**Состояние музыкально-педагогической теории и практики к середине XIX столетия**

Светлана Гринштейн

Глава из книги "Очерки по истории фортепианной педагогики"

В 1869 году в Германии вышла в свет книга немецкой музыкальной писательницы, пианистки и педагога Лины Раман "Общее музыкальное воспитание и обучение" ("Allgemeine musikalische Erzichung und Unterrichtslehre". Lpz, 1869).

Среди ряда фортепианно-методических трудов второй половины прошлого столетия книга Раман выделяется постановкой актуальных и близких нашему времени музыкально-педагогических проблем. Автор утверждает мысль о высоком назначении музыкального преподавания как общего средства воспитания детей и юношества и выступает с требованием включить музыкальное обучение в число школьных дисциплин, сделав его, наравне с другими предметами, обязательным для всех. Свой труд Раман посвящает теоретическому и практическому обоснованию методов общемузыкальной педагогики.

Обращение автора в 60-е годы прошлого века к идеям общего музыкального образования представляется удивительным. В фортепианной педагогике царит культ техницизма. Головокружительное развитие пианизма вызывает повышенный интерес к проблемам обучения технике. Почти все фортепианные методисты этого времени стремятся к тому, чтобы построить рациональную, с их точки зрения, систему технического развития ученика. Техника, или как ее тогда называли, механика, рассматривается как отдельная, не связанная с музыкой проблема. Овладеть ею можно только путем огромного количества механических упражнений, требующих терпения, времени, выносливости и прилежания. Тысячи ежедневных упражнений, многочасовая, отупляющая тренировка пальцев заслоняли смысл музыкального искусства.

В учебном процессе главенствует механическое, бездумное начало. Широкое распространение получают всевозможные "рукоставы", "кистеставы", "хирогимнасты" и прочие механические помощники, сулящие "кратчайшие и наилегчайшие" способы приобретения техники. В большом почете немая клавиатура, которую называют "прекрасной пружинной гимнастикой для пальцев" и к тому же удобной тем, что упражнения на ней не утомляют слух играющего и слух окружающих, а время, отведенное для занятий, можно одновременно использовать и для чтения.

Ложные представления в области технического развития пианиста цепко держались на протяжении почти всей половины прошлого столетия. В 80-х годах в Берлине была даже организована специальная выставка механических приспособлений. Страницы музыкально-педагогических журналов тех лет пестрят рекламными объявлениями о наилучших аппаратах для постановки рук, растяжения сухожилий и т.д. Фортепианное преподавание ставит перед собой исключительно технические задачи. Это приводит к преобладанию соответствующего репертуара. Упражнения, этюды и виртуозные пьесы составляют главное его содержание. Преодоление трудностей - его высшую цель.

Против односторонне-технического направления, распространившегося в практике музыкального обучения, выступает группа передовых музыкантов и педагогов, объединявшихся вокруг Р.Шумана и основанной им в 1834 году "Новой музыкальной газеты". Реформаторский путь Шумана как в творчестве, так и в его высказываниях, оказали глубокое влияние на прогрессивно мыслящих музыкантов и педагогов, деятельность которых постепенно подготовила почву для перемен. Франц Брендель, сменивший Шумана на посту редактора "Новой музыкальной газеты", вспоминал впоследствии, что в юности был усердным читателем шумановской газеты и многим ей обязан в формировании своих взглядов.

Музыкально-эстетические идеалы, провозглашенные Шуманом и его последователями, предъявили к музыкальному преподаванию новые требования. Оно не должно удовлетворяться исключительно технической подготовкой. Техника - лишь средство, а не цель. Идеал исполнителя - не виртуоз, демонстрирующий победу над трудностями, а художник, выражающий в совершенстве прекрасные чувства.

