Е.А. ЗАЕВА-БУРДОНСКАЯ
Кандидат искусствоведения, профессор, и. о. зав. кафедрой «Средовой дизайн» РГХПУ им. С.Г. Строганова
e-mail: lenartt@gmail.com

E.A. ZAEVA-BURDONSKAYA
PhD in Art History, professor, Head of Environmental Design Department. Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts (Stroganov University)
e-mail: lenartt@gmail.com

DOI: 10.37485/1997-4663_2024_1_2_48_57

ЭТНОКУЛЬТУРНЫЕ ТРАДИЦИИ В ФОРМИРОВАНИИ ШКОЛЫ ДИЗАЙНА ВЕНГРИИ

ETHNOCULTURAL TRADITIONS IN THE FORMATION OF THE HUNGARIAN DESIGN SCHOOL

На этапе глобализации мировых художественных процессов особую остроту приобретает вопрос о национальном самоопределении европейских школ дизайна. Пример Венгерской Школы на этапе ее становления на рубеже XIX–XX веков позволил рассмотреть своеобразие ее проектной модели в ориентированности на новый национальный венгерский стиль, объединивший элементы народного искусства и западного сецессиона, традиции крестьянского искусства, потенциал кустарной и ремесленной промышленности. Базой для процессов становления национальной школы стал комплекс реформ профессионального образования, получивший статус государственной поддержки. Венгрия оставила пример промышленной модели дизайна, устремленной на решение социально-эстетических задач новой индустриально развитой независимой европейской державы.

At the stage of globalization of world artistic processes, the question of national self-determination of European design schools becomes particularly acute. The example of the Hungarian School at the stage

of its formation at the turn of the 19th-20th centuries made it possible to consider the originality of its design model in its focus on the new national Hungarian style, which combined elements of folk art and Western secession, the traditions of peasant art, and the potential of the handicraft industry. The basis for the formation of a national school was a set of vocational education reforms, which received the status of state support. Hungary left an example of an industrial design model aimed at solving the social and aesthetic problems of a newly industrialized independent European power.

Ключевые слова: ар-нуво, сецессион, венгерская школа дизайна, стиль, национальные традиции, ремесло, промышленное искусство.
Keywords: Art Nouveau, Secession, Hungarian school of design, style, national traditions, craft, industrial art.

В современном интернациональном мировом художественном пространстве все чаще процессы глобализации поглощают традиционные национальные корни искусства. Цифровая революция и ее детище искусственный интеллект как инструмент проектирования постепенно вытесняют характерные региональные приемы и методы творчества, выдавая за идеал усредненные «качественные» наднациональные модели, безликие и холодные. С исчезновением традиций быстро теряется и связь поколений. Вопрос поиска этнической идентичности остро коснулся и индустриального искусства. Дизайн, формирующий массовое эстетическое сознание, становится мощным социальным инструментом общества. Его просветительский, художественно-эстетический потенциал в формировании образа жизни человека трудно переоценить. Школа дизайна может стать моделью сохранения проектных традиций, национальной проектной культуры, формирующейся веками. Интерес представляет феномен школы дизайна на этапе ее исторического формирования, а также роль традиционного искусства во всем объеме его интеллектуального, духовного и проектно-технологического потенциала. Пример Венгерской Школы дизайна раскрывает процесс выбора национального пути проектного развития на рубеже XIX–XX веков на фоне сложной геополитической ситуации страны, исторически стоящей на перекрестке Востока и Запада.

Австро-венгерский компромисс Ausgleich, или Австро-венгерское соглашение, 1867 года утвердил паритетное политическое равновесие в Австро-Венгерской монархии. Отныне Венгрия, вступив на путь утверждения политической и экономической независимости, отстаивала, наравне с Веной, статус своей национальной идентичности. Поиск своего пути развития на этапе преодоления провинциальной традиционной архаичности венгры увидели в обращении к своим творческим истокам.

Официальные реформаторы венгерского прикладного искусства сознательно отвергали все австрийское и искали вдохновения за пределами Австрии — во Франции, Англии и Германии.

