УДК [745/749:378](4)"18/19"

В. Н. Кичеджи

Идеи организации высших художественно-промышленных школ в Европе второй половины XIX – начала XX в.

Формирование концепции художественно-промышленного образования в Европе середины XIX в. связано с появлением музеев декоративно-прикладного искусства, непосредственно связанных с конкретным образовательным центром. Взаимодействие музея и учебного заведения порождает глубокое понимание законов развития искусства и принципов использования стилей прошлого в современной художественной практике. Теория и визуальный опыт формируют новую эстетику декоративно-прикладного искусства середины – второй половины XIX в.

Ключевые слова: декоративно-прикладное искусство Австрии, декоративно-прикладное искусство Германии, европейские музеи декоративно-прикладного искусства, художественное образование в XIX в., художественные традиции и школы, немецкая теория искусства, Баухаус, немецкая художественная традиция

Vasiliy N. Kichedzhi

Idea of organizing higher art-industrial school in Europe, second half of 19th – early 20th century

The formation of the concept of art-industrial education the mid of 19th century in Europe associated with the emergence of museums of decorative art, directly associated with a specific educational center. The interaction of the museum and educational institutions generates deep understanding of laws of development of art and principles of use of past styles in contemporary art practice. Theory and the visual experience are shaping a new aesthetic of decorative art of the middle – second half of 19th century.

Keywords: decorative art of Austria, decorative art of Germany, European museums of decorative art, art education in 19th century, artistic traditions and schools, German theory of art, Bauhaus, German artistic tradition

Как известно, «промышленный век» в Европе уже к середине XIX столетия нарушил последовательность развития многих культурных процессов. Художественная промышленность активно «потеснила» образцы классического ремесла и предложила рынку большое число имитаций искусства прошлого, не отличавшихся должным вкусом. В 1848 г. в Англии группа художников и поэтов образовала «Братство прерафаэлитов», которое вместе со своим идеологом Дж. Рескиным (1819–1900) отстаивало идею возвращения к средневековому способу трудовой деятельности. Продолжая пропаганду программы Дж. Рескина, английский писатель, художник и теоретик У. Моррис (1834–1896) организовал художественно-промышленные мастерские, где вручную изготавливались ткани, шпалеры, керамика и пр. Основная задача состояла в том, чтобы возродить ремесленную культуру, так как основной недостаток промышленного века виделся в гибели ручного труда, в отделении искусства от производства. В поддержку этих идей выступили в Англии различные художественные движения и общества – «Ассоциация искусств и кустарных промыслов», «Движение за связь искусств и ремесел», «Королевская школа художественного шитья», «Общество выставок искусств и ремесел» и пр.

В 1851 г. в Лондоне состоялась Первая Всемирная промышленная выставка, в которой приняли участие тридцать две страны. Процесс «заполнения» культурного пространства промышленными имитациями проявился на этой выставке весьма болезненно. Экспозиция выставки «убедительно показала, что техническое производство и художественное освоение мира отдаляются друг от друга, тогда как ранее, в период мануфактурного производства, художник и ремесленник нередко соединялись в одном лице»[1].

После закрытия лондонской выставки известный немецкий архитектор и теоретик Г. Семпер (1803–1879), анализируя ее итоги, отмечал, что большинство вещей на экспозиции «представляет собой путаное смешение форм», поэтому нетрудно «привести доказательства, что современные условия неблагоприятны для художественной промышленности и, безусловно, опасны для традиционных видов чистого искусства»[2]. Способ преодоления кризиса он увидел в осуществлении идеи создания художественных учебных заведений, объединенных с учебным

музеем, ибо «одним из главных условий подготовки художников для промышленности он считал изучение практического опыта художественных ремесел прошлых эпох на примерах памятников прикладного искусства. Осуществить это можно было, по мнению Земпера, путем соединения художественно-промышленных учебных заведений с музейными собраниями, в которые входили бы произведения искусства, представлявшие различные отрасли»[3].

Уже в 1852 г., в соответствии с идеей Земпера, в Лондоне был открыт учебно-музейный комплекс – Южно-Кенсингтонский музей декоративно-прикладного искусства и при нем художественное училище, что позволяло на примере мировых памятников прикладного искусства готовить художников для работы в промышленности. Далее подобные комплексы стали открываться повсеместно, но в каждой из европейских стран организация художественно-промышленных школ нового типа имела свою историю: так, в 1863 г. «был создан Австрийский музей искусства и промышленности в Вене, в 1868 г. при нем открылось художественно-промышленное училище. В 1867 г. был учрежден Берлинский художественно-промышленный музей, а через год – художественное училище. Вслед за Венским и Берлинским музеями были созданы художественно-промышленные музейно-учебные заведения во многих крупных культурных и промышленных центрах Европы»[4].