В связи с этим переосмысливаются традиционные взгляды на содержание и методы обучения. Впервые осуждение господствующих механических методов преподавания было высказано Шуманом в его "Домашних и жизненных правилах для музыкантов" (1850). В афористичной форме Шуман говорит о том, что фортепианная игра не механический процесс. Она зиждется больше на духовной стороне и, следовательно, механические упражнения вообще не нужны. Совершенно бесполезна и немая клавиатура, ибо нужно слышать то, что играешь. Длительным ежедневным упражнениям Шуман противопоставляет всестороннее образование и многостороннее музыкальное общение. Все это не отрицает технику, однако ведущим является духовное начало.

Взгляды Шумана были настолько новы и так резко отличались от общепринятых, что в то время еще не всегда воспринимались в полной мере и должным образом. Особое недоумение вызывало отрицание механических упражнений. Так, А.Куллак пишет по поводу шумановских высказываний: "Все рассуждения о ведущей роли духа - не больше, чем красивая фраза. Без терпения и внимания, посвященного технике, это дешево ценится и ни к чему не приведет".

В защиту немой клавиатуры ринулся один из известных педагогов того времени, профессор Венской консерватории Ганс Шмидт. В статье "Допустимо ли употребление немой клавиатуры в фортепианных упражнениях" он пишет: "Шуман считает, что у немого нельзя учиться говорить. Эта сама по себе верная мысль не имеет, однако, никакого отношения к технике играющего. Она относится к декламации. Но и декламатор тренирует соответствующие движения. Так и играющий на фортепиано должен сначала тренироваться, чтобы потом говорить... Кроме того, упражнения на немом фортепиано не столь уж бездумны, как это многим представляется. Они не лишены духовного начала и даже возбуждают фантазию, если, упражняясь, слышать звучание. Ведь советует же Шуман для развития внутреннего слуха прочитывать музыкальное произведение глазами, не играя. Этот способ, собственно, еще "немее", чем упражнения на немой клавиатуре" В заключение Шмидт рекомендует пользоваться немой клавиатурой каждому обучающемуся и предлагает "рациональное" разделение работы: на немом фортепиано тренировать технику, а на "живом" - звучание.

Приведенная цитата характерна как пример переплетения в сознании старых представлений с новыми мыслями. Уйти от новшеств было невозможно, но и прежняя педагогическая вера была еще крепка. Новые взгляды в соединении со старыми частными приемами образовывали подчас любопытную смесь, вроде вышеприведенных высказываний, представляющих немую клавиатуру чуть ли не средством для развития внутреннего слуха. Они также могут служить примером того, сколь глубоки были заблуждения относительно технического развития пианиста, отрывающие работу над техникой от работы над звуком.

Борьба со взглядами на фортепианную игру как на механический процесс была длительной. Ей посвящена вся вторая половина прошлого века, которая может быть охарактеризована как переходное, переломное время. Практика музыкального обучения тех лет крайне разнородна, пестра. Педагогическая мысль во многом непоследовательна и противоречива. Характеризуя в 1855 году состояние музыкально-педагогической теории и практики, Ф.Брендель писал: "В целом фортепианное преподавание остается еще механическим и бездумным. Истинная причина отставания практики музыкального обучения не в лености и консервативности учителя, а в том, что сама теория обучения недостаточно развита. Отсутствуют разработки почти всех педагогических вопросов. Не имеется даже в зародыше литературы, указывающей пути духовного воспитания. Нужно создать теоретические произведения, рассматривающие технику и исполнение в единстве, связывающие всю механическую работу с внутренним развитием. На практике это часто противопоставляется друг другу, в особенности на начальной ступени обучения". Сам Брендель обращается в последние годы своей жизни к вопросам взаимодействия духовного и механического в фортепианной игре и в 1867 году выходит его труд "Дух и техника в фортепианном преподавании".