Создание нового венгерского стиля и на его основе возрождение прикладного искусства виделись инструментами не только усиления экономической мощи страны, но и гарантами существования венгерской расы. Разработка нового стиля проходила в противоречивой социокультурной ситуации: с одной стороны, националистические формы возрождения страны на рубеже XIX–XX веков были подпитаны утопической идеологией, с другой — базировались на строго научной основе. Миф о происхождении нации Hun-Magyar от древнего племени гуннов, призванный сплотить нацию едиными корнями, был параллелен бурному развитию академической науки, этнографии и истории. В 1896 году в Будапеште году был создан Iparművészeti Múzeum (Национальный музей Декоративных Искусств), призванный поставить свои коллекции на службу действующим ремесленникам и студентам, просветительским инициативам и т. д. В 1897 году в Будапеште году была создана Uránia magyar tudományos egyesület Uránia (Венгерская научная ассоциация Урания), возглавляемая В. Мольнаром (V. Molnár) с целью продвижения и популяризации научных естественно-исторических знаний и искусства среди широких слоев общества и воспитания вкуса. В 1885 году сформировалась Iparmuveszeti Társulat (венгерская Ассоциация Декоративных Искусств), призванная способствовать развитию прикладных искусств и ремесел Венгрии. Экспедиции по традиционным регионам страны (Трансильвании, Закопане), сохранившим нетронутый временем подход к творчеству, с его мотивами, цветовыми схемами, технологиями и т. д., теоретические исследования народного искусства и ремесел, общественные организации, поддерживающие развитие прикладного искусства, реформы в области профессионального художественного образования создали ту питательную среду, на которой сформировалась современная, устремленная в XX столетие, школа прикладного творчества и дизайна.

Новый венгерский стиль представил вариант европейского ар-нуво в ярко выраженной национальной версии. В ситуации ярких дебатов вокруг вопроса стратегии нового искусства был выбран восточный ориентир. Восточные корни венгров подтверждала и новая историческая мифология, которую возглавлял культ гунна Атиллы. Вторым источником нового стиля были все же европейские основы. Идеология Art & Crafts и теории У. Морриса и Д. Рескина не осталась без внимания в широких художественных кругах.

Англофилии были подвержены не только ведущие проектировщики страны, но и государственные и общественные деятели, например, директор Национального музея Декоративных Искусств Iparművészeti Múzeum Й. Радисич (J. Radisics). В 1898 году в стенах Будапештского музея прикладного искусства он организовал выставку призовых предметов Английского национального конкурса English National Competition.

Критик отметил «определенный тип жесткости, похожий на жесты англичан; правильность и достоверность во всех смыслах этого слова, холодность цветов, похожая на внешний вид английской жизни, и — в качестве основной английской национальной характеристики — наивность, которая отличает англичан от других цивилизованных людей. “Удивительно, что нация, которая меньше всего пострадала от упадка fin-de-siècle, предоставила формы для прикладного искусства fin-de-siècle” (январь 1899 г.)» [1, p. 186]. Небольшая группа англофилов из числа государственных служащих Министерства образования и Высшей школе искусств повлияла на художественную жизнь через политику публикаций периодических изданий Magyar Iparművészet («Венгерское прикладное искусство», 1897) и Művészet («Музей», с 1902), а архитектор Ф. Шпигель (F. Spiegel) опубликовал в вышеуказанных журналах обзоры о Международной выставке в Глазго, прошедшей в 1901 году. Однако опыт непрактичных экспериментов эстетизма стиля Глазго не прижился в Венгрии. «“Мы недостаточно богаты и не настолько эстеты, чтобы подражать такому искусству”, — писал другой критик József Diener Dénes» [2, p. 188]. В результате был принят образец стиль доски, уходящий корнями в крестьянское искусство. Великие дизайнеры A&C оставили современный образец стилизации народного искусства.

Наиболее законченную модель современного венгерского стиля представил архитектор Э. Лехнер (Ö. Lechner) на основе декоративных орнаментальных конструкций народного искусства. Styl Magyar отразил

в себе в концентрированной форме идею национальной идентичности, возведенной на уровень государственной художественной политики. Национальный алфавит форм Лехнер искал в этнографических исследованиях, особенно в сфере эволюции орнамента. Образы декоративистски пышной трансильванской войлочной вышивки одежды крестьян и пастухов, декора росписи мебели, рисунка орнамента деревенской деревянной архитектуры отразились в стилизованных объектах «тяжеловесного Венгерского стиля (Hungarian style)» [3, p. 7]. Итогом стал авторский стилевой эксперимент архитектора Э. Лехнера, представлявший симбиоз флоральных тенденций сецессиона с венгерским народным орнаментом.

В процессе сложения Hungarian style шли поиски своеобразия будущей национальной проектной школы. Выбор пути ее развития остановился на Промышленной модели дизайна. Опыт Англии и Германии в этом процессе был приоритетным.