В данном случае нас интересует история этого движения в Австрии и, особенно, в Германии, поскольку исторический материал позволяет увидеть здесь целый ряд аналогий с историей становления российского художественно-промышленного образования. Если Англии принадлежит первенство в открытии экспериментального художественного музейно-учебного комплекса, то при дальнейшем развитии этой образовательной практики свое особое слово сказала Австрия, а в начале XX в. стратегические решения закрепились за Германией. К тому же Венский и Берлинский художественно-промышленные комплексы, вслед за Кенсингтонским музеем искусств и ремесел, выполнили миссию первооткрывателей нового движения. Знаменательно, что Венское «музейно-учебное заведение» было открыто по указу императора Франца-Иосифа I, что свидетельствовало о его исключительной значимости для тогдашней Австрии.

Если для английских идеологов ручного труда (Дж. Рескина и У. Морриса) важно было вернуть к жизни погибающую ремесленную и цеховую культуру, то в Австрии культурные традиции и цеховые отношения были еще сильны, поэтому для нее «это был вопрос не оживления, а выживания, сохранения все еще действовавших цеховых отношений, над которыми нависла смертельная угроза»[5].

Профессор Венского университета Р. Айтельбергер после посещения Лондонской выставки 1862 г. сумел добиться государственной поддержки на организацию в Вене музейных коллекций прикладного искусства. В 1863 г. он получил разрешение на создание музея, а 1868 г. здесь же была организована Школа искусств и ремесел. Проект музея и школы предусматривал «**постройку здания как единого произведения прикладного искусства**. Просветительское возведение музея и школы должно было улучшить современную промышленную продукцию, вдохнув в нее дух старых мастеров» (выделено мной. – *В. К.*)[6]. В 1875 г. архитектор К. Зитте, по рекомендации Р. Айтельбергера, возглавил новую Государственную ремесленную школу в Зальцбурге, а в 1883 г. ему было предложено возглавить такую же школу в Вене. В процессе этой практики он «не только создал множество профессиональных образовательных программ – от керамики до резьбы по дереву – но через прессу и с преподавательской кафедры руководил широкой общественной кампанией в поддержку народных промыслов. Он писал о переплетном искусстве, о выделке кожи, об истории майолики, о реставрации фонтанов, о крестьянском гончарном искусстве и на множество других тем»[7].

Активное включение австрийской общественности в тему сохранения традиционных народных промыслов и ремесел происходило на фоне общих процессов, пришедших вместе с промышленной революцией. Однако особый интерес к декоративно-прикладному искусству определялся здесь тем, что Австрия не приняла еще претензий промышленности на «конструктивные решения» и видела в ее изделиях только опасность тиража и плохого вкуса. Цеховые отношения пока не потеряли силу и влияния, и поэтому Р. Айтельбергер был уверен, что его проекты, предусматривающие сохранение опыта старых мастеров, вдохновят «рабочих и промышленников на изготовление продукции в соответствии с основными стилями высокого искусства»[8]. Впрочем, либеральная общественность все меньше поддерживала эти идеи, но в среде архитекторов они пока находили понимание и поддержку.

Несколько иная ситуация складывалась в Германии. Здесь основой профессионального художественного образования по-прежнему оставалась система академического образования, в рамках которой действовали академии

художеств в Дрездене, Лейпциге, Берлине, Дюссельдорфе, Касселе, Гамбурге, Штутгарте, Нюрнберге, Мюнхене.

Процесс объединения художественных школ с музейными собраниями и коллекциями, начавшийся в европейских странах, в Германии определился значительно раньше и конкретно проявил себя в деятельности Штеделевского института, основанного вместе с одноименной галереей в 1817 г. во Франкфурте-на-Майне. Штеделевский художественный институт стал первым частным учебным заведением в области искусства в Германии, в нем обучалось относительно небольшое число учеников, многие из которых стали впоследствии крупными мастерами. Главное то, что «основу галереи составило блестящее собрание произведений искусства одного из крупнейших коллекционеров – банкира и мецената Иоганна Фридриха Штеделя (1728–1816)»[9].

