

Т.В. Горбунова

ХУДОЖЕСТВЕННО-ПРОМЫШЛЕННОЕ ОБРАЗОВАНИЕ В ДИАЛОГЕ ЭПОХ

Рассматриваются особенности образовательной практики художественно-промышленных школ первых десятилетий XX века. Проводится сравнение деятельности Центрального училища технического рисования в Петербурге и Художественной школы Баухауза в Веймаре.

Ключевые слова: образование; художественно-промышленные школы; рисунок; реформа; искусство; промышленность; эксперимент.

We consider characteristics of educational practice of art and industry schools during the first decades of the XX century. We make a comparison of the work of the Central College of Technical Drawing in St. Petersburg and Bauhaus Art School in Weimar.

Keywords: education; art and industry schools; drawing; reform; art; industry; experiment.

Система отечественного художественного образования, вошедшая в начале XXI века в эпоху новых процессов и изменений, не может сегодня обойтись без обращения к тем истокам, которые сложились в начале XX века и детонировали становление российской художественно-промышленной школы. Как известно, это было время, обозначившее оппозиции «традиции и новаторство», «искусство–производство», «профессиональное–народное». Ведущей выступила оппозиция «искусство–производство», которая и определила особый идейный климат как в художественной практике, так и в образовательной системе.

Учебные заведения нового типа стали возникать в России уже в конце XIX века, это было связано с активным развитием промышленности и, соответственно, с кардинальными изменениями во всех областях общественной жизни. Что же касается художественной практики, то здесь отчетливо обозначилась конфликтная ситуация между уникальностью произведений прикладного искусства и серийным производством потребительских товаров. Главным знаменем времени становятся изделия «механических искусников» (термин И.Гете). Это ярко проявилось в экспозициях художественных выставок, популярность которых особенно выросла на рубеже XIX – XX веков. Уже в конце 1890-х гг. на выставках рядом с индивидуальным поиском художников в сфере прикладного искусства соседствуют чисто утилитарные изделия «художественной индустрии». Один из журналов комментировал эту ситуацию следующим образом: «Русские художники гнушаются работать в целях художественной промышленности, они – носители священного огня и не могут снизойти до состояния рисунков для материи или обоев» [2. С. 140].

Ответом на эти процессы стало создание в России и в Европе художественно-промышленных школ нового типа. В России художественное образование нового типа получило развитие в Строгановском училище в Москве и в Центральном училище технического рисования им. А.Л. Штиглица в Петербурге. Учебный процесс строился здесь «на непосредственном изучении принципов и закономерностей художественного формообразования лучших произведений ремесла и прикладного искусства прошлых эпох и современности <...> На примерах учебных постановок по общехудожественной подготовке практиковался комплексный метод художественного освоения полиматериальных и полихромных отношений мира предметных форм и пространства» [1. С. 12].

Установки на изучение традиций как профессионального, так и народного искусства открывали возможность создания красивой бытовой вещи через сферу ручного труда, что и определило интерес к «ручным искусствам», которые теперь были введены в русло профессионального творчества. Образовательные программы внимательно учитывали этот момент и, следует отметить, он органично вписывался в классическую систему обучения художников; новая художественная школа не теряла связей с образовательной системой Академии художеств. «Обучение велось последовательно, – вспоминает П.Д. Бучкин. – Сначала рисовали орнаменты, затем вазы, потом гипсовые головы и фигуры и уж после переходили к живой натуре <...> Ясная система легко усваивалась, требование четко определялось, задача была ясная» [3. С. 10].

История этих художественных школ знала немало кардинальных реформ и драматических поворотов. Так, в послеоктябрьский период Центральное училище технического рисования

им. А.Л. Штиглица было реформировано и переименовано в Высшее Училище декоративных искусств; в этот период здесь действовали Государственные свободные учебные мастерские Н.А. Тырсы. Обращаясь к результатам последующих реформ, мы можем говорить уже о методах преподавания в комплексном учебном заведении ВХУТЕМАС (Высшие художественно-технические мастерские), где заявила о себе общая тенденция к экспериментально-методическому анализу основ художественного творчества, к сближению различных видов искусства. Здесь вели преподавательскую деятельность Л. Лисицкий, Л. Попова, А. Родченко, В. Татлин, А. Веснин, Б. Королев.