Дело педагогического прогресса связывается в первую очередь с созданием педагогической теории. Стремление к научной обоснованности характерно для трудов немецких исследователей второй половины XIX века и для всей немецкой культуры этого времени в целом. Широкий общественный интерес вызывает развитие точных наук, новые достижения в области психологии и физиологии. Складывается уверенность в способности человека овладеть миром и подчинить своему сознанию природу. Педагогика стремится к использованию данных других наук с целью обоснования методов обучения и воспитания. "Познание особенностей человеческих способностей даст возможность управлять их развитием", - говорит Л.Раман.

На протяжении второй половины XIX века в Германии создается значительная педагогическая литература, в которой были поставлены многие важные проблемы теории и практики музыкального обучения и намечены пути дальнейшего развития музыкальной педагогики.

О высокой просветительской миссии искусства и высоком назначении художника как воспитателя человечества говорит в своих литературных сочинениях Ф.Лист. В известном проекте всемирного союза музыкантов он ратует за общее музыкальное образование для всех путем включения музыкального преподавания в народные школы. В правильно поставленном общешкольном музыкальном обучении немецкие педагоги видят действенное средство, способствующее подъему национальной культуры.

Страницы музыкальных газет и журналов отражают борьбу мнений и различных взглядов. Некоторые педагоги высказывают сомнение в целесообразности массового музыкального обучения в школах. Увеличение количества обучающихся, говорят они, неизбежно приведет к снижению художественного уровня и поверхностности в знаниях. В условиях школьного коллективного обучения совершенно невозможно учить фортепианной игре, и инструментальное обучение вообще не может быть носителем общего музыкального образования.

Им возражают представители демократически настроенной части музыкантов и педагогов. Фортепиано, по их мнению, самый универсальный и многосторонний инструмент, самый распространенный и наиболее любимый, должен стать основой общего музыкального развития.

Что касается снижения художественного уровня, то, по-видимому, этого невозможно избежать и, тем не менее, без массового музыкального обучения нельзя всерьез говорить об эстетическом воспитании народа и о передаче ему ценностей искусства, пусть даже с ограничениями. Музыка - сильнейшее средство воспитания духовного мира человека, и общество обязано позаботиться об использовании этой силы в целях нравственного воспитания подрастающих поколений. Музыкальное обучение самым непосредственным образом воздействует на душу, поэтому каждый ребенок должен учиться музыке также, как он учится чтению и письму.

Борясь с распространенными взглядами на искусство как на развлечение и пустое времяпровождение, передовые музыканты и педагоги того времени подчеркивают, что не всякое музыкальное преподавание и не любая музыка могут быть средством воспитания. Нужно отбирать музыкальный репертуар, укрепляющий высокие эстетические и благородные чувства, способствующий воспитанию хорошего вкуса. Необходимо также улучшить качество музыкального преподавания. Его целью должно быть не только обучение техническим навыкам, а, прежде всего, приобщение к смыслу музыкального искусства и привитие навыков музицирования. "Цель музыкального преподавания, - говорится в одной из статей по вопросам организации музыкального образования, - одна для всех: содействовать внутреннему совершенствованию людей. Эта цель остается одной и той же, независимо от того, обучается ли будущий творец, исполнитель или слушатель"

Общешкольное музыкальное обучение, как справедливо замечают авторы статей по вопросам музыкального воспитания, явится залогом развития традиций домашнего музицирования. Музыкальное преподавание сможет влиять на уровень любительской музыкальной культуры, воспитывать в нужном направлении вкусы широкой публики. Для улучшения массового музыкального преподавания немецкие педагоги считают необходимым использовать каждую возможность печатного воздействия на педагогов, воспитателей и родителей. Во второй половине прошлого века издается целый ряд журналов, альманахов, листков по вопросам воспитания и обучения, цель которых - пропаганда музыкально-педагогических взглядов. К этому же времени относится организация музыкальных союзов, стремившихся объединить музыкантов и педагогов, выработать единые точки зрения по вопросам музыкальной жизни и донести их до каждого учителя. Союзы имели свои печатные органы и много способствовали распространению прогрессивных взглядов и передового музыкально-педагогического опыта.

