

ИСТОРИЯ ДИЗАЙНА: ТРАДИЦИИ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ШКОЛЫ

УДК 74.01/09

Н. П. Валькова

ХРОНОТОП ПРОТОДИЗАЙНА САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННОЙ ХУДОЖЕСТВЕННО-ПРОМЫШЛЕННОЙ АКАДЕМИИ ИМЕНИ А. Л. ШТИГЛИЦА (часть 1)

У каждой школы дизайна: Баухауза, Высших художественно-технических мастерских, Ульмской школы, итальянской «школы жизни» или Академии «Домус» — свой путь и своя судьба. Своя она и у факультета дизайна Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии имени А. Л. Штиглица, который уже сегодня называется *школой*. На протяжении нескольких последних лет стоит вопрос о ее перспективах и дальнейшем вкладе в развитие дизайна — мирового и отечественного. На пороге этого самоопределения то, что позади, уже пройденный путь накопления опыта, осознается как предыстория школы. Ее история — впереди. Это сознательное моделирование своего творческого лица в соответствии с ритмом культурного процесса. Осознание неотделимости «малой» истории школы от «большой» истории культуры (не формальное, а действенное осознание, выраженное в концепции, оформленное в программе и реализуемое на практике) является важнейшим конструктивным моментом. Это особенно важно для школы дизайна, потому что она участвует в создании проектной культуры будущего, которая является одним из двигателей «большой» истории. Таким образом, самоопределение в качестве школы имеет большую ценность и ориентировано в будущее. Баухауз 1920-х годов до сих пор продолжает оказывать огромное воздействие на проектную культуру именно потому, что эта школа была образом самой проектной культуры, пришедшим из будущего. Точнее, будущее культуры являлось настоящей сферой деятельности Баухауза.

Но верно и то, что никакая школа невозможна без опоры на достижения прошлого, на непрерывность культурной памяти. Когда такая память есть в самой жизни, жизнь сама является школой. В этом отношении нам не повезло. Трагические события нашей истории, губительные для интеллигенции и духовной культуры, не оставляют большой надежды и возможности уповать на пришествие из самой жизни, вне специального, нацеленного на культуру институционального феномена, подобных итальянскому или японскому дизайну. На голом месте такое не вырастает. И в нашей ситуации роль институциональной дизайн-школы в реанимации культуры вообще, и проектной куль-

туры в частности, исключительно велика, по крайней мере теоретически. Практически же эта роль зависит и от собственного стремления школы к реанимации культурной памяти, что, наряду с творческой устремленностью в будущее, является другой гранью проблемы самоопределения. Обе эти грани взаимосвязаны, но взаимосвязаны как противоречие, как проблема, которую нужно решить, и в процессе целеустремленного, творческого, неумолимого разрешения которой осуществляется самоосознание школы.

Но вот что парадоксально. Ни взгляд в прошлое, ни устремленность в будущее не противоречат принципу реализма. Действительно состоявшиеся школы соответствовали своему времени, решали его проблемы и задания. Успех творческой программы и практической деятельности школы зависит от того, насколько точно она почувствует задание времени и ответит на него. Но как потом оказывается, именно это и являлось «нужным» и проектной культуре для ее развития, для ее будущего. Как мог А. Родченко, создавая свои складывающиеся, построенные на простейших геометрических формах и конструктивных принципах стулья, угадать те принципы и формы, которые спустя полвека легли в основу стиля «Мемфис»? Вопрос этот задавали не раз посетители выставки советского дизайна в ФРГ (1987), где наряду с разработками последних лет была представлена ретроспектива. Примечательно, что современные разработки часто оказываются опережающими время, ответом с большим запасом будущему.

Дизайн-школа, построенная на таких принципах, готовит специалистов, способных не только решать текущие задачи конкретного исторического момента, но и видеть их в контексте развития проектной культуры. В этом смысле школа дизайна Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии им. А. Л. Штигица (СПГХПА им. А. Л. Штигица) оказалась именно тем «опережающим образованием», которому удалось наиболее оперативно и точно реагировать на актуальные задачи развития дизайна.

