодняшнего художественного образования, акцентировать необходимость как сохранения традиций академического образования, так и предоставление молодому художнику права самостоятельного выбора вектора своего творческого развития.

Изложение основного материала исследования. Какой именно путь выберет творческая личность, как сложатся ее взаимоотношения с публикой и какую из

моделей общения с ней изберет мастер – тактику заигрывания или путь необходимости для зрителя завоевать право общаться с художником на одном языке, – все это зависит прежде всего от условий формирования художника, раннего пути его существования, когда он только выходил на твердь искусства из морской пены творческих исканий. И если у Афродиты, дочери Зевса, средой создания ее красоты была та самая морская пена, то у художника функции этой стилеобразующей и кредоформирующей пены становится Школа, а роль Зевса отведена Учителю.

Проблема взаимоотношений учителей и учеников в сфере изобразительного искусства, роль ученичества – одна из основополагающих в анализе манеры художника и его творческой позиции в арт-пространстве. Процесс самоидентификации художника, его позиционирования в сфере искусства не протекает оторванно от аспекта его самостоятельности в искусстве. А определение самостоятельности, наличия собственного кредо и индивидуальной манеры полностью зависит от выяснения той самой значимости ученичества и ее места в сложении очередной творческой единицы. Однако гораздо важнее каждый раз четко проводить ту грань, которая существует между ученичеством, наследованием, копированием. И у современного художника эта линия взаимоотношений и грань между приведенными понятиями особенно прозрачна и тонка.

Искусство по своей изначальной природе держится на подражании – то ли в платоновской, то ли в аристотелевской интерпретации, всегда можно упоминать о мимезисе как основе арт-действия. И, разумеется, каждая эпоха давала большую или меньшую степень зависимости от образцов, большее или меньшее количество талантливых интерпретаторов как самой природы, так и первичных арт-эталонов. И как раз от количества зависимых от образцов художников зависела общая картина, уровень искусства в тот или иной период. То ли это был «высокий средний уровень» эпохи Ренессанса, когда соревновательный дух задавал тон происходящему на художественной арене и во многом ставился определяющим, то ли «пьедестальный» маньеризм, когда «подражание подражанию» дошло до своего апогея [5], то ли современное арт-пространство, где по многообразию стиливых пристрастий или полному отсутствию таковых о степени преемственности судить трудно. Ряд эпох может похвастаться высоким качественным уровнем «художественного материала» в том числе и благодаря тому, что мастера были

готовы учить и учиться, и чем ближе к современной арт-арене, тем самоувереннее становится большинство художников в силу оторванности от образцов и неготовности пребывать под их влиянием. За их плечами опыт многих тысячелетий, и они все меньше готовы обращаться к нему, все чаще строят свой путь на фундаменте отрицания того, что не могут повторить и что не удосуживаются познать. Готовность художника быть учеником в течение всей творческой жизни и его понимание ученичества во многом определяет его манеру и творческий облик. Так же дело обстоит и с учителем – желание отдаваться обучению будущих художников, отсутствие ревности и нетерпимости, готовность к самопожертвованию, наличие педагогических склонностей определяют облик Учителя. Любой период и любое арт-пространство дают широкий спектр типов как учеников, так и учителей, что провоцирует желание их систематизировать и попробовать отделить зависимость общего уровня художественного фона в ту или иную эпоху от способа решения проблемы «учитель-ученик». Речь, разумеется, не о множестве разработанных в педагогике методик обучения изобразительному искусству, от школьного возраста до системы высшего учебного заведения, подавляющее большинство которых сводится к теоретизации, грешит догматизацией и зачастую вырабатывает лишь иммунитет к занятиям искусством в силу того, что обучением часто занимаются люди, сами весьма отдаленно имеющие представление о мастерстве, для которых метод демонстрации с использованием инструментария собственного профессионализма чужд. Это вопрос кризиса художественного образования на постсоветском пространстве, разумеется, он неотделим от проблемы кризиса образования в целом. Предмет обсуждения в данном контексте – взаимоотношения двух (иногда больше) Мастеров, сложившегося и формирующегося, аспекты их взаимодействия, критерии для выбора учеником учителя и для избрания учителем ученика.