Все более широкое распространение фортепианного искусства и возросшее число желающих обучаться музыке вызывают необходимость открытия новых музыкально-учебных заведений. Домашнее частное обучение музыке уже не может удовлетворить быстро растущий спрос и стремления к музыкальному образованию. Кроме того, сама форма домашнего обучения ставила учителя в зависимое подчиненное положение.

В создании музыкально-учебных заведений педагоги этого времени видят возможность, во-первых, охватить обучением большее количество людей и, во-вторых, улучшить материальное и правовое положение учителей, которые будут избавлены от "хождения по мукам" и смогут проводить художественно-воспитывающий путь обучения. Мрачную картину, рисующую положение учителя в современном ему обществе, описывает Ф.Лист в своих литературных сочинениях: "Взгляните на учителей музыки, которых можно сравнить с домашними парикмахерами, плетущимися по городу как нанятые по часам извозчики. Послушайте их жалобы и сетования на их "собачье ремесло", на невежество и тупость их учеников, на невозможность думать о своем искусстве и жить как подобает художнику, чтобы заработать на похлебку, им приходится с семи часов утра и до десяти часов вечера в течение 365 дней в году заниматься каторжным трудом, именуемым учительской профессией".

Немецкие педагоги обращаются с петицией к государству, надеясь на то, что музыкальное образование станет предметом общегосударственной заботы и перестанет зависеть от случайных и личных обстоятельств. Пора понять, пишут они, что музыкальное обучение не роскошь, а необходимость.

Во второй половине прошлого века в Германии одно за другим возникают музыкально-учебные заведения. Основателями консерваторий, институтов и школ становятся крупные музыканты и педагоги, привлекающие к педагогической деятельности все лучшие прогрессивные силы. Вокруг учебных заведений в то время концентрируется вся музыкальная жизнь данной местности. В них организуются регулярные концерты для публики, исполняются сочинения классических и современных авторов.

К концу XIX века музыкальные учебные заведения имеются почти во всех маленьких городах. Открытие музыкально-учебных заведений сыграло огромную роль не только в деле рациональной организации музыкального образования, но и в высокой степени способствовало пропаганде серьезного искусства. Учащиеся школ несли в семью высокую культуру и поддерживали традиции семейного музицирования. Описывая свои концертные выступления в Германии в начале нашего века, А.Шнабель дает высокую оценку немецкой публике: "Аудитория даже в некрупных немецких городах, - пишет он, - состояла из людей, бескорыстно любивших музыку. Они знали большую часть той музыки, которую слушали на концертах. Музыка была частью семейной жизни, старые и молодые участвовали в ней. На домашних концертах присутствовали и дети".

Под несомненным влиянием общепедагогических идей усиливается интерес к детской психологии и начинается поиск соответствующих детской природе путей музыкального обучения. Появляется целый ряд статей, в которых высказываются мысли о том, что музыкальное преподавание в детском возрасте не может быть основано на игре механических упражнений и гамм, которые убивают в ребенке все живое и непосредственное и отвращают детей от музыки. Все чаще раздаются голоса о том, что детей не неволить надо, а заинтересовать, что строгостью и наказаниями делу не поможешь. Авторы подобных статей ограничиваются призывами учитывать природу ребенка, но практических советов, как же этого добиться, не дают. Кажется совершенно невозможным обойтись без упражнений, которые постоянно характеризуются ими "как мертвые, сухие", и в то же время "необходимые и само собой разумеющиеся". Всю заботу о том, чтобы обучение стало интересным для детей, возлагают на плечи учителя, на его талант и искусство преподавания. "В том-то и заключается мастерство педагога, чтобы сделать сухой материал, несмотря на все противоречия, интересным и приносящим радость. В том, что дети не получают никакого удовольствия от занятий, виноват учитель".

