Т.В. ГОРБУНОВА
Доктор философских наук, профессор, Санкт-Петербургская го-сударственная художественно-промышленная академия им. А.Л. Штиглица
e-mail: gormstan@yandex.ru

T.V. GORBUNOVA
Doctor of Philosophy, Professor, Saint-Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design
e-mail: gormstan@yandex.ru

DOI: 10.37485/1997-4663_2023_4_3_97_107

ХУДОЖЕСТВЕННО-ПРОМЫШЛЕННОЕ ОБРАЗОВАНИЕ В ДИАЛОГЕ РОССИЙСКОЙ И ЕВРОПЕЙСКОЙ КУЛЬТУРЫ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX — НАЧАЛА XX В.

INDUSTRIAL ARTS EDUCATION IN THE DIALOGUE OF RUSSIAN AND EUROPEAN CULTURE IN THE SECOND HALF OF THE XIXTH — EARLY XXTH CENTURY

Идеи организации высших художественно-промышленных Школ в России и Европе получили свою реализацию во второй половине XIX —начале XX в. В материале данной статьи показаны общие про-цессы сложения новых Школ как в Европе, так и в России, а также процессы, характерные только для российских Школ. Конкретный ин-терес адресован проблеме динамики развития новой образовательной системы, в частности, формированию образовательных концепций, соотношению общехудожественной и профессиональной подготовки. Кроме того, в материалах статьи анализируется процесс кардинальных реформ и множественных реорганизаций, который имел место и в российских, и в европейских художественно-промышленных Школах. Проводится сравнительный анализ организационных изменений и деятельности ВХУТЕМАСА в России и «Баухауза» в Германии. Обосновывается необходимость современного обращения к практике художественно-промышленного образования рубежа XIX–XX веков.

The article deals with the ideas to organize higher art-industrial schools in Russia and Europe implemented in the second half of the XIXth and early XXth centuries The general processes of building new Schools, both in Europe and in Russia, are shown, as well as processes specific only for Russian Schools. Specific interest is addressed to the problem of the dynamics of the development of the new educational system, in particular, the formation of educational concepts, the ratio of general artistic and pro-fessional training, the specifics of teaching courses in various types of de-corative and applied arts and fine arts. In addition, the article analyzes the process of cardinal reforms and multiple reorganizations took place in both Russian and European art-industrial schools. The article shows the compar-ative analysis of organizational changes and activities of VKHUTEMAS in Russia and BAUHAUZ in Germany. The article defines the need of the modern appeal to the practice of art and industrial education at the turn of the XIX–XXth centuries.

Ключевые слова: декоративно-прикладное искусство, мастер, ремесленная школа, традиция, академия, художественно-промышленная Школа, учебный музей, дизайн, реорганизация, реформа
Keywords: Applied and Decorative Arts, artist, industrial school, tra-dition, academy, industrial art school, educational museum, design, reor-ganization, reform

Истоки становления художественно-промышленного образования восходят к первой половине XIX века, когда в России и Европе развернулась деятельность специализированных художественно-ремесленных школ. В России эти процессы проходили весьма активно: уже к концу XVIII века художественные школы, готовившие мастеров производства, стали действовать во многих губерниях. Организаторы российской системы обучения интересовались достижениями европейских школ: на основании изучения их опыта составлялись письменные свидетельства, воспринимались и одновременно могли критиковаться отдельные моменты учебного процесса. Так, в отчете профессора Новороссийского университета Р. Пренделя, познакомившегося с деятельностью европейских ремесленных школ керамики, отмечалось, что «<…> в одних из них (главным образом, в австрийских школах) уделяется слишком много времени на преподавание

теоретических предметов, в других (пример: г. Бунцлау, Силезия) теоретические предметы почти совершенно отсутствуют, характер преподавания здесь преимущественно практический». «Мне кажется, — делает вывод Р. Прендель, — что и тот и другой тип школы не вполне соответствуют понятию о профессиональной школе» [1, с. 4]. Однако критически воспринятые моменты не мешали стремлению воспользоваться «<…> знанием и умением иностранных мастеров и преподавателей при приглашении их на соответствующие должности в русские школы» [2, с. 5].