И если объект под названием «ученик» в любом случае хотя бы на стадии становления проходит этап, когда так или иначе приходится пребывать под влиянием чьего-то стиля, манеры, то далеко не каждый художник примеривает на себя мантию Учителя – не все к этому готовы как морально, так и по уровню профессионализма. Ученик, пройдя обязательные этапы получения азов изобразительной грамоты, обогатив себя навыками сугубо ремесленного мастерства, выбирает путь, по которому ему предстоит двигаться дальше. И именно этот выбор определяет его творческое амплуа.

Путь первый: поступательный. Период ученичества. У каждого он начинается в определенном возрасте и, разумеется, чем раньше человек проходит стадию обучения ремеслу, тем лучше – он раньше сможет осознанно выбрать дальнейший путь. История искусства знает немало случаев, когда будущего художника тянуло в сферу искусства вопреки желанию членов семьи и приходилось идти против воли родителей, чтобы посвятить жизнь служению той музе, которую они выбирали сами. Зачастую это влекло за собой нищету, долги, забвение. Если последний путь отсутствовал – это можно было назвать счастьем. Легенда гласит, что даже Джотто получил путь в искусство именно так – когда его заметил делающим наброски Чимабуэ [2]. Справедливости ради стоит отметить, что мессер Бондоне не был против того, чтобы сын ушел в мастерскую к художнику, но изначальное его предопределение состояло совсем в ином. Леонардо, идя по стопам отца, в искусство не попал бы никогда, Италия получила бы еще одного нотариуса, а мир потерял бы титана Ренессанса. Т. е. в данном случае тяготение к искусству тоже определило выбор. Рембрандту тоже пришлось нарушить планы отца и стать не мельником, а художником. Не смог стать моряком Гоген, пустившись в плавание по другому морю – художественному. С трудом снискал себе право заниматься искусством М. Шагал, не понимаемый родными и пробивающийся через тернии к своей цели. Не многим везло так, как Рафаэлю – когда обучение начал собственный отец, будучи художником. Первые шаги, делаемые наперекор воле родных, всегда особенно значимы, как любой запретный плод, и редко когда за ними приходит разочарование – в подавляющем большинстве случаев такой выбор осознан, его истинность подтверждена необходимостью его защищать и оспаривать, а поэтому он усилен сопротивлением внешних факторов. И дальше будущий художник пытается избрать манеру, сформировать творческое кредо, выработать индивидуальный стиль. Вот этот этап и становится особенно опасным. Тот путь, который можно условно обозначить как поступательный, предполагает классическую, мягкую картину развития событий. Т. е. художник оставляет те базовые знания, которые усвоил под руководством Учителя, творчески их переосмысливает и трансформирует во что-то свое, порождая новый индивидуальный стиль, обретая собственное лицо в искусстве. Наверное, последователей этого пути в большинстве исторических эпох было большинство. Они в меру послушны (до определенного этапа), благодарны как ученики, памятуя значительную часть полученных навыков

втечение всей жизни, способны к совершенствованию. Часто это хорошие мастеровые, «крепкие ремесленники», идущие дальше и наращивающие творческую трансформацию на фундамент ремесла. Все происходит мягко, последовательно, без резких смен манер, кредо, настроений в творчестве.

Путь второй: «пьедестальный». Этот путь, к сожалению, встречается тоже довольно часто, является совершенно тупиковым и присущ или тем, кто оказался на стезе искусства случайно (или по настоянию семьи), или же для тех, кого природа обделила творческими способностями и талантом *arrogati*. Первый вариант – это скорее не подготовка художника, а формирование интеллигентного человека. Чада, которых в современном мире родители отдают в мастерские к художникам или в художественные школы и кружки параллельно с обучением в общеобразовательных школах, нередко попадают туда для получения навыков интеллигентного человека, чем для того, чтобы стать художником. Они впитывают азы рисунка, хореографии, вокального искусства, инструментального исполнительства и т. д., однако не часто хотя бы одна из этих сфер деятельности становится средой профессиональной самореализации личности. Чаще это будет просто человек, с, так сказать, «комплексом Онегина»: он сможет «потолковать об Ювенале, в конце письма поставить *vale*» и вспомнить «хоть не без греха Из «Энеиды» два стиха».