В силу своих особенностей эта школа имела для Германии важное значение, но идея ее деятельности все же отличалась от идеи тех художественных школ, которые появились в Европе и объединили учебное заведение и художественный музей. Штеделевский институт, во-первых, ставил своей задачей воспитание именно избранных мастеров и потому содержал в своих стенах небольшой круг талантливых учеников. Иными словами, здесь не преследовалось цели создания школы искусств и ремесел по подготовке мастеров для промышленных предприятий. Во-вторых, это было частное учебное заведение, в то время как в других европейских странах объединения художественных школ с музейными коллекциями обыкновенно создавались при государственной поддержке. Не стоит также забывать, что идея такого объединения (в случае Штеделевского института) появилась во втором десятилетии XIX в., когда проблема тиражного изделия еще не получила той остроты, которая проявится к середине столетия. Между тем сам по себе подобный прецедент стал одним из предвестников грядущих перемен в системе художественного образования и возможным образцом для подражания.

История искусств, однако, всегда находит в единой целостности тех или иных исторических идей богатство конкретных проявлений. Так и организация новых художественно-промышленных школ в Германии (где, казалось бы, должно было просматриваться прямое влияние опыта Штеделевского института) вошла все же в новую практику развития, которая стала отличаться, в том числе и от опыта других европейских стран. В частности, идея синтеза музейной коллекции и художественно-промышленной школы, провозглашенная Земпером и принятая на вооружение ведущими европейскими городами, получила в Германии свою реализацию. В 1867 г. был учрежден Берлинский художественно-промышленный музей, а через год художественное училище, но особенность немецкой практики состояла в том, что внимание к формированию музейных коллекций было здесь огромным, оно обусловило самостоятельную значимость этой практики и не соединило ее так же «плотно», как это было в Австрии, с задачами создания художественно-промышленных школ.

За несколько лет новые музеи появились в Мангейме и Герлице, Шверине и Ганновере, Галле и Эрфурте. Для отдельных художественных собраний были выстроены специальные здания. Государство вывело музейное дело на очень высокий уровень: коллекции в Берлине и Мюнхене обрели статус коллекций мирового масштаба. Именно в эти годы сложился немецкий феномен «государственной политики» в области искусства, «его суть заключалась в том, что государство в лице императора и рейхсканцлера стремилось оказать влияние на искусство, определить основные направления его развития»[10].

Как и в других европейских странах, в Германии значительное внимание уделялось участию страны во Всемирных выставках, которые с середины XIX в. по всей Европе набирали силу. «Государственная политика» проявилась и здесь: «государство определяло, какое именно искусство будет представлять страну на международной арене, как именно будут воплощены и показаны миру идеалы новой империи»[11]. Между тем, Всемирные международные выставки предъявляли свои требования к формированию экспозиций: там выставлялись не только росписи, картины, скульптуры на «заданные сюжеты», но и прикладное искусство, вызывавшее все больший интерес и у зрителей, и у организаторов выставок. В 1876 г. директор Берлинской промышленной академии, профессор Франц Реле, посетив Всемирную выставку в Филадельфии, назвал продукцию немецкой индустрии «дешевой и плохой». «Государство чутко отреагировало на это и незамедлительно предприняло ряд действенных мер по улучшению художественного и эстетического образования проектировщиков и изготовителей»[12].

И все же, несмотря на принятые меры, кардинальная реформа художественно-промышленного образования произошла в Германии позднее и была связана уже не столько с формированием образовательных программ для подготовки мастеров прикладного искусства, сколько с утверждением новых идей художе-

ственного конструирования и на их основе – подготовки художников для работы во всех отраслях промышленности. Если на примере художественно-промышленного образования в Австрии можно проследить активизацию профессионального интереса к прикладному искусству и, соответственно, к теме синтеза ручных искусств и промышленности, то на примере Германии – наиболее заметен интерес к практике дизайна, обозначившийся в начале XX столетия.

Тогда продукция промышленного производства стала уже резко отличаться от той, что была в период первых Всемирных выставок. Речь пошла не столько о тираже прикладных изделий и судьбах ремесленных мануфактур, сколько о «конструкторском разуме» новых производств. По-настоящему знаковой художественной Школой стал в Германии Государственный Баухауз, который был основан в 1919 г. в Веймаре и просуществовал до 1933 г., оставив о себе память как об образовательном центре, идеи которого распространились в XX в. по всему миру.

Знаменательно, что основатель Баухауза известный немецкий архитектор Вальтер Гропиус не специализировался в области искусств и ремесел, более того, его «Предложения по устройству учебного института по подготовке художников для промышленности и ремесел» были сначала отклонены Саксонским министерством из-за недостаточного внимания к ручным ремеслам. Между тем за подобной позицией Гропиуса как раз и скрывался главный призыв времени, обращенный теперь не столько к возможностям ручных ремесел, сколько к единству инженерной идеи и эстетической формы.