Существенной для подготовки ремесленных мастеров в России была связь с академической системой обучения. Впрочем, сильного влияния на специализированное обучение в школах при фабриках и заводах академия все же не оказала. По этому поводу известный исследователь российской образовательной практики в художественных вузах И.А. Пронина замечает: «Опыт Академии художеств нашел все же не столь совершенное выражение в педагогике специализированных художественно-ремесленных школ первой половины XIX века» [3, с. 59] По мысли И.А. Прониной, такое влияние было «существенным», но все же до некоторой степени — «косвенным». Что же касается самой Академии художеств, то в середине XVIII века здесь начинают действовать курсы, а позже появляются специальные классы де-коративных и прикладных искусств.

Вообще активный интерес к прикладным искусствам ярко обозначился к рубежу XVIII–XIX веков, став повсеместным и в России, и в Европе. Идеи «Братства прерафаэлитов», провозгласивших необходимость возвращения к средневековому способу трудовой деятельности, а несколько позже идеи У. Морриса, в мастерских которого ручной труд стал главным способом изготовления тканей, шпалер, изделий из керамики, входили в противостояние с процессами разделения искусства и производства, пришедшими вместе с промышленной революцией.

В России в этом русле получили развитие идеи возрождения на-циональных традиций; интерес к прикладным искусствам, к подготовке мастеров и художников-прикладников сильно возрос ко второй по-ловине XIX века, однако Академия художеств не заняла здесь весомые позиции, «<…> ей не суждено было стать основным центром подготовки художников прикладного профиля, каким она была в конце XVIII столетия <…> Начинался новый этап развития художественного образования прикладников, когда ведущая роль перешла сначала к Строгановскому, а позднее — к Центральному училищу технического рисования барона А.Л.

Штиглица» [4, с. 140]. Иными словами, время бурно развивающейся промышленности формировало все новые требования, и в этом постоянно сменяющемся потоке событий обра-зовательная система Академии, как и система ученичества при фабри-ках и заводах, не смогла стать главной базой по подготовке высоко-квалифицированных специалистов для промышленности.

Характерно, что аналогичные моменты прослеживаются и в европейской практике того периода. Так, в Германии известный Штеделевский художественный институт (основанный еще в начале XIX века во Франкфурте-на-Майне, прославившийся не только своей коллекцией произведений искусства, но и учениками — знаменитыми художниками) не вошел в русло новых идей подготовки художников-прикладников. Больше того, здесь по-прежнему ставилась задача подготовки самых талантливых мастеров, и потому в институте обучался лишь небольшой круг учеников. Иными словами, здесь не преследовались цели создания школы искусств и ремесел по подготовке мастеров для промышленных предприятий.

В этом ряду и Кенигсбергская Академия художеств долго оставалась на позициях подготовки только избранных художников и скульпторов. Возможно, менее последовательным в неприятии новшеств художественно-промышленного образования был Королевский колледж искусств в Лондоне, здесь основной ориентир «работал» на подготовку преподавателей искусств, а выпускники становились чаще всего художниками или скульпторами, тем не менее, несмотря на устоявшийся и апробированный опыт, обучение прикладным специальностям здесь все же началось.

Что же касается российской академической школы, то в ее основную деятельность вошло очевидное стремление освоить новую образовательную практику, несмотря на то, что становление последней рождало много проблем. Характерно, что на страницах одного из российских журналов появился следующий комментарий: «Русские художники гнушаются работать в целях художественной промышленности, они — носители священного огня и не могут снизойти до состояния рисунков для материи или обоев» [5, с. 142]. Этот упрек относился, скорее, к практикующим художникам, но в нем, однако, фиксировался момент определенного неприятия русской культурой нововведений промышленной революции. Подобный момент мог озвучиваться даже тогда, когда высшие художественно-промышленные школы получили мощное развитие. Так, главной задачей деятельности ре-месленной Школы, созданной уже во втором де-

сятилетии XX века по инициативе императрицы Александры Федоровны, стало сохранение старых традиций посредством мастеров-ремесленников. В отчете о деятельности Школы знаменательна следующая запись: «Из примеров существующих художественно-промышленных школ в России явствует один главный недостаток: составленные рисунки в большинстве трудно или совсем не выполнимы, так как они сработаны без знания соответствующей техники. Несомненен громадный разрыв между мастером-исполнителем и художником-творцом» [6, с. 64].