Журнал Művészi Ipar («Художественная промышленность», 1885–1894) под редакцией (J. Radisics) сосредоточил свое внимание на основных профессиональных, теоретических и практических проблемах пореформенного периода. В публикациях авторы открыто выступали против догмата англо-французского влияния, склоняясь к индустриальной версии немецкой модели дизайна. Критика сыграла важную роль в формулировании принципов нового «венгерского стиля» и его продвижения. «Мы будем знакомиться с иностранными великими народами, английским, французским, немецким, русским и т. д. с аналогичным стремлением создать независимую национальную индустрию или ее сохранить. Это просто наше искусство, которое наполняется энергией при условии, что оно венгерское, и это не слабая тень, не копия, не чужое для нашего сердца искусство [4, p. 83].

Журнал Hungarian Applied Arts («Венгерское прикладное искусство», 1897), главным редактором которого стал Ф. Камилл (F. Kamill), сменил Művészi Ipar, продолжив традиции великой эпохи венгерского прикладного и промышленного искусства рубежа веков. Журнал во многом развивал программные установки своего предшественника, видя в немецкой модели дизайна перспективы отечественной художественной индустрии. В своих публикациях Д. Кальман коснулся наиболее актуальных для своего времени аспектов утверждения нового промышленного искусства на основе Hungarian style.

Стратегия дизайна предусмотрела переход от теории к конкретике практики. На страницах публиковались практические рекомен-

дации художникам, работающим в различных отраслях ремесленной индустрии. Эскизы и готовые проекты предметов быта и объектов архитектуры полагались Кальманом необходимым звеном в деле профессионального образования и воспитания общественного вкуса. Конкретный уровень проектных задач потребовал новых инициатив в отраслях уже существующей художественной индустрии: ковроткачестве, текстильном или ювелирном искусстве.

Блок информации периодического издания был посвящен актуальным событиям художественной жизни Венгрии: выставкам, конференциям, обозрение которых также велось сквозь призму задач венгерской художественной индустрии.

Журнал впервые в истории венгерского прикладного искусства обратился к художникам-станковистам с просьбой оказывать возможное содействие художественной индустрии. В статьях был очерчен круг задач, в которых художникам предлагалось проявить себя следующим образом: обогатить формы промышленных продуктов; по возможности привнести в профессию ремесленника новые художественные материалы. Программа реформ касалась всех областей и жанров художественной и ремесленной индустрии. Примером служит творчество П. Хорти — апологета нового венгерского стиля, проектировщика мультидисциплинарного склада, имевшего опыт работы в дизайне мебели, оборудовании интерьера, проектах обоев, стекла, ковров и текстиля.

Формирование Национальной венгерской школы прикладного искусства поддерживалось на государственном уровне и началось с совершенствования системы профессионального образования с целью подготовки нового поколения художников индустрии. Инициативы в сфере образования опирались на серьезную экономическую и административную поддержку. Правительством выделялись субсидии, новое оборудование, менялось руководство существующих мануфактур с целью оптимизации производственного процесса.

Передача ответственности за развитие ремесел от Министерства торговли (Отдел кустарной промышленности) Министерству образования (1899) символизировала новый поход к профессиональной подготовке дизайнеров, к новой роли художника промышленности в обществе и развитии отечественной художественной индустрии. Итоги этого реформаторского подхода стали явными уже на рубеже веков. В профессию пришли художники, завершившие свое обучение.

Среди первых школ, начавших работу по подготовке в области прикладного творчества, можно назвать Királyi Rajzoló Oskola (Королевская Школа рисования, 1778) и Városi Központi Főrajztanoda (Центральная школа рисования, Пешт, 1869), переименованная в Székesfővárosi Községi Iparrajziskola (Муниципальная школа промышленного дизайна, 1886). В Школах вводились курсы практической подготовки и работы мастерских, а также истории искусств.

В 1880 году Országos Magyar Királyi Mintarajztanoda (Национальная венгерская королевская школа рисования, 1870) была открыта скульптурная мастерская, где осуществлялась подготовка скульпторов-декораторов, резчиков по камню для работы в строительной отрасли и мастеров мебельной промышленности. Кроме дневного обучения, в Школе начали работать вечерние курсы повышения квалификации с целью теоретическо-практической подготовки ювелиров и декораторов, плотников, мебельщиков, слесарей, каменщиков и других мастеров. В итоге на рубеже веков Школа готовила специалистов по семи направлениям: декоративная живопись, декоративная скульптура, мелкая живопись, ювелирная мастерская, гравюра на дереве, медная гравировка и мебель.