Необходимо напомнить и то, что школа предполагает идеальное слияние всех ее качеств в единое целое. Такое образование должно обладать общей творческой концепцией, иметь устоявшееся кредо и программу работы, сформулированную цель и проистекающие из диалектического единства взглядов задачи работы ее специалистов. В этом заключается ее первый признак. Общность таких мастеров, реализующих свое объединение на практике — второй существенный признак школы. Он проявляется в гибкой преемственности созидательных действий, в сочетании сохранения прочных традиций и мудрого, «нешапказакидательного» новаторства, развивающего эти традиции, в неизменном обмене творческим опытом поколений учителей и учеников. Наконец, третий признак школы — постоянно пополняемый, накапливаемый тезаурус — это сокровищница произведений, создаваемых художественно-практических работ, согласных по духу и стилю, носителей художественного синтеза и общего почерка; это взаимосвязь и взаимодополняемость теоретических трудов, воплотивших единомыслие школы на аналитическом уровне.

Столь строгим и обязывающим критериям могут отвечать не все дизайнерские учебные заведения России. Далеко не для всех характерно положение, длительность существования, национальный престиж, международная известность. На данный момент в Северо-Западном регионе России этим требованиям удовлетворяет СПГХПА им. А. Л. Штигица.

Своим рождением Академия обязана Центральному училищу технического рисования (ЦУТР барона А. Л. Штигица), о котором можно сказать, что оно появилось

на свет благодаря тому, что история удачно свела воедино параметры, необходимые и достаточные для его возникновения, — время, авторы, место и такой полный загадок фактор, как гений места.

Время. Училище барона Штиглица было создано во второй половине XIX в., в период, когда российские аристократы и промышленники начали осознать, что будущее развитие промышленности зависит не только от рынка рабочей силы, который обеспечивала освободившаяся от уз крепостничества деревня, но и от овладения современной культурой производства. Высокий уровень культуры производства определялся характером его технико-технологического обеспечения и степенью квалификации персонала. Однако если машины можно было покупать за границей, а для организации фабрично-заводского производства на европейском уровне привлечь иностранный капитал, то специалистов, способных овладеть новым оборудованием, новейшими технологиями в условиях всевозрастающей конкуренции и, самое главное, понимающих специфику отечественного производства, надо было готовить на месте. Это же касалось и подготовки кадров для художественной промышленности.

В свою очередь, повышение требований к подготовке художников, способных работать в современной промышленности, потребовало переосмысления и реорганизации системы их обучения. Возникла острая необходимость проведения реформ в области художественно-промышленного образования. Следуя примеру английского правительства, реформу художественного образования проводят в Австрии, Германии, Франции, Венгрии, Польше и т. д. Не осталась в стороне от новых художественных идей и культурных процессов и Россия.

Центрами инноваций в области художественно-промышленного образования становятся три учебных заведения: в Москве — Строгановское училище технического рисования, в Санкт-Петербурге — художественно-ремесленные мастерские Рисовальной школы при Императорском обществе поощрения художников и Центральное училище технического рисования барона А. Л. Штиглица.

Автор. Изменение системы подготовки художников для промышленности, а более точно — ее целенаправленное создание, не могли произойти без значительных капиталовложений. Правительство России, не обладая запасом средств, необходимых для проведения многочисленных реформ, активно приветствовало и поощряло любые начинания частных лиц, жертвующих часть своего капитала на проведение реформ.

Сосредоточив в своих руках значительные капиталы и понимая важность проведения начавшихся реформ, частные лица начинают активно заниматься благотворительностью. Более того, благотворительность входит в моду среди купцов, промышленников, аристократии и придворной знати. При этом многие из них совершают безвозмездные пожертвования в развитие науки и искусства, в том числе сферы художественно-промышленного образования¹.

¹ Примечательно, что по мере накопления капитала у многих предпринимателей меняется и образ мыслей. Владимир Стасов, характеризуя «новую породу» русских купцов, сформировавшихся во втором и третьем поколениях известных купеческих династий, отмечал: «...была у них великая потребность в жизни интеллектуальной, было влечение ко всему научному и художественному. Именно в купеческой среде необычно были развиты благотворительность и коллекционерство, на которые смотрели как на выполнение какого-либо свыше назначенного долга». Так, например, ярославский дворянин и статский советник П. Г. Демидов жертвует свыше миллиона рублей на открытие лицея в Ярославле, граф Безбородко выделяет землю и деньги на строительство училища в городе Нежине, В. Н. Карамзин дает 400 тыс. рублей на университет в Харькове и т. д. Значительный вклад

В Санкт-Петербурге одним из первых вклад в становление отечественного художественно-промышленного образования внес тайный советник, крупнейший российский финансист, промышленник, управляющий Государственным банком России (1860–1866), меценат, барон Александр Людвигович Штиглиц. Будучи сам крупным промышленником, он, несомненно, понимал важность решения задачи подготовки художников, знающих основы технического рисования и способных работать в промышленности.