Подобного рода сожаление звучало неслучайно. Задолго до этого — в середине XIX века — производство изделий декоративно-прикладного искусства успело превратиться в самостоятельную от-расль промышленного производства. Тиражная продукция не только не унаследовала от ручных искусств их художественных качеств, но и вовсе не удовлетворяла появившийся на нее спрос. Сильной «болевой точкой» стала Первая Всемирная промышленная выставка, которая состоялась в Лондоне в 1851 году (в ней участвовало более тридцати стран). Экспозиция выставки продемонстрировала очевидный разрыв между техническим производством и художественной практикой. По-сле ее закрытия немецкий архитектор Г. Земпер, отметив «путаное» смешение форм, представленных в экспозиции, предложил организо-вать создание таких художественных вузов, которые объединились бы с учебным музеем, поскольку подготовка художников для промыш-ленности должна базироваться, по его мнению, на изучении опыта ху-дожественных ремесел предшествующих эпох [7]. Аналогичные пред-ложения звучали и раньше: так, английский политик Роберт Пиль еще в 1832 году предложил использовать практику прикладного искусства для укрепления конкурентной способности промышленных товаров. Однако Г. Земпер, в отличие от Р. Пиля, четко спроецировал эту пози-цию на практику художественно-промышленного образования и сделал предложения по его реализации.

Этот ключевой момент был знаменателен не только тем, что предложение Г. Земпера почти с молниеносной быстротой стало реа-лизовываться в Европе и в России, но и тем, что организационные ме-ры и формы открытия таких образовательных комплексов были схожи во многих странах. Уже в 1852 году в Лондоне был открыт новый комплекс, куда входило художественное училище и Южно-Кенсингтонский музей декоративно-прикладного искусства. В Вене в 1867 году создается Школа прикладных искусств и одновременно действует Австрийский музей

искусств. В том же 1867 году в Германии открывается Берлинский художественно-промышленный музей, а год спустя — художественное училище.

В России опыт подготовки художников для производства начал складываться в 1825 году, благодаря открытию в Москве «Школы рисования в отношении к искусствам и ремеслам». Проект этой Школы реализовал С.Г. Строганов, который утверждал: «Мой проект — основать в Москве бесплатную школу применительно к искусствам и ремеслам: она будет учреждена на 360 учеников <…> В одном из классов будут преподаваться начала практической геометрии, черче-ния, перспективы, рисования машин и архитектуры. Другой будет по-священ рисованию фигур и животных, третий — цветов и орнаментов. Курс учения будет шестилетний» [8, с. 8]. А в 1868 году Строгановское училище уже «<…> имело художественно-промышленный Музей, состоявший из 3-х отделений: художественного, промышленного и исторического, в котором ученики Училища, ремесленники, фабриканты и вообще интересующиеся могли изучать образцы производств всех народов» [9, с. 285].

С.Г. Строганов сформулировал образовательную программу, которая отличалась как от программы обучения художников-прикладников в Академии художеств, так и от программы фабричного ученичества. Новый вариант, предложенный С.Г. Строгановым, не избежал влияния европейской практики, однако самостоятельность сформулированных задач была доказана тем, что уже в 30-е годы XIX века в училище проектировались бытовые предметы, отличавшиеся высоким мастерством исполнения, здесь были росписи в глине, фаянсе, фарфоре, раппортные композиции для набойки и ткачества и т. д.