Однако второй вариант гораздо опаснее: он предполагает согласие с избранным путем, не зависимо от того, кем он избран – самостоятельно или близкими, но отсутствием природных способности для достижения цели. В этом случае стадия наследования, копирования манеры учителя становится перманентным состоянием на всю жизнь в искусстве. Состояние «пьедестальности», т.е. преклонения манере учителя и поднесения цветов к пьедесталу его памятника замещает собственный творческий путь, поиск себя в искусстве. Это предполагает и стадию копирования, и стадию подражания, и стадию плагиата во всем его многообразии и с учетом всех тонкостей смысловых отличий трактовок этих категорий.

Как бы парадоксально это ни звучало, но по этому пути пошли многие и признанные мастера, в основе высокого профессионализма которых тоже лежит копирование, наследование, подражание, и доля этого подражания превосходит частицу собственной манеры, замещая ее. Чужой компонент заполняет вакуум, замещая собственное «я» автора. В истории были целые периоды, когда

искусство шло по «пьедестальному» пути, ностальгируя по идеалам, которые пытались возродить и повторить [5]. На таком фундаменте возникло древнеримское искусство – пытаясь выстроить свой облик на древнегреческих образцах. Такова программа маньеризма – его «пьедестальность» является, пожалуй, образчиком данного пути. Она изначально определена как фундаметальная программа и стиля в целом, и большинства его представителей в частности. Что было заложено в программу деятельности Джорджо Вазари, если не преклонение перед обожаемым кумиром – Микеланджело? Что двигало рукой Бенвенуто Челлини, если не подражание тому же эталону? Что лежало в основе италянизмов живописи плодовиного Й. ван Клеве, если не подражание Леонардо? Хотя, безусловно, было и немало иных примеров, как, скажем, Дж. Арчимбольдо, который сам стал образцом для подражания и попал в ряд исключений. Именно маньеризм и породил доктрину «подражания подражанию», его стадия ученичества затянулась и стала основной и единственной, а не только отправной точкой.

Однако и у всемирно известных, признанных мастеров за пределами изначально «пьедестального» маньеризма можно найти признаки того же пути. У одного из титанов Ренессанса, который сам стал предметом обожания многих поколений художников, Рафаэля Санти, стадия ученичества и подражания, заимствования, копирования без должной доли творческой трансформации слишком затянулась. Риска вызвать шквал негодования обожателей искусства урбинского мастера, заметим, что помимо ремесленного мастерства высочайшего качественного уровня собственными находками в живописи он начал радовать глаз довольно поздно, и самостоятельных произведений, без явных отсылок к образцам, у него было гораздо меньше, чем хотелось бы для признания гения на мировом уровне. Он был блестящим учеником, великолепным проводником в мир перуджиновских образцов, но именно это начало у него доминировало львиную долю творческой жизни. К тому же, его ранний период не омрачен терниями борьбы за право заниматься искусством, поэтому (в том числе) его путь не был отмечен той пестротой, которая появляется лишь вследствие выработанной высокой сопротивляемости внешним факторам.

Часто художники, усердно работающие как ученики, подмастерья в мастерской мэтра, теряли свое имя, попадая в число «круга...» или «мастерской...». Далекое не каждому ученику было суждено выйти из тени учителя, как вышел из тени Вероккио юный Леонардо.

Многие так и остались «кругом Рубенса», «школой Рембрандта», «мастерской Клуз». У некоторых судьба сложилась несколько удачнее, им повезло больше – их имена остались в истории, но часто тоже лишь благодаря тому, что они были талантливыми учениками, т.е. качественно подражали учителям, услужливо неся их мантию. Пожалуй, нет уверенности в том, что мир так хорошо бы знал имя Больтраффио, если бы его работы настолько не были близки по манере произведениям Леонардо, что иногда их даже приписывают великому флорентийцу.

«Бархатный», лишенный терний, путь всегда грозит стать монотонным – нет стимула для борьбы с ощущением удовлетворенности собственным уровнем профессионализма, отсутствует «комплекс стены», необходимый для развития творческого потенциала. Это пагубная успокоенность, иногда переходящая в самолюбование. Если творческий штиль сочетается с «пьедестальным» компонентом преклонения перед образцом, ожидать создания произведения искусства – тщетный труд.