Соединив громадный опыт и талант финансиста и промышленника со стремлением к искусству, А. Штиглиц нашел себя на новом поприще мецената. Как уже неоднократно отмечалось в опубликованных ранее материалах, в начале 1876 г. Штиглиц обратился в Министерство финансов с просьбой принять от него 1 млн рублей «ради развития художественной стороны отечественной промышленности» и разрешить открыть в Петербурге училище технического рисования [1, с. 25]. Прошение было удовлетворено. В рескрипте от 9 января 1876 г. император Александр II выразил Штиглицу особенное благоволение «за этот подвиг просвещенной благотворительности Вашей» [2, с. 38]. В том же документе прозвучало пожелание: «Всеблагий Господь да дарует вам возможность узреть плоды доброго дела, вами приприемлемого, которое навсегда послужит прочным воспоминанием о полезной деятельности вашей».

Для А. Л. Штиглица создание Центрального училища технического рисования (ЦУТР) стало одним из многих проектов «на благо Родины», которые он реализовал в жизни. Получив разрешение на его создание, он немедленно приступил к осуществлению задуманного. В достаточно сжатые сроки он собрал коллектив единомышленников, который сумел разработать, а главное реализовать на практике такой проект обучения, который в дальнейшем войдет в историю отечественного образования как **Школа Штиглица**.

На протяжении 1876–1877 гг. был проведен ряд организационных мероприятий, в ходе которых было выбрано месторасположение нового учебного заведения, определен характер подготовки выпускников, разработан устав, учебный план и программы обучения. Также были произведены назначения, которые явились судьбоносными для становления будущей Школы. Почетным попечителем (опекуном) нового учебного заведения пожизненно стал барон А. Л. Штиглиц, товарищем почетного попечителя (его помощником) был назначен зять барона, сенатор А. А. Половцов. Он же возглавил Совет Училища, руководивший всей жизнью учебного заведения. Должность директора занял известный петербургский зодчий М. Е. Месмахер. По существу эти три личности и стали «соавторами» образовательного проекта «Центральное училище технического рисования барона Штиглица». Но каждому из них была отведена своя роль.

Барон **Александр Людвигович Штиглиц (1814–1884)** стал главным финансистом и основным опекуном вновь созданного учебного заведения. На выделенные им средства были построены и содержались здания учебного корпуса и музея Училища². Из

меценаты внесли и в область художественно-промышленного образования. В Москве, не ожидая для себя никакой награды, кроме как «одобрения доблестных граждан», с частной инициативой создания нового типа художественной школы выступил граф С. Г. Строганов [3, с. 12]. 31 октября 1825 г. предложенный им проект был реализован, состоялось открытие Школы рисования в отношении к искусствам и ремеслам (в настоящее время — Московская художественно-промышленная академия им. С. Г. Строганова).

² Необходимо отметить, что круг меценатов, внесших различного рода пожертвования в становление ЦУТР и его музея, огромен. Многочисленные и разнообразные пожертвования были сделаны

этих средств осуществлялись расходы на проведение учебного процесса, на зарплату преподавателям и учебно-вспомогательному составу, приобретались учебные пособия, расширялись фонды библиотеки, пополнялась коллекция музея, финансировались поездки учащихся по стране и за границу, содержалось общежитие-интернат и т. д. Часть средств шла на оказание материальной помощи малообеспеченным учащимся. Помощь оказывалась самыми различными способами: выдачей стипендий, освобождением от платы за обучение, выдачей бесплатных талонов на обеды и завтраки и т. п.

Приближенный Александра III, статс-секретарь императора, секретарь Государственного совета, фабрикант, политик, председатель Русского исторического общества, издатель и страстный коллекционер произведений искусства **Александр Александрович Половцов (1832–1909)** не только способствовал учреждению нового учебного заведения, но и взял на себя основные организационные работы по созданию всех структур Училища и его музея. Природный ум, хорошее образование и, что в то время было немаловажным, многомиллионное состояние, доставшееся его жене после смерти ее приемного отца (барона А. Л. Штиглица), позволили А. А. Половцову занимать высокие посты при дворе и в кругах высшей аристократии. Его называли «ловким администратором с государственным умом». Будучи сенатором (с 1876 г.), а затем государственным секретарем (с 1883 г.), искусно пользуясь дружбой влиятельных людей, обладая прекрасными деловыми качествами, он умел не только угождать, но и отстаивать свои взгляды, отличаясь при этом кипучей энергией. Все эти качества оказались весьма полезными в деле становления Училища и расширения сферы его деятельности на европейской территории России. Почти тридцать лет А. А. Половцов возглавлял Совет Училища, руководивший всей жизнью учебного заведения.