Знаменательным событием в российской культуре стало открытие в 1879 году в Петербурге Центрального училища технического рисования. Здесь был предложен «классический вариант» большого комплекса, объединяющего образовательное училище с учебным музеем, (финансировал этот комплекс фабрикант и придворный банкир А.Л. Штиглиц). Здание училища, построенного по проекту архитектора М.Е. Месмахера, стало уникальным вариантом архитектуры историзма, а музей декоративно-прикладного искусства очень скоро прославился своими художественными коллекциями. Открытие такого комплекса превратилось в большую праздничную церемонию. К.С. Петров-Водкин вспоминал: «<…> нескончаемое горячее “Ура” из молодых сердец колыхало здание, все горело огнем патриотизма… Вот оно, чувство, порождающее героев, жертвующих жизнью за царя и отечество» [10, с. 36].

Открытие аналогичных европейских училищ чаще всего сопровождалось такими же торжественными церемониями и участием самых высоких государственных персон в процессе дальнейшей организации новых учебных заведений. Так, в ответ на ходатайство А.Л. Штиглица об открытии в Петербурге училища технического рисования уже через три дня был готов рескрипт, подписанный Александром II, где «с удовольствием» изъявлялось согласие на открытие нового учебного заведения. Да и несколько позднее художественные конкурсы и выставки обладали здесь особой престижностью: например, на одну из выставок в музее академии Штиглица «<…> пожаловал его Императорское Величество Государь император в сопровождении Их Императорских Высочеств» [11, с. 63].

В Вене такой же комплекс, объединивший учебное заведение и музей, продемонстрировал свою исключительную значимость для Австрии уже тем, что был открыт по указу самого императора Франца-Иосифа I. А идею Кенигсбергского комплекса музея и художественной школы, узаконенного в 1841 году, предложил Теодор фон Шен — первый обер-президент Восточной и Западной Пруссии. Все это свидетельствовало о том, что новые учебные заведения имели исключительно важное значение для России и Европы.

Определенное сходство построения образовательного процесса определялось здесь общим движением, в основе которого лежал интерес к практике декоративно-прикладных искусств, способных поднять престиж тиражной промышленной продукции. Одновременно определялось многообразие конкретных проявлений. Так, в Германии единый комплекс художественной школы и музейной коллекции получил свое завершение через самостоятельную значимость последней, соответственно, такого же объединения музея с училищем, как в других странах, там не произошло.

В петербургском училище А.Л. Штиглица европейский опыт соседствовал с национальным опытом. Здесь, например, «<…> установилось проведение так называемых “памятных рисунков”, то есть короткий повтор постановки без модели на память <…>» [12, с. 10], одновременно на примерах учебных постановок «<…> практиковался комплексный метод художественного освоения полиматериальных и полихромных отношений мира предметных форм и пространства» [13, с. 12]. Особую роль в образовательном процессе училища играл опыт мировой практики прикладного искусства, представленный в учебном музее. В этом русле стоит не согласиться с позицией, утверждающей, что влияние Строгановской школы и училища Штиглица культивиро-вало в предреволюционные

годы определенную эклектику, и что влияние этих школ осуществлялось через «безразличие ремесленного традиционализма» [14, с. 13].

Между тем история художественно-промышленных Школ очень скоро встретилась с кардинальными реформами и драматическими событиями. К концу первого десятилетия XX века ощутимые изменения происходят во многих Школах такого типа. Так, в Венском Университете прикладных искусств уже в 1909 году музей и Школа разделились, став независимыми друг от друга и определив свои конкретные цели деятельности. В начале 1920-х университетская мастерская декоративных исследований стала здесь ведущим центром авангардных течений. Аналогичные процессы, приобретая конкретные формы, происходили и в остальных Школах. Это не могло не свидетельствовать о том, что уже в первом десятилетии XX века обнаружился определенный упадок интереса к практике прикладного искусства, который стал общим и для России и для Европы: если совсем недавно эта практика органично входила в общее движение развивающейся промышленности, то теперь последняя ставила уже другие задачи, отвергая на своем пути недавних попутчиков и созидая новые отношения.