Журнал "Фортепианный учитель" ("Klavier-lehrer") в разделе "Советы и предложения" печатает статьи, среди которых немало очень ценных и сохраняющих современное значение мыслей. В них также можно встретить меткое описание картины тогдашних занятий. Вот один из образцов такого рода: "Как тебе плохо, бедная Мария! Ты сидишь за фортепиано грустная и недовольная. Перед тобой ноты. Учитель кричит: "Фа-диез!", но ты не видишь нот; ты видишь заманчивый каток, на котором твоя сестра катается в то время как ты должна искать это ненавистное "фа-диез". И я уже в душе предвижу тот день, когда ты будешь умолять твою маму не заставлять тебя больше заниматься музыкой. Ты насытилась "сухими звуками" и я не могу осуждать тебя за это. Если бы я имел такого же учителя как твой, я бы поступил так же".

Каким же должен быть учитель, чтобы отвечать новым требованиям? Каков тот идеал, к которому следует стремиться? Прежде всего педагог должен любить свою профессию. Кроме того, учитель должен всегда заботиться о пополнении своих знаний и совершенствовании профессиональных умений. "Сила учителя в его методе" - эти слова часто повторялись в то время. Педагог также не должен замыкаться в узкие рамки своей профессии. Ему необходимы широкие и разносторонние познания и в области психологии, общей педагогики, истории.

От музыкально-учебных заведений требуют осуществлять подготовку будущих учителей на основе единства научно-теоретического и практического образования. "Если раньше, - пишет Франц Брендель, - достаточно было художнику следовать за образцом какого-либо мастера, эмпирически перенимая у него определенные умения, то сегодня этого уже недостаточно. Последующая деятельность потребует от музыканта больше, чем может дать одно только ремесленное образование... Должно уйти в прошлое то фортепианно-гусарское направление, при котором забота о технике имела место за счет пренебрежения всем остальным. Ошибаются те, кто думают, будто работа за роялем отнимает так много времени, что ни на что другое его не остается. При прогрессе нашего времени в технической области можно добиться виртуозности на инструменте и при этом еще многим другим основательно и серьезно заниматься. Безусловно, способности к преподаванию молодой человек наилучшим образом проявит через собственные пианистические успехи. Однако не менее важно для учителя общее, в особенности педагогическое образование".

В широкой и разносторонней подготовке учителя педагоги того времени видят залог успешного преодоления всех имеющихся в музыкальном преподавании бед. Наряду с разработкой новых принципов обучения, необходимо позаботиться о тех, кто будет проводить их в жизнь. Именно научное образование и воспитанная потребность в постоянном совершенствовании предохранят учителя от ремесленничества и косности, педантизма и застоя, позволят ему быть на высоте научных достижений своего времени и стоящих перед ним задач. Эта мысль приводится в трудах знаменитого Дистервега, который писал: "Без стремления к научной работе учитель элементарной школы неизбежно попадет под власть трех педагогических демонов: механичности, рутинности, банальности... Без постоянного стремления к науке его деятельность теряет ту одухотворенность, без которой все обучение превращается только в натаскивание и дрессировку".

Деятельность учителя часто сравнивается с действиями врача. Тот и другой проводят в жизнь научные принципы, но их применение должно быть творческим и индивидуализированным. Практика обучения рождает бесчисленное множество индивидуальных вариантов. Педагог, так же как и врач, должен изучать природу человека, чтобы согласовывать с ней свои действия. Указывая на эти общепедагогические положения, музыканты того времени отдают себе отчет в том, что педагогу недостаточно знать конечные цели обучения и те высшие идеалы воспитания, к которым он должен привести своего ученика. Ему также нужно указать на те конкретные педагогические средства, которые ведут к ним.