Будапештская Királyi Iparművészeti Iskola (Королевская школа прикладного искусства, 1880) проводила подготовку специалистов для ряда отраслей художественной индустрии. «Программа четырехгодичного курса включала рисование и моделирование фигур и орнаментов, промышленный и архитектурный рисунок, гравюру по дереву и металлу, геометрию и начертательную геометрию, анатомию, историю искусства и французский язык» [5, p. 291]. На специальных уроках последнего года обучения студенты знакомились с практических методами и навыками ремесла.

Специфику образовательного процесса в Школе и в методике подготовки определил уклад жизни в стране, только вступающей на путь индустриализации. Живое и во многом наивное крестьянское искусство было знакомо многим ученикам по манере декорирования бытовой утвари, сельской архитектуры и национальной одежды на уровне врожденного чувства формы и декора.

Частью инноваций в профессиональной художественной подготовке в Венгрии стала тесная связь Школ с музеями и музейными фондами. Статус Királyi Iparművészeti Iskola укрепил патронаж Музея прикладного искусства с его фондами, начиная с 1896 года. «В ней появилась новая жизнь, и был дан новый импульс к созданию нового националь-

ного искусства, основанного на традициях, переданных из прошлых веков [6, p. 34]. Художественно-промышленная школа Mittelgewerbeschule (Среднее профессиональное училище, Будапешт) была присоединена к Technologisches Gewerbemuseum (Технологический музей Торговли), образовав промышленную школу для рабочих Staatsgewerbeschule (Государственное профессиональное училище) в Будапеште в 1886 году. Через год к Школе была присоединена школа ковроткачества для подготовки штата дизайнеров для текстильной промышленности. Музеи предоставляли школам коллекции моделей, образцов, шаблонов и инструментов, аудитории для занятий и библиотеку.

Отраслевые Школы дизайна были организованы при крупных производствах: керамическом производстве Maison Fischer; Fünfkirchen — центре керамического производства — фабрике Szolnay. Государственные школы были открыты в керамическом центре Unghwar, в центре ковроделия Gross-Beeskerek, в центрах гончарного дела и тканей Klausenburg и Hermannstadt и т. д.

Промышленная модель дизайна складывалась в русле социального подхода к эстетическим вопросам: Венгрия нуждалась в искусстве, доступном для людей со скромным доходом. В недрах ремесленной индустрии и кустарной промышленности, которую промышленная политика наделила особым статусом, складывалась специфика национальной промышленной эстетики.

Ж. Дьярмати (Z. Gyarmathy) и его жена в Калоташег (регион Трансильвании) организовали Ассоциацию кустарной промышленности и создали надомную промышленность, обеспечив работой мужчин и женщин в деревнях [7]. Мастерская по производству и продаже текстиля возродила местное ремесло крестьянской вышивки Kalotaszeg с традиционным квадратным цепным стежком. «Мануфактура графини Ж. Чеконикс (J. Csekonics) развивала отечественную промышленность с ассортиментом цветных шерстяных ковров. Графине К. Пеячевич (K. Pejacsevich) мы обязаны шелковыми платьями, расшитыми золотом и серебром, … и принадлежащей ей любопытной старинной венгерской вышивке» [8, p. 236].

Художники и проектировщики создавали новые ремесленные мастерские и становились руководителями уже существующих. Дизайнер М. Рот (M. Róth) основал крупнейшую для своего времени стекольную мастерскую (1885–1941) для изготовления мозаики и витражей, в том числе по эскизам Й. Риппля-Ронаи (J. Rippl-Rónaï), Ш. Надя и Э.Т. Виганда.

С 1900 года витражи почти каждого крупного общественного и частного здания в Будапеште были выполнены в мастерской М. Рота. В 1913 году в Будапеште дизайнер Л. Козма (L. Kozma) организовал мастерскую по производству мебели, текстильных изделий, декора и оборудования жилых и рабочих интерьеров.

Художественный потенциал станкового искусства стал частью национальной проектной культуры. Художник Й. Рипль-Ронаи, работая в Париже, выполнял эскизы гобеленов, каминных экранов, модели стекла, мебели и т. д. Скульптор И. Сованка (I. Sovanka) работал дизайнером и руководил цехом травления на стекольном заводе в Заюгроце с 1881 по 1904 год. С 1904 года И. Сованка работал на заводе компании Egyesült Magyarhoni Üveggyárak Rt. Üzemében (Объединенный венгерский стекольный завод). Подобно Э. Галле и Ж. Дауму, он проектировал осветительные приборы и предметы домашнего обихода и т. д.