Во втором десятилетии XX века в Германии открывается знаме-нитая Школа «Баухауз», где речь пошла не столько о развитии при-кладного искусства и подготовке художников для проектов тиражных изделий, сколько о выработке методов художественного конструиро-вания и о подготовке художников для промышленности, формули-рующих новые цели и задачи. Вальтер Гропиус, директор Школы, главную цель своей организаторской деятельности видел в создании союза между индустрией и инженерией, с одной стороны, и художни-ками — с другой. «Подчеркивая принципы Баухауза, Гропиус писал, что центром новой школы должна стать мастерская. <…> Концепция мастерской как сердца института определила новый поворот в учебной практике» [15, с. 48–49]. Известна позиция одного из ведущих пе-дагогов института Дж. Альберса, утверждавшего, что основные заня-тия должны быть направлены на то, чтобы развивать у учащихся кон-структивное мышление.

В России процесс перехода художественно-промышленных Школ к эре дизайна принял более сложные формы. В конце второго деся-ти-летия (в 1917 году) училище Штиглица (ЦУТР) было преобразовано в Высшее училище декоративных искусств и очень скоро (в 1918 году) реорганизовано (вместе с Академией художеств) в Первые государст-венные художественно-учебные мастерские, а затем в Государственные трудовые

учебные мастерские декоративных искусств. В этот период Школу покидают Н.А. Бруни, Г.М. Манизер и др., но одновременно сюда приходят С.В. Чехонин, А.Н. Бенуа, М.В. Добужинский и другие известные художники. Петербургская школа берет курс на развитие идей, которые были близки Баухаузу, «<…> однако этот курс не приобрел здесь ожидаемого результата <…> Чередовались названия и аббревиатуры, реформы шли за реформами, постановления за постановлениями. И конечно, ни о каком планомерном учебном процессе говорить не приходилось» [16, с. 68]; в 1924 году ЦУТР прекратило свое существование. Это означало, что идея учебно-музейного ком-плекса в том его виде, который был востребован в прошлых десятиле-тиях, получила в новом десятилетии свое завершение. (Воссоздание училища произойдет только в 1945 году.)

В Москве в 1918 году на базе Строгановского училища и Учили-ща живописи, ваяния и зодчества были организованы Первые и Вторые Государственные Свободные художественные мастерские (ГСХМ). В 1920 году они были преобразованы в единое учебное заведение (ВХУТЕМАС — Высшие художественно-технические мастерские), реорганизованное в 1927 году во ВХУТЕИН (Высший художественно-технический институт). Во ВХУТЕМАСе появились производственные факультеты (металлообрабатывающий, деревообделочный, керамический, текстильный, полиграфический), художественные факультеты (живописный, скульптурный) и архитектурный факультет. Учебные программы теперь отличались от программ Строгановской Школы, в частности, «формально-аналитический метод, отработанный в ходе экспериментов художниками русского авангарда в 1910–1920-е годы, стал базой для упражнений по дисциплинам “Пространство”, “Объем”, “Цвет”, “Графика”» [8, с. 9].

Художественная жизнь тех лет диктовала свои правила образова-тельной системе, обязанной уже не только сохранять старые векторы своего исторического движения, но и активно осваивать новые, по-этому идеи новой школы по-разному нашли свою реализацию на фа-культетах ВХУТЕМАСа. Так, на полиграфическом факультете кон-цепция «производственного» искусства, провозглашенная в начале 20-х годов, встретилась с «полюсностью» учебных программ; некоторые из них весьма прохладно отнеслись к формально-аналитическому ме-тоду Основного отделения ВХУТЕМАСа. Но все же главным здесь оставался пафос «конструктивистов» и «производственников», сохра-нялась тенденция к экспериментально-методическому анализу основ художественного

творчества. Однако уже в третьем десятилетии XX века учебный процесс ВХУТЕМАСа-ВХУТЕИНа постепенно стал сдавать свои позиции, и в 1930 году, в связи с закрытием ВХУТЕИНа, он полностью завершился.

Следует подчеркнуть, что обращение к истории ВХУТЕМАСа и «Баухауза» не может не фиксировать ряд сходных моментов в их ста-новлении и реформировании. Здесь «<…> вся стратегия учебных про-грамм укрепляла единую стартовую составляющую — воспитание личности, способной овладеть широким спектром знаний и умений» [18, с. 37].