Являясь страстным коллекционером книг и предметов искусства, он также выполнял обязанности главного координатора деятельности основных методических фондов — музея и библиотеки, отвечал за их коллекционную политику, был главным музейным экспертом.

Особая роль в проекте история отвела его первому директору — академику архитектуры, блестящему рисовальщику, виртуозному акварелисту, талантливому декоратору, знатоку художественных стилей **Максимилиану Егоровичу Месмахеру (1842–1906)** (Максимилиан Георг Эдуард Месмахер), для которого «работа для Школы, по ее созданию вытеснила его личную жизнь и стала для него всем» [4, с. 21]. Он стал главным идеологом образовательного проекта. В своих воспоминаниях К. С. Петров-Водкин называл его «духом Школы», а саму Школу сравнивал с идеально отлаженной машиной, которой он управляет [5, с. 379]. В период 1877–1896 гг. М. Е. Месмахер был признанным лидером ЦУТР. Именно Месмахер, с момента создания ЦУТР и вплоть до своего ухода, возглавлял и координировал учебный процесс, от которого зависело главное — уровень подготовки выпускников ЦУТР. Долгие годы он был той силой, которая обеспечила проверку жизнеспособности предложенной концепции обучения

коллекционерами, промышленниками и представителями высших слоев общества. Среди них князь С. С. Гагарин, князь Н. С. Трубецкой, граф А. В. Бобринский, князь А. Б. Лобанов-Ростовский, крупный чиновник, председатель Окружного суда В. А. Ранненкамф, известный критик В. В. Стасов, художник и коллекционер М. П. Боткин, видный промышленник И. Ф. Громов и др. В определенной степени благотворительностью занимались и городские управления, земства, различные организации и частные лица, которые выделяли денежные пожертвования на стипендии и оказание материальной помощи нуждающимся учащимся.

на практике. Разработанные программы профессионального обучения и вся система заданий в стройной методике преподавания имели конкретное применение в дальнейшей творческой жизни студентов. Это позволяло им в последующей работе трудиться практически во всех художественных производствах — архитектуре, скульптуре, прикладном искусстве.

Как директор М. Е. Месмахер руководил учебным и хозяйственным комитетом Училища, принимал самое непосредственное участие в составлении его Устава, в разработке программ и методики обучения, занимался подбором квалифицированных преподавателей, формировал учебно-методические фонды. Как педагог он преподавал черчение, вел класс акварели, класс орнаментов, читал историю художественных стилей. Очень высоко ценили его деятельность не только ученики Школы, но и широкая общественность. «Достойны всякого уважения усилия директора Школы М. Е. Месмахера, хорошего и образованного художника, держащего Школу на возможно высоком уровне. Его энергия неутомима и громадна: он во все входит, от крупного и до самого мелочного, до последних подробностей начальных и орнаментальных классов; он, можно сказать, ведет сам преподавание, и хотя такое беспредельное тяготение одной личности дает в результате известную неблагоприятную односторонность, однако оно же заставляет дело сильно и равномерно двигаться вперед, не дает никому заснуть», — отмечал в свое время В. В. Стасов [6, с. 45–46].

А. Л. Штигиц, А. А. Половцов, М. Е. Месмахер стали «ключевыми фигурами» проекта, его авторами и разработчиками. Но для того чтобы проект был материализован, потребовалось привлечь огромное число людей, без которых он бы не состоялся. Активное участие в организации учебного заведения принимали крупнейшие государственные деятели, деятели промышленности и культуры. Особенно велика заслуга в организации Школы ее преподавателей и учебно-вспомогательного состава. И, конечно, необходимо назвать тех, во имя которых эта Школа была создана, — ее учащихся, которые восприняли, а в дальнейшем и распространили идеи Школы за ее пределами.

Место. Удачным для формирования профессиональной культуры будущих художников было и само расположение Училища — в центре Санкт-Петербурга, Соляном городке, где в конце XIX в. находился один из центров интеллектуальной жизни города.

Судьбоносную роль в жизни этого квартала сыграла Всероссийская мануфактурