

УДК 37.036.5:75.01

DOI: 10.34670/AR.2026.67.75.012

## Из исторического опыта формирования способов проверки результатов изобразительной деятельности

**Козыренко Кристина Викторовна**

Преподаватель кафедры живописи и композиции,  
Кубанский государственный университет,  
350040, Российская Федерация, Краснодар, Ставропольская ул., 149;  
e-mail: kristinakozyrenko@gmail.com

### Аннотация

Статья посвящена историко-педагогическому анализу вспомогательных инструментов и методических приемов, разработанных в практике живописи для развития профессионального видения, целостного восприятия и точного цветовосприятия. Цель исследования — выявить и систематизировать исторический опыт использования данных средств (таких как камера-обскура, завеса Дюрера, видоискатели Р. Фалька, цветные стекла, тональные «камертоны» Н. Крымова и К. Коровина) для их адаптации в современной системе художественно-педагогического образования. В работе раскрывается методический потенциал каждого инструмента в решении типичных проблем начинающих художников: дробности зрения, нарушения тонального единства и неумения выделить главное в натуре. Методологической основой выступил анализ трудов художников-педагогов и исторических источников, позволивший реконструировать практики работы с натурой. Особое внимание уделяется принципам осмысленного применения данных средств, которые не подменяют творческое мышление, а дисциплинируют его, предоставляя объективные критерии для самоконтроля. На основе проведенного анализа делается вывод о том, что целенаправленное и осмысленное применение исторически апробированного арсенала вспомогательных средств является эффективным условием формирования систематизированного, аналитического подхода к работе с натурой и развития ключевых компонентов профессиональной изобразительной грамоты будущих художников-педагогов.

### Для цитирования в научных исследованиях

Козыренко К.В. Из исторического опыта формирования способов проверки результатов изобразительной деятельности // Педагогический журнал. 2026. Т. 16. № 1А. С. 101-107. DOI: 10.34670/AR.2026.67.75.012

### Ключевые слова

Живопись, методика обучения, художественное образование, исторический опыт развития живописи, методическое обеспечение, целостное восприятие, художник-педагог.

## Введение

Проходя через все исторические этапы своего развития, живописная практика продолжала исследовать и улучшать средства более точного изучения закономерностей в цветообразующих явлениях природы и их зрительном восприятии. Умение ориентироваться в этих вспомогательных средствах, способствующих формированию различных компонентов профессионального видения – необходимая составляющая живописной подготовки начинающих художников. Поскольку применение в учебном процессе ряда вспомогательных инструментов, проверенных временем, не только дает возможность проверить «правильность» ведения работы, но и позволяет избежать ошибок в дальнейшем.

Ключевой целью методики обучения живописи является формирование у учащихся способности к объективному анализу природы и последующему грамотному построению изображения, что составляет основу для достижения точности и целостности в творческой работе.

В ходе данного исследования необходимо решить следующие задачи:

1. Проанализировать исторический опыт развития живописи; тех инструментов, что создавались разными поколениями художников, способствующих постановке глаза на формирование образа природы в соответствии с целями и задачами живописного изображения.

2. Выявить те из них, которые сохраняют свою актуальность и могут быть применимы в современной практике художественно-педагогического образования.

Таким образом, применение в учебном процессе проверенных временем вспомогательных инструментов служит практической реализацией принципа, который был сформирован еще в эпоху Возрождения. Немецкий живописец Альбрехт Дюрер отмечал, что подлинная основа мастерства в искусстве заключается не в интуиции и впечатлениях, а в точном знании. Такой подход, как он полагал, обеспечивает последовательное и надежное достижение высоких результатов в работе [Дюрер, 1957].

## Основная часть

Данный методологический принцип находит свое непосредственное воплощение в конкретных педагогических практиках. Особую актуальность он приобретает на начальном этапе профессионального становления, когда у студентов закладываются теоретические основы изобразительной грамоты, формируются умения и практические навыки в работе с цветом – основным элементом зрительного восприятия окружающего нами мира.

Ведущим методом работы студентов с натуры должен быть принцип пропорциональных цветовых отношений, используемый при целостном восприятии природы и ее изображения. Ссылаясь на опыт художников-педагогов, самой распространенной проблемой, с которой может столкнуться студент художественно-графического факультета – это неумение выделить главное в создаваемом художественном образе природы, что особенно значимо в работе над природными мотивами, всегда включающими бесчисленное множество деталей [Коробко, 2005].

Целостное видение и целостное изображение являются основополагающими принципами в живописи. Уровень художественного произведения напрямую обусловлен умением художника целиком охватить увиденное и передать это в своей работе. Однако формирование данного навыка остается одной из наиболее сложных педагогических задач в подготовке будущих художников. Ключевым условием для создания целостного живописного полотна выступает

развитие у студентов способности к «правильному видению» природы [Коробко, 2005]. Распространенной ошибкой на этом пути становится механическое копирование локального цвета без учета освещения, что не позволяет передать общее цветовое состояние – основополагающий компонент приведения красок изображения к цветовому единству и к выразительному колористическому решению пейзажа.

Историческим подтверждением действенности инструментального подхода к развитию профессионального видения служит использование технических приспособлений, которые объективировали процесс зрительного восприятия. Одним из таких решающих инструментов в истории искусства стала использоваться камера обскура. Ее общая конструкция представляла собой закрытый ящик с небольшим отверстием или объективом с настраиваемым фокусом на передней панели. На задней стенке был установлен кусок матового стекла, на котором появлялось размытое изображение природы, перевернутое "головой" вниз. Специальная система зеркал внутри более сложной камеры предоставляла прямое изображение природы на экране. Особенностью данного инструмента являлось то, что четкость могла фокусироваться только на одном плане. Возникающие при этом визуальные эффекты прослеживаются в живописи Вермеера. В отличие от других художников того времени, Вермеер передает "излишек света", который заставляет некоторые важные детали растекаться в световоздушной среде, задавая четкость рисунка только в отдельных фрагментах. На его картинах также можно заметить пейзажи, которые, как считается, были созданы через камеру обскура, что позволило ему зафиксировать детали реальных городских пейзажей с большей точностью.

В последующем многие художники продолжали использовать данный прибор в своей деятельности, что показывает высокую практическую значимость камеры обскура в истории живописи и множество целенаправленных экспериментов художников прошлого в организации условий работы и процесса восприятия цвета.

Достаточное распространение в те времена получило еще одно приспособление – завеса. Художник А. Дюрер зачастую прибегал к его применению. Данное приспособление представляло собой раму с натянутой на нее прозрачной калькой или кисеей. На ней Дюрер зарисовывал перспективный вид предмета или пространства. Часто Дюрер дополнительно разделял завесу нитями на равные квадраты, аналогично разлиновывая и лист бумаги. Наблюдая природу сквозь прицел, художник фиксировал ее очертания, сохраняя неизменную точку зрения и уровень горизонта. Устойчивость точки зрения, в том числе и фиксирование головы художника в статичной позиции, было обязательным условием работы. Изображение данного устройства можно увидеть на гравюре самого Альбрехта Дюрера «Перспектива». Для работы в условиях пленэра художник использовал специальный «походный вариант» данного приспособления [Дюрер, 1957, 81].

В начале XIX века Р.Р. Фальком было предложено новое интересное решение обучения учеников целостному восприятию природы. Для того чтобы проще было понять суть одновременного видения объекта изображения, Фальк рекомендовал использовать видоискатель размером приблизительно 1,5 x 2 см. Ширину полей следует выбирать таким образом, чтобы они совместно с отверстием закрывали основную часть зрительного поля. Фокусировать зрение, глядя через него, надо было не на предметах, а ближе к рамке. Видоискатель использовался им не столько для решения композиционных задач, сколько для настройки глаза на целостное видение природы. При этом важно было смотреть не через окошко видоискателя, а на него, иначе говоря, фокусировать глаз только в плоскости отверстия. Такой прием препятствует и отдельному рассматриванию предметов природы и её пространственных

планов [Фальк, 1981].

Рассмотренный метод Р. Фалька наглядно демонстрирует эффективность инструментального подхода. В рамках этой же парадигмы белый видоискатель рационально применять в установлении диапазона тональных отношений цветов природы и пропорционального его перенесения на светлотный диапазон красок палитры.

Как следует из физиологии зрительного восприятия, при отсутствии контраста между условиями освещения объекта и субъекта восприятия создаются благоприятные предпосылки для тонкого цветоразличения, для восприятия нюансов цветового строя природы. В этой связи на этапе цветовой детализации ее зрительного образа может быть использован серый цвет полей.

Несмотря на ограниченное распространение в живописной практике, черный видоискатель находил применение в работе таких мастеров, как А. Рылов, в условиях пленэра. Его преимущества заключаются в том, что он обладает относительным тональным постоянством цвета для глаза и создает своего рода сумрак, который производит аконстантность восприятия цвета при взгляде на природу [Рылов, 1977].

Недостатки, в решении отдельных задач формирования живописных качеств цветового строя природы, воспринимаемого через видоискатель, могут быть отнесены чрезмерному тональному контрасту черного поля и окошка. Такого рода контраст в следствии может снизить способность глаз к тонкому цветоразличению, так как приводит к их быстрому утомлению.

Таким образом, целенаправленное применение видоискателя может сделать его эффективным инструментом работы глаза и мышления начинающих художников в процессе восприятия живописных качеств цветового строя природы.

Константин Коровин, по воспоминаниям его учеников, на пленэре использовал перчатку из черного бархата на воткнутой в землю трости, которая обладала относительным тоновым постоянством. Черный цвет служил отправной точкой для определения светлотного диапазона пейзажа. Даже самые темные цвета природы выглядели при таком приёме профессиональной организации работы глаза светлее перчатки, что позволяло выделить просветленность красок природы.

Георгий Васильевич Беда в свою очередь, как упоминает Юрий Владимирович Коробко в диссертационном исследовании «Формирование целенаправленного восприятия живописных качеств цвета в работе с природы студентов художественно-графических факультетов», советовал «учащимся пользоваться видоискателем не только для поиска желаемой компоновки изображения, но и для определения свойств цвета при сравнении его с полями видоискателя. Белый цвет полей, обращенных к свету, служил своего рода камертоном в определении самого светлого тона природы. Кроме того, видоискатель, по его мнению, способствует формированию навыков плоскостного видения природы. С этой же целью он рекомендовал писать через отражение природы в зеркале» [Коробко, 2005, 56].

Художник-педагог Кравченко Г.У. в своей методической практике применял дверной глазок в качестве инструмента для регуляции степени оптической резкости. Использование данного приспособления выстраивалось в строгую последовательность: на начальном этапе работы художник преднамеренно «распускал» резкость, добиваясь обобщенного восприятия природы. В процессе детализации природы резкость постепенно, шаг за шагом, усиливалась. На завершающей стадии, с целью проверки целостности живописного решения, линза вновь подвергалась расфокусировке. Данный прием способствует формированию целенаправленного и структурно организованного зрительного восприятия, а также прививает навык соблюдения четкой последовательности в процессе создания художественного произведения.

Н.П. Крымов в своей статье «О живописи» рассказывает, как им был найден уникальный способ для определения диапазона светлоты в натуре. Он подразумевает использование пламя спички в качестве камертона, так как светлота данного источника света относительно постоянна и равна белому цвету, освещенному солнцем. Художник полагает, что на палитре этот тон должен соответствовать белилам с небольшим теплым оттенком. Путем сравнения светлоты воспламенившей спички с тоном, например, белой стены в вечернее время, можно установить, насколько она темнее, чем в ясный день, и подобрать соответствующее значение на палитре для данного оттенка [Крымов, 1960, 76]

Во все времена идеальным условием освещения в мастерской художника считалось нейтральное по оттенку естественное освещение. Для достижения такого освещения мастерами нередко использовались специальные цветные фильтры с фиолетовым или синим оттенком. Такие фильтры помещались на окнах в течение солнечных часов, для нейтрализации дополнительным цветом теплого оттенка солнечного света. В темное время суток они также использовались для нейтрализации оранжевого света светильников, применяемых в темное время суток.