Веймарский период Баухауза, который был весьма успешным, в эти годы тоже завершился: после переезда Школы в Дессау произошла отставка Гропиуса, основателя школы, и наметилась ощутимая пе-реориентация мастерских на подготовку дизайнеров нового времени.

Общеевропейский диалог художественно-промышленных школ (начало которого восходит к середине XIX века) в исключительно ко-роткий исторический срок, а точнее, в два-три рубежных десятилетия XIX–XX вв., сформировал экспериментальную практику, которая стала истоком будущей практики дизайна, архитектуры и искусства XX века. Это был общий ответ Европы и России на запросы наступившей промышленной революции. Сегодня это наследие нуждается в дальнейшем историческом анализе, в изучении всего комплекса идей и практик, которые подарила нам деятельность российских и европейских художественно-промышленных школ на рубеже XIX–XX веков.

Список литературы:

1. Школы керамики за границей и проект устройства их в России: Отчет о заграничной командировке ординарного профессора Новороссийского универ-ситетата Р. Пренделя. — Одесса: Типография Акционерного Южно-русского обще-ства печатного дела, 1900. — 107 с.

2. Там же.

3. *Пронина И.А.* Декоративное искусство в Академии худо-жеств. Из истории русской художественной школы XVIII — первой половины XIX века. — Москва: Изобразительное искусство, 1983. — 312 с.

4. Там же.

5. Искусство и художественная промышленность. — 1900. — № 20.

6. Отчет Школы Народного искусства ее Императорского Величества Государыни Императрицы Александры Федоровны за 1913 г. — Санкт-Петербург: Санкт-Петербургская губернская тип., 1914. — 52 с.

7. *Земпер Г.* Практическая эстетика / перевод с немецкого В.Г. Калиш. — Москва: Искусство, 1970. — 320 с.

8. Московская государственная художественно-промышленная академия им. С.Г. Строганова. Ретроспективная вы-ставка выпускников Строгановки: [каталог юбилейной выставки]: 185 лет МГХПА им. С.Г. Строганова / Моск. гос. худож.-пром. акад. им. С.Г. Строганова; [вступ. ст.: Стасюк А.Н.]. — Москва: МГХПА, 2010. — 63 с.

9. *Москвич.* Строгановское центральное училище технического рисования в Москве // Искусство и художественная промыш-ленность. —1899. — № 4–5.

10. *Петров-Водкин К.С.* Письма. Статьи. Выступления. Доку-менты // автор-составитель Е.Н. Селизарова. — М.: Советский худож-ник, 1991. — 381 с.

11. Художественная хроника // Мир искусства. — 1899. — № 7.

12. Традиции Школы рисования Санкт-Петербургской госу-дарственной художественно-промышленной академии им. А.Л. Штиг-лица / ответственный редактор В.В. Пугин. — Санкт-Петербург: Про-ект 2003: Лики России, 2007. — 254 с.

13. *Васильева А.В.* Рисунок и графика в подготовке художни-ков декоративно-прикладного искусства (Из истории ЦУТР-ЛВХПУ-СПГХПА) // Вопросы искусствознания и культурологии. Выпуск 2. — Санкт-Петербург: СПГХПА, 2005. — С. 10–31.

14. Современный дизайн и наследие ВХУТЕМАСа / [Редкол.: С.О. Хан-Магомедов (отв. ред.) и др.] / Техническая эстетика: Труды ВНИИТЭ. — Москва: ВНИИТЭ, 1982. — 91 с.

15. *Филимонов А.А.* Баухауз и концепция функционализма в XX веке // Пространственные искусства: история и современность. Санкт-Петербург: Европейский Дом, 2012. — С. 48–49.

16. *Мирзоян С.В., Хельмянов С.П.* Санкт-Петербургская Школа дизайна «Муха». — Санкт-Петербург: Юниконт Дизайн, 2011. — 402 с.

17. *Кичеджи В.Н.* Художественно-промышленное образова-ние в диалоге культур и эпох // Связь времен. Отечественная практика пространственных искусств на рубежах истории. — Санкт-Петербург: Алетейя, 2015. — 274 с.