В 1924 году деятельность этого высшего учебного заведения была прекращена, а воссоздание Высшего художественно-промышленного училища на базе ЦУТР и его художественного музея произошло только в феврале 1945 года. Исчерпывающего ответа на вопрос о причинах двадцатилетнего перерыва деятельности знаменитой отечественной художественной школы пока все-таки нет. Объяснение причин трудностями переломной эпохи не может быть до конца убедительным, поскольку возрождение Школы через двадцать лет произошло в еще более трудных условиях послевоенного времени.

Возможно, в контексте такого поиска стоит сравнить практику штигличан с деятельностью Баухауза в Германии. Главная задача собравшихся там единомышленников (архитекторов, скульпторов, художников-декораторов) была схожа с российской. Директор Баухауза В. Гропиус считал, что «центром новой школы должна стать мастерская. Идея мастерских стояла во главе программы Баухауза. В то время как некоторые из мастерских существовали недолго, другие развивались и изменялись на протяжении всей жизни института. Концепция мастерской как сердца института определила новый поворот в учебной практике» [4. С. 48–49].

В Баухаузе вели преподавательскую деятельность художники-живописцы: именно они – П. Клее, В. Кандинский – сформулировали целую систему экспериментальных упражнений, опирающуюся на композиционно-структурный анализ произведений изобразительного искусства. При этом Гропиус сохранял связь с Академией изящных искусств и, что самое главное, «предметы, разработанные в Баухаузе тех лет, продолжали производиться мастерами вручную. Это противоречие отражает сущность деятельности Баухауза в те годы. Даже после того, как было решено ориентироваться на разработку промышленных образцов, процесс машинного производства в Баухаузе не всегда понимался адекватно» [4. С. 65–66]. Знаменитый Веймарский период Баухауза длился недолго, в 1924 году было публично объявлено о закрытии Школы, мастера и уча-

щиеся перебрались в Дессау; там основы образовательных программ были пересмотрены, одновременно расширились связи с промышленным производством. Весной 1928 года Гропиус покинул Баухауз, а в 1933 году состоялось решение о роспуске Школы в Дессау.

Обращение к истории двух известных художественных школ, действовавших в России и в Германии в переломную эпоху начала XX века, не может не фиксировать целый ряд схожих моментов в их деятельности, в их реформировании и в их закрытии. Магистральная установка на подготовку высокопрофессиональных художников для промышленности и ремесел сближала основные позиции образовательного процесса в обеих Школах. Причем ведущей «составляющей» выступила здесь «творческая личность, которая должна была стать в центре универсальной предметной деятельности» [4. С. 70–71]. Закрытие этих художественных школ пришлось на один и тот же период, что, конечно, не может восприниматься как случайное совпадение. Ответ на вопрос о причине их короткой судьбы следует искать в бурном развитии промышленного производства, которое потребовало от образовательных учреждений новых экспериментов. Однако сегодня, с позиций столетней дистанции, становится понятно, что экспериментальная смелость именно этих школ заложила фундаментальные основы современного художественного образования, в исключительно короткий срок сформировала идеи, которые выступили стартом для будущей практики художников, архитекторов, дизайнеров в XX веке. Не случайно в России возрождение художественно-промышленной школы в XX веке произошло на базе Центрального Училища технического рисования им. А.Л. Штиглица.

Сегодня «культура – носительница истории – переживается в непосредственности всех напластованных значений» [5. С. 413]. Эти значения позволяют ставить вопросы, искать ответы и проецировать их на современность.

ЛИТЕРАТУРА

1. Васильева А.В. Рисунок и графика в подготовке художника декоративно-прикладного искусства (из истории ЦУТР–ЛВХПУ–СПГХПА) // Вопросы искусствознания и культурологии. Вып. 2. СПб.: Изд-во СПГХПА, 2005.
2. Искусство и художественная промышленность. 1900. № 20. С. 140.
3. Традиции Школы рисования художественно-промышленной академии им. А.Л. Штиглица. СПб.: Лики России, 2012.
4. Филимонов А.А. Баухауз и концепция функционализма в XX веке // Пространственные искусства: история и современность. СПб.: Европейский Дом, 2012. С. 48–49.
5. Фуко М. Слова и вещи: Археология гуманитарных наук. М., 1977.