Однако практическая сторона является наиболее слабым моментом в методических трудах и исследованиях того времени. Теоретические построения занимают гораздо больше места, чем наблюдения и анализ практического опыта. Отсюда непоследовательность и противоречия между теорией и практикой, между стремлениями и их конкретным воплощением. Так, призывая педагогов учитывать природу ребенка и помнить, что "у каждого ученика еще и сердце есть", предлагают в качестве начального материала обучения упражнения, волочащиеся целыми нотами, и безликие, методически сконструированные этюды. Большинство фортепианных школ второй половины прошлого столетия пронизаны пальцевыми упражнениями и в целом являются с нашей сегодняшней точки зрения не более чем сборниками технических формул.

Авторы подобных школ часто предпосылают им вполне искренние предисловия, вроде следующего: "Для любознательного юношества по возможности интересный и увлекательный путь преодоления первых трудностей, облегченный основательностью и последовательностью изложения материала и вводящий наиболее поэтичным путем в прекрасное искусство".

Вместе с тем, поиски "естественных" для детской природы путей обучения приводят некоторых талантливых педагогов к ценным находкам, которые впоследствии были развиты в трудах современных педагогов.

Уже в 50-е годы прошлого столетия появляется ряд работ, в которых содержатся первые попытки наметить вехи слухового метода обучения. "Никогда не начинайте фортепианного обучения с изучения нот, - пишет Альберт Шредер, - ибо такое начало отпугнет детей. Ищите доступных детям форм слухового и фортепианного музицирования. Пусть ученик повторяет за учителем по слуху маленькие четырехтактовые мотивы. Посредством этого всегда интересного для ученика упражнения развивается слух и чувство клавиш".

В 1853 году вышла в свет книга Фридриха Вика "Klavier und Gesang" ("Фортепиано и пение"), в которой предлагалось первое время (полгода, а иногда и год) играть с начинающими по слуху небольшие, легко запоминающиеся мелодии и технические формулы. Прежде чем ученики начинали изучать ноты, они музыкально и технически подготавливались. Основой создания слуховых представлений и технического образования, по Вику, служит пение, как наиболее естественная и понятная детям форма музыкального исполнения. Во многих отношениях, по мнению Вика, фортепиано и пение должны дополнять и воздействовать друг на друга.

Луи Келлер советует для первого музыкального воспитания использовать не технические формулы, а народные и детские песни, которые приносят детям радость и удовольствие от занятий. Учить их с детьми также следует не по нотам, а путем пропевания и проигрывания на инструменте. Выступая перед педагогами с призывом использовать в начальном обучении фольклорный материал, Келлер следующим образом обосновывает свое требование: "Успеха в преподавании можно добиться только в том случае, если сначала познакомить ребенка с содержанием музыки, а не с техникой игры на фортепиано. Этот естественный путь должен питаться естественной для ребенка музыкой. Ею не может быть нечто, сочиненное мною или кем-либо другим и носящее отпечаток одной индивидуальности. Она должна иметь общезначимый характер. Такой музыкой и является народная музыка. Народ, следовательно, каждый человек находит сам себя в своих песнях и любит их. Эта пища для начинающего музыканта и питательна и вкусна

Келлеру принадлежат обработки народных песен для детей, собранных в сборнике "Мелодии всех наций".

В обучении нотам также зарождается стремление уйти от прежнего абстрактного пути; выступают против заучивания местоположения нот. С этой целью рекомендуют использовать наглядность клавиатуры и самого нотного стана, изучать ноты через их запись. "Принцип наглядности, - пишут авторы многих статей, - который в общей педагогике давно известен, мало применяется в музыкальном преподавании. Как процесс чтения уточняется через письменное изложение, так и в музыкальном преподавании через запись нот выясняется и закрепляется их чтение".

Однако наглядность в музыке не рассматривается в широком смысле, не связывается со звучанием, а относится только к зрительному моменту. Предлагаемые вспомогательные приемы облегчали усвоение нотной грамоты, но не решали главного - умения слышать нотные знаки.