Путь третий: отрицающий. Путь осознанного нонконформизма часто привлекает художника нового времени. Отрицание как творческое кредо становится все более популярным. Если в период Ренессанса, например, любой новатор, не вписывающийся в контекст эпохи, был обречен на отсутствие заказов и внимания меценатов, а как следствие этого – на забвение и нищенскую смерть, если во времена импрессионизма такие маргиналы от искусства, как ван Гог или Гоген, заканчивали свои дни в нищете, получая признание лишь посмертно, то современное арт-пространство напротив, прежде всего дает пристанище тем, кто не вписывается в традиционное понимание категории «искусство» и чье кредо состоит в поиске нерадиционных путей. На сегодняшний день найти что-то принципиально новое в искусстве чрезвычайно сложно, сегодня скорее можно удивить высоким уровнем владения техникой, чем необычной манерой или нестандартным видением. Однако мастера не устают искать, и зачастую именно путь отрицания образцов становится для них основным. Мастер Возрождения или импрессионист оказывался на пути отрицания вынужденно – его образ мышления не укладывался в «прокрустово ложе» видения большинства, не отвечал пожеланиям заказчика. Мастер современных заказов гораздо менее зависим от мнения зрителя, воли заказчика, поэтому часто осознанно выбирает путь отрицания, нередко граничащий с эпатажем. Сложные философские концепции многих перформенсов, идеи инсталляций,

смысловая наполненность хэппенингов вообще не всегда бывают рассчитаны на зрителя и его понимание – они могут быть замкнуты на себе, от неприятия публикой они не только не теряют, но часто и выигрывают – утверждается их сложность и оторванность от примитивности восприятия толпы. Современное искусство большей частью рассчитано на высокоинтеллектуального зрителя, подготовленного к восприятию сложного искусства, не подыгрывающего пассивному любованию внешней красотой арт-объекта, а стимулирующего мыслительную деятельность.

Путь отрицания часто начинается с этапа ученичества. Многие мастера и прежних эпох этап ученичества строили на именно на отрицании. Трудно поддавался обучению Леонардо – бывало, что от него учителя попросту сбежали в силу того, что он ставил их в тупик своими не по-детски сложными вопросами. Рембрандт сам сбежал от учителя – он не просто паталогически не хотел учиться, бросив университет, но и в отношении выбора манеры учителя, которая была бы ему близка, художнику пришлось трудно, поэтому он и сменил несколько учителей. По тому же пути пошел Рубенс, тоже сменив несколько учителей. И далеко не всегда, взяв что-то у одного, художники переходили к следующему, считая, что предшественник попросту уже дал все, что мог, и нужно совершенствовать навыки у более крепкого профессионала. Нет, либо манера не устраивала, либо методы обучения – не каждый бывал доволен тем, что мэтр мог прийти в мастерскую раз в неделю, подправить этюд и больше не показываться. Именно так случилось с М. Шагалом – он долго искал себя у разных учителей, и каждый раз констатировал, что его очередной учитель оказался далек от того, что будущий художник хотел видеть. Ему оказались чужды и учителя, каждый по отдельности, и все русское искусство в целом, и многие существовавшие ранее направления и стили в искусстве, гораздо больше пользы он извлекал из пребывания в Лувре, где изучал образцы, как он считал, высшего порядка [6]. К. Писарро пошел по пути дивизионизма, впоследствии полностью отрицая этот опыт и вернувшись в прежнее русло, считая образцы, которым пытался несколько лет упорно наследовать, ложными идеалами, а путь – тупиковым [4]. Множество современных мастеров, получив академическую выучку, осознанно отказываются от пути реализма, академизма и уходят в беспредметное искусство, предпочитая абстракции, пробуя себя в самых разнообразных формах актуального искусства. Они, как писал П. Гоген, не могут найти в консервных банках того молока, которое

смогло бы их вскормить [3], т.е. не могут найти себя благодаря школе. Однако, к сожалению, не так уж мала и доля тех, кто отрицает, не умея, так и не научившись – идет по пути наименьшего сопротивления, выстраивая концепцию собственного «артистования» на пустом месте. Это феномен мыльного пузыря: он может лопнуть в любой момент, прозрачен до такой степени, что сквозь его стенки хорошо видны лишь контуры автора при полном отсутствии консистенции самого арт-продукта. Лишь слабый цветной налет на этих стенках указывает на наличие хоть каких-то потуг к самовыражению, самоидентификации в художественной среде.

Если ученик, определяя для себя путь, лишь должен сделать выбор между существующими способами творческого становления, то для учителя модели поведения несколько иные. Он изначально только решает, склонен он к передаче своего мастерства или нет. Разумеется, существует и немало случаев, когда талантливому ученику достаточно лишь быть рядом и смотреть, как работает Учитель, не дожидаясь объяснений, теоретизации процесса и не надеясь на то, что он получит «формулу таланта». Если природой не заложена склонность к творчеству (хотя этот вопрос до сих пор считается спорным – можно ли развить талант или все зависит от природной предрасположенности), он может долго находиться рядом с гением, но при этом так ничего и не почерпнет. Но если в нем есть и желание учиться, и способности, ему может быть достаточно просто смотреть, как мастер komponует, как кладет мазок, как штрихует.

Ряд художников благосклонно относится к тому, чтобы иметь вокруг себя много учеников, передавать им свое умение, создавая школу. Экстравертность их натур позволяет им создать вокруг себя творческую атмосферу, сформировать понятие «мастерская», в данном случае синонимичное категории «школа», что стимулирует желание учиться и много, усердно работать, даже если речь идет о муштре, совершенно необходимой на первых парах «закладки личностного фундамента» молодого художника. Учителей, подобных П. Чистякову, к сожалению, в истории искусства было не так много, но подвижники были во все исторические периоды и способствовали формированию немалого количества хороших, крепких профессионалов.

Но иногда речь идет о своеобразном творческом рабстве – учеников не просто учат азам изобразительной грамотности, а создают из них когорту имитаторов, т.е манера учителя не прививается по желанию ученика, а навязывается в довольно жесткой форме. Это своего рода потребительство со стороны

учителя, ученик теряет имя, лицо, не имеет надежды на собственную манеру, становится орудием величия учителя, т.е. вечным подмастерьем, и становится неугоден, как выходит из-под контроля учителя, сбросив ярмо и отправляясь в собственное плавание по морю поиска своего кредо в искусстве. Когда в период Ренессанса четкое разделение функций художников и жесткая стадильность как в системе обучения, так и в процессе и выполнения заказов, приводила к тому, что юным художникам было позволено писать кому только дальний план, кому – фрагменты пейзажа, кому – одежды, если речь шла о портрете, это было обусловлено эпохой. Если в мастерской Рубенса проворачивалось такое количество заказов, что сам маэстро нередко едва успевал пару раз коснуться холста кистью и поставить подпись на работах учеников, чьи имена мы знаем не всегда, это тоже была дань эпохе. Но использование «безымянной рабочей силы», увы, существует и ныне, и объясняется это отнюдь не системой обучения и стадильностью допуска к особо ответственным и почетным участкам работы. Это льстит самолюбию тех, кто выполняет в такой комбинации усилий функции учителя, полностью обезличивает исполнителей чужого замысла и порождает в подавляющем количестве случаев низкопробный арт-продукт.

Немало художников и вовсе не склонны заниматься обучением молодого поколения. Кто-то объясняет это неумением передавать знания и навыки при хорошем владении ими, кто-то настолько эгоистичен, что сознательно не хочет посвящать в секреты ремесла посторонних. Таких художников немало, существуют и отрасли искусства, в которых это встречается чаще всего, – ювелирика и реставрация. В ювелирном деле закрытость – одна из основных личностных характеристик мастеров. Секреты ювелирного дела передаются в узком кругу, по крупницам, ученики подбираются чрезвычайно скрупулезно, их очень мало. Обучение ювелирному ДЕЛУ – весьма трудный процесс, чрезвычайно закрытый по своему характеру и требующий больших энергозатрат обеих сторон. А обучение ювелирному ИСКУССТВУ – это верх совершенства взаимоотношений между учителем и учеником. Не менее замкнуты и реставраторы – они в свою обитель с секретами ремесла пускают крайне неохотно, чрезвычайно ревнивы и закрыты. Но нельзя считать редкостью и мастеров, которые попросту не хотят заниматься обучением молодых художников, не желая тратить на это время и не находя в этом для себя ничего интересного. Наверное, это весьма спорный вопрос – можно ли считать процесс обучения

пустой тратой времени, чаще он все же становится взаимообогащающим, полезным для обеих сторон, если речь идет о талантливых личностях, которым есть что сказать в искусстве. Но все же приходится констатировать, что подобного склада художники, растратившие весь свой творческий пыл исключительно на свои произведения и не расплывавшие талант на последователей и школу, не были менее ценны для искусства – ведь вряд ли можно упрекнуть в том, что не полностью отдали себя миру, Моне или Дега, не любивших тратить время на процесс обучения кого-то секретам своего мастерства.

Выводы и перспективы дальнейшего исследования. Вопрос творческих взаимоотношений учителя и ученика ставился многократно, каждая эпоха порождала новые аспекты этой проблемы. Современное арт-пространство тоже дает новые точки зрения на эти взаимосвязи, выкристаллизовывая даже новые типы личностей учителя и ученика, освещающая дополнительные аспекты их взаимодействия. К сожалению, при общем духовном обнищании все более острым становится вопрос нежелания молодого поколения входить в мир искусства. Не может не беспокоить и тотальная коммерциализация художественной сферы, что заставляет молодого мастера искать компромисс – путь, который позволит ему и пребывать в сфере прекрасного, и состояться как самостоятельная единица в коммерческом поле. Поэтому одной из наиболее актуальных проблем сегодняшнего художественного мира можно по праву назвать поиск стимулов для привлечения молодых креативных личностей в мир искусства и попытку не допустить окончательного стирания и без того уже прозрачных граней между искусством и не-искусством.

СПИСОК ДЖЕРЕЛ

1. Аристотель. Поэтика. Политика. Риторика. Поэтика. Категории / Аристотель. – Минск: Литература, 1998. – 1112 с.
2. Вазари Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих / Дж. Вазари // Под ред. А. Г. Габричевского. – М.: ООО «Издательство Астрель»: ООО «Издательство АСТ», 2001. – 560 с.

3. Гоген П. Ноа Но / П. Гоген. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2012. – 256 с.
4. Перрюшо А. Жизнь Сера. Перрюшо / А. Перрюшо. – М.: Радуга, 1992. – 192 с.
5. Романенкова Ю. Мировоззренческие универсалии периодов *Stilwandlung* в мировом художественном процессе / Ю. Романенкова. – К.: Химджест, 2009. – 120 с.
6. Шагал М. Моя жизнь / М. Шагал. – М.: Изд-во «ЭЛЛИС ЛАК», 1994. – 208 с.

REFERENCES

1. Aristotel. (1998). *Poetica. Politica. Ritorica. Poetica. Kategorii*. [Poetics. Policy. Rhetoric. Poetics. Categories]. Minsk.
2. Vazari, J. (2001). *Zhizneopisaniya naibolee znamenitykh zhivopistsev, vayateley I zodchikh*. [Biographies of the most famous painters, sculptors and architects]. Moscow.
3. Gogen, P. (2012). *Noa Noa*. [Noa Noa]. Sanct-Peterburg.
4. Perryusho, A. (1992). *Zhizn' Syora*. [Life of Seurat]. Moscow.
5. Romanenkova, Y. (2009). *Mirovozzrencheskiye universalii periodov Stilwandlung v mirovom khudozhestvennom protsesse*. [Worldview universals of periods of *Stilwandlung* in world art process]. Kiev.
6. Shagal, M. (1994). *Moya zhizn'* [My life]. Moscow.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

РОМАНЕНКОВА Юлія Вікторівна – доктор мистецтвознавства, професор, професор Київської муніципальної академії естрадного та циркового мистецтва.

Наукові інтереси: образотворче та декоративно-прикладне мистецтво Західної Європи Ренесансу та маньєризму, ювелірний дизайн, історія ювелірного мистецтва, сучасна друкована графіка.

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

ROMANENKOVA Yulia Viktorovna – Doctor of Sciences in Art Criticism, Professor, Professor of Department of Circus genres of Kiyv Municipal Academy of Circus and Variety Arts.

Circle of scientific interests: fine arts and crafts of Western Europe of Renaissance and Mannerism, jewellery design, history of jewellery, contemporary printmaking.

Дата надходження рукопису 07.04.2018 р.
Рецензент – д.п.н. професор Т. Б. Стратан-Артишкова.