Пример школы промышленного дизайна, наиболее тесно связанный с производством, оставила проектная деятельность известной керамической фирмы Zsolnay. Фабрика представила рабочий процесс полного цикла: от проекта до реализации. В стенах фабричной студии, открытой для экспериментов, родились все знаменитые технологические и проектные открытия. «Люстровые глазури К. Массье (C. Massier) были скопированы Жолнаем» [9, p. 101] и адаптированы к своей стилистике. С помощью химика и технолога В. Варта Жолнай (V. Zsolnay) разрабатывает металлическую эозиновую глазурь (eozinmáz glaze) рубинового цвета. Приоритетные проектные и технологические открытия фабрики родились в студии: фарфоровый фаянс на основе глины слоновой кости и бессвинцовых глазурей; Pirogránit (пирогранит), расширивший ассортимент декора фасадов и интерьеров архитектурных сооружений; дизайн в традиции венгерского стиля. К рубежу веков фабрика Zsolnay имела мощные мастерские и серьезную проектную базу. К 1890-м годам на фабрике работал постоянный штат из 170 художников и декораторов.

Международным признанием проектной школы Zsolnay стали реплики иризированных сосудов фабрики в стиле ар-нуво, выпущенные мануфактурой Иоганна Лётца (Южная Богемия).

Венгерская Школа дизайна формировалась в ситуации становления новой государственности конца XIX века, с идеологией национальной идентичности. Страна, находящаяся на перекрестке культур Востока и Запада, в смешении этнических и религиозных групп, оказа-

лась встроенной в ключевые стилистические направления эпохи и смогла ассимилировать западные проектные инновации, благодаря обращению к национальным чертам дизайна, традициям народного крестьянского искусства. В итоге была сформирована промышленная модель дизайна, позволившая дизайнерам, не порывая с традиционной проектной культурой, вступить в индустриальную эру XX столетия.

Примечания:

1. *Sármány-Parsons I.* The Influence of the British Arts and Crafts Movement in Budapest and Vienna // Acta Historiae Artium. Revue de l'Académie des Sciences de Hongrie. Adiuvantibus N. Aradi, B. Basics, I. Bobrovszky, K. Garas, É. Kovács, Marosi, J. Végh, A. Zádor. Redigit G. Rózsa. Tomus XXXIII Fasciculi 1–2. — 1987/1988. — № 33. — Budapest: Akadémiai Kiadó és Nyomda Vállalat. — 361 p. — URL: http://real-j.mtak.hu/3207/ (дата обращения: 25.06.2022).

2. *Sármány-Parsons I.* The Influence of the British Arts and Crafts Movement in Budapest and Vienna // Acta Historiae Artium. Revue de l'Académie des Sciences de Hongrie. Adiuvantibus N. Aradi, B. Basics, I. Bobrovszky, K. Garas, É; Kovács, Marosi, J. Végh, A. Zádor. Redigit G. Rózsa. Tomus XXXIII Fasciculi 1–2. — 1987/1988. — № 33. — Budapest: Akadémiai Kiadó és Nyomda Vállalat. — 361 p. — URL: http://real-j.mtak.hu/3207/ (дата обращения 25.06.2022).

3. *Santi F., Gacher J.* Art Nouveau ironwork of Austria and Hungary. — Atglen, (PA): Schiffer Publishing Ltd., 2006. — 239 p.

4. *Koós J.* Style 1900. — Budapest, Képzömüvészeti alap kiadovallalata, 1979. — 396 p.

5. *Saglio E.* L'enseignement de l'art industriel en Autriche (icr article). Revue des arts décoratifs. Tome XI. Onzième année. 1890–1891. — Paris: Palais de L'Industrie. Union Centrale des arts décoratifs. — Pp. 227–239, 289–294.

6. *Levetus A.S.* The Royal Hungarian Art and Crafts school in Budapest. The Studio. An illustrated Magazine of Fine & Applied Art. No 247. — London, 1913. — Pp. 34–44.

7. *Hofer T., Szacsvay É.* The discovery of Kalotaszeg and the beginnings of Hungarian ethnography. — URL: https://neprajz.hu/kalotaszeg/angol.htm (дата обращения: 04.01.2024).

8. *Delamarre-Didot.* L'Autriche et la Hongrie a Paris. Revue des arts décoratifs. № 1–12. — Juillet-Janvier 1893, Paris: Palais de L'Industrie. Union Centrale des arts décoratifs. — Pp. 229–238.

9. *Knowles E.* 100 years of the Decorative Arts: Victoriana, Arts & Crafts, Art nouveau & Art Deco. — London: Miller's, 2000. — 254 p.