Некоторые педагоги подчеркивают также значение принципа осознания строения гамм и других технических упражнений и самостоятельного конструирования их детьми. "Главное внимание, - пишет Теодор Куллак, - я направляю на то, чтобы дети никогда не играли гаммы по нотам. Я объясняю им гамму до-мажор, а остальное они строят сами. Задача, над которой нужно думать, для детей не скучна и не утомительна. Построив гамму сами, они меньше путаются, а чувство уверенности и сознание своих сил приносят им радость и удовлетворение".

Пытаясь скрасить пустынный и безрадостный путь игры первоначальных упражнений целыми нотами, авторы многих школ того времени прибегают к гармоническому сопровождению. Четырехручная игра длится на протяжении всего периода изучения нот, после чего разрешается переходить к игре соло. Большое внимание стремятся уделять последовательности и постепенности в построении учебного материала. Рецензенты вновь появляющихся школ обращают внимание на строгое соблюдение принципа "от простого к сложному". Этот принцип относится, в основном, к техническому развитию ученика и к изучению нотной записи.

Под несомненным влиянием идей органического естественного развития ребенка в музыкально-педагогической литературе того времени часто можно встретить требование идти в обучении "изнутри наружу". Этот термин родился в результате противопоставления техническому пути обучения, начинающему с выработки механических навыков и означал стремление строить путь обучения на основе слуховых представлений. Только та техника, говорят педагоги того времени, может быть художественной, которая одухотворена. Практически, однако, этот идеал не был осуществлен. Суть его оставалась скрытой. В массовой практике фортепианного обучения механическая сторона оставалась преобладающей.

Разрыв между теорией и практикой являлся характерной чертой и в области общей педагогики. Практика общешкольного обучения тех лет была далека от уровня развития теоретической мысли и еще долгое время оставалась в плену векового формализма и схоластики. В стремлении к абстрактным построениям видит отличительную особенность современной ему немецкой культуры К.Д.Ушинский, который писал: "Типической чертой германского характера, которая до сох пор решала роль Германии в истории, определяла ее значение во всемирном развитии человечества, является наклонность к системе... Эта страсть к абстракции и системе создает великих ученых, познания которых обнимают мир, как познания Риттера и Гумбольдта, поэтов-философов, как Гете, и философов-поэтов, как Шеллинг и Гегель; но она же создает немецких мечтателей и мечтательниц в молодости и самых мелочных формалистов и педантов под старость. Глубокомыслие и ученость - лицевая сторона этой народной наклонности; педантизм и резонерство - оборотные ее стороны...".

Германия, теоретически самая глубокая в области педагогики страна, практически витала в области схоластических приемов обучения. Несмотря на возгласы педагогической теории о развитии активности и творческой самостоятельности детей, в школе господствует механическое бессмысленное заучивание абстрактного материала. Л.Н.Толстой после знакомства с немецкой школой 60-х годов писал: "Мне страшно самому себе дать отчет в том убеждении, к которому я приведен всем виденным". По мнению Толстого, сухая рассудочная немецкая педагогика убивала в ребенке все живое и непосредственное.

Немецкая школа в том виде, как ее наблюдал Толстой, строилась на основе реакционных прусских регулятивов, против которых боролись Дистервег и другие передовые педагоги того времени. "Я хотел бы, - писал Дистервег, - участвовать в борьбе против догматизма, против механического заучивания, против печального господства авторитета в области обучения. Это господство распространено больше, чем можно было бы предположить, даже имея большую фантазию. Разве не диктуют до сих пор мудрость даже в учительских семинариях. Разве у многих учителей их метод преподавания не сводится до сих пор к догматическому изложению, а кажущаяся деятельность учащихся, готовящихся стать учителями, собственно говоря, заключается в умственной пассивности. Но это позор для всякой здоровой методики". Дистервег также отмечает, что "всей нации очень не хватает практических умений". "Мы все должны стать практичнее, - говорит он, - ибо оторванная от жизни ученость и теоретически абстрактные методы оказали вредное влияние на учителей всех категорий".