Практика рисунка и живописи с натуры знает примеры использования красных стёкол, помещаемых между глазом художника и натурой. Так в своей методике преподавания, художник-педагог В.Г. Зайцев рекомендовал студентам, будущим художникам-педагогам, использование красного стекла для анализа световых отношений в цветовом строе натуры. Красное стекло превращало изображение в своего рода красную гризайль. Правда, необходимо было учитывать, что побочным результатом использования красного стекла становилось высветление теплых цветов и уплотнение холодных. Тем не менее, тональные отношения натуры становились более понятными и, кроме того, формировалось обобщенное зрительное восприятие натуры.

Красное стекло использовали с целью проверки точности тональных градаций колеров, изображаемых на палитре и воспроизводимых на холсте. Хотя данная техника не получила широкое распространение, она оказалась эффективной для тех, кто имел достаточный опыт в изобразительном искусстве и мог самостоятельно мыслить и анализировать природу. Заслугой этого метода является поощрение систематизированного мышления и в работе с живописными материалами.

Проведенный историко-педагогический анализ позволяет констатировать, что формирование эффективной системы проверки результатов изобразительной деятельности было и остается неотъемлемым компонентом профессиональной подготовки художников-педагогов. На протяжении всей истории развития живописи мастерами и педагогами целенаправленно создавался и оттачивался обширный арсенал вспомогательных инструментов и методических приемов, призванных развить целостное профессиональное видение и обеспечить точность воспроизведения натуры.

К числу таких исторически апробированных средств, не утративших своей актуальности, относятся: камера-обскура, способствовавшая пониманию оптических закономерностей и композиционных решений; завеса (как у А.Дюрера), фиксирующая постоянство точки зрения и облегчавшая построение перспективы; разнообразные видоискатели (белые, серые, черные), применявшиеся Р. Фальком, А. Рыловым, Г.В. Беда для настройки глаза на целостное и плоскостное восприятие, а также для точного определения тонального и цветового диапазона; цветные стекла и фильтры (красное стекло, синие фильтры для окон), использовавшиеся для анализа светотеневых и колористических решений; и, наконец, уникальные «камертоны» - такие

как пламя спички у Н.П. Крымова или черная бархатная перчатка у К. Коровина, - служившие объективным эталоном для оценки светлоты.

Общим методическим принципом применения этих инструментов является их вспомогательная, корректирующая функция. Они не подменяют собой художественное мышление и непосредственное восприятие, но дисциплинируют его, предоставляя студенту объективные критерии для самопроверки. Их использование способствует преодолению типичных для начинающих художников ошибок, таких, как дробность зрения, нарушение тонального единства и неумение выявлять главное в художественном образе.

### **Заключение**

Таким образом, интеграция адаптированных к современным условиям вспомогательных средств в программу подготовки будущих художников-педагогов представляется крайне продуктивной. Это позволяет не только сформировать устойчивые навыки целостного видения и точного цветовосприятия, но и воспитать систематизированный, аналитический подход к работе с натуры. Однако, как справедливо отмечал еще Леонардо да Винчи, ключевым условием остается не слепое копирование, а осмысленное применение этих инструментов, при котором они служат развитию ума и профессиональной интуиции художника, а не становятся им заменой [Да Винчи Л, 1957, 115].

### **Библиография**

1. Да Винчи, Л. Суждения о науке и искусстве / Л. Да Винчи ; перевод с итальянского А. А. Губера, В. П. Зубова ; под редакцией А. К. Дживелегова. – Санкт-Петербург, 2008. – 220 с.
2. Дюрер, А. Дневники. Письма. Трактаты / А. Дюрер. – Ленинград ; Москва, 1957. – Т. 2. – 227 с.
3. Коробко, Ю. В. Формирование целенаправленного восприятия живописных качеств цвета в работе с натуры студентов художественно-графических факультетов : диссертация ... кандидата педагогических наук / Ю. В. Коробко. – 2005.
4. Крымов, Н. П. Художник и педагог. Статьи, воспоминания / Н. П. Крымов. – Москва : Издательство Академии художеств СССР, 1960. – 212 с.
5. Рылов, А. А. Воспоминания / А. А. Рылов. – Ленинград : Художник РСФСР, 1977. – 232 с.
6. Фальк, Р. Р. Беседы об искусстве. Письма. Воспоминания о художнике / Р. Р. Фальк. – Москва : Советский художник, 1981. – 258 с.

## **From the Historical Experience of Forming Methods for Verifying the Results of Visual Activity**

**Kristina V. Kozyrenko**

Lecturer, Department of Painting and Composition,  
Kuban State University,  
350040, 149, Stavropolskaya str., Krasnodar, Russian Federation;  
e-mail: kristinakozyrenko@gmail.com

### **Abstract**

The article is devoted to the historical-pedagogical analysis of auxiliary tools and methodological techniques developed in the practice of painting for the development of professional

vision, holistic perception, and accurate color perception. The aim of the study is to identify and systematize the historical experience of using these means (such as the camera obscura, Dürer's veil, R. Falk's viewfinders, colored glasses, tonal "tuning forks" by N. Krymov and K. Korovin) for their adaptation in the modern system of art and pedagogical education. The work reveals the methodological potential of each tool in solving typical problems of novice artists: fragmentation of vision, violation of tonal unity, and inability to highlight the main thing in nature. The methodological basis was the analysis of the works of artists-teachers and historical sources, which made it possible to reconstruct the practices of working from nature. Special attention is paid to the principles of meaningful application of these means, which do not replace creative thinking but discipline it, providing objective criteria for self-control. Based on the analysis, it is concluded that the purposeful and meaningful application of the historically tested arsenal of auxiliary means is an effective condition for the formation of a systematized, analytical approach to working from nature and the development of key components of professional visual literacy in future artists-teachers.

### For citation

Kozyrenko K.V. (2026) Iz istoricheskogo opyta formirovaniya sposobov proverki rezul'tatov izobrazitel'noy deyatel'nosti [From the Historical Experience of Forming Methods for Verifying the Results of Visual Activity]. *Pedagogicheskii zhurnal* [Pedagogical Journal], 16 (1A), pp. 101-107. DOI: 10.34670/AR.2026.67.75.012

### Keywords

Painting, teaching methodology, art education, historical experience of painting development, methodological support, holistic perception, artist-teacher.

### References

1. Da Vinci, L. (2008). *Suzhdeniya o nauke i iskusstve* [Judgments on Science and Art] (A. A. Guber & V. P. Zubov, Trans.; A. K. Dzhivelegov, Ed.). St. Petersburg.
2. Durer, A. (1957). *Dnevnik. Pis'ma. Traktaty* [Diaries. Letters. Treatises] (Vol. 2). Leningrad-Moscow.
3. Falk, R. R. (1981). *Besedy ob iskusstve. Pis'ma. Vospominaniya o khudozhnike* [Conversations about Art. Letters. Memoirs about the Artist]. Sovetskii Khudozhnik.
4. Korobko, Yu. V. (2005). *Formirovaniye tselenapravlennoy vospriyatiya zhivopisnykh kachestv tsveta v rabote s naturoy studentov khudozhestvenno-graficheskikh fakul'tetov* [Formation of Purposeful Perception of Pictorial Color Qualities in Working from Nature among Students of Art and Graphic Faculties] (Doctoral dissertation).
5. Krymov, N. P. (1960). *Khudozhnik i pedagog. Stat'i, vospominaniya* [Artist and Teacher. Articles, Memoirs]. Publishing House of the USSR Academy of Arts.
6. Rylov, A. A. (1977). *Vospominaniya* [Memoirs]. Khudozhnik RSFSR.