Правительство все же приняло предложение Гропиуса объединить Веймарскую школу изящных искусств (основанную архитектором Генри Ван де Вельде) и Веймарскую Академию изящных искусств под единым названием «Государственный Баухауз в Веймаре», и в апреле 1919 г. он был назначен его директором. В тезисах Манифеста Баухауза Гропиус сформулировал главные идеи, согласно которым «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»[13].

Эта идея определила стратегию новой школы, которая теперь отличалась от стратегии художественно-промышленных школ, созданных в европейских столицах во второй половине XIX в. Гропиус стремился дать мастерским «ясную цель», которая способствовала бы созданию «типовых» форм, аналогичных природным формам. Он по существу противопоставил романтическим идеям английского движения «Искусств и Ремесел» (популярность которого в середине XIX в. была весьма очевидна) свое понимание природы изящных и декоративно-прикладных искусств. Для него художник-ремесленник потерял свой романтический ореол, и овладение мастерством превратилось в «дидактическое средство», позволяющее художнику встретиться с особенностями нового современного производства[14], задачи которого стали значительно шире, нежели тиражирование тех или иных изделий. Характерно, что Гропиус пригласил на преподавательскую деятельность знаменитых художников (в том числе В. Кандинского).

В силу всех этих моментов образовательные программы Баухауза значительно отличались от тех, что составили основу учебного процесса в художественно-промышленных школах «первого поколения»: тема «конструктивной формы» определила новаторскую практику Баухауза.

Однако Веймарский период продолжался недолго: незавершенность идей Гропиуса, оказавшихся на полпути от прежней идеи единства «искусства и ремесла» к новой идее синтеза «искусства и технологии», обусловила временные границы их влияния. Перевод Школы в 1925 г. в Дессау – бурно развивающийся промышленный город – означал начало нового этапа в практике Баухауза. Перед отставкой Гропиуса его идеи, получив логическое продолжение в дальнейшей деятельности Школы, были «откорректированы» последовательным отрицанием художественного начала в «формотворческом» процессе. Руководитель текстильной мастерской Баухауза Ж. Мюше утверждал, что технические требования делают искусство ненужным излишеством.

Баухауз эпохи Дессау (вплоть до его закрытия в 1933 г.) – это последовательное формирование идей практического дизайна. Период предварительного эксперимента, проведенный под началом Гропиуса, к 1925 г. стал завершаться. Гропиус понимал, что в новом контексте дни живописцев в Баухаузе подходят к своему завершению и что они отстранены от актуальных вопросов деятельности института. Однако идеи именно Веймарского периода, где живописцы выполнили достойную миссию, были восприняты в XX в. многими школами дизайна. Важно то, что главным ядром концепции Гропиуса вы-

ступило утверждение значимости творческой личности, способной постигать и определять универсальность предметной деятельности. В целом же вся деятельность Баухауза (как Веймарского периода, так и периода Дессау) трактуется современными исследователями как «средоточие» европейского функционализма[15], детонировавшего появление новой эстетики предметного окружения.

Таким образом, общеевропейский диалог художественно-промышленных школ, который начался в XIX в., в короткий срок сформировал экспериментальную атмосферу, выступившую истоком будущей практики искусств и дизайна XX в. Это был обоюдный ответ европейской и российской культуры на запросы промышленности.

Примечания

[1] Лопато М. Н. Историзм как художественное явление // Историзм в России: стиль и эпоха в декоративном искусстве, 1820–1830-е гг.: кат. выст. СПб., 1996. С. 14.

[2] Земпер Г. Практическая эстетика. М.: Искусство, 1970. С. 51.

[3] Прохоренко Г. Е. Музей ЦУТР барона А. Л. Штиглица: история создания и формирования коллекций // Учебный художественный музей и современный художественный процесс: сб. материалов всерос. юбил. конф. СПб.: СПГХПА, 1997. С. 16.

[4] Козырев В. А. Художественно-промышленный музей и художественный процесс // Там же. С. 8.

[5] Шорске К. Э. Вена на рубеже веков. СПб.: Изд-во им. Н. И. Новикова, 2001. С. 101.

[6] Там же. С. 103.

[7] Там же. С. 104–105.

[8] Там же. С. 102.

[9] Любин Д. В. Искусство и художественная жизнь Германии в конце XIX – начале XX в. СПб.: СПГХПА, 2009. С. 19.

[10] Там же. С. 17.

[11] Там же.

[12] Там же. С. 18.

[13] Филимонов А. А. Баухауз и концепция функционализма в XX в. // Вопросы искусствознания и культурологии. СПб.: СПГХПА, 2005. Вып. 2. С. 33.

[14] Там же. С. 34.

[15] Розенталь Р., Ратцка Х. История прикладного искусства Нового времени. М.: Искусство, 1971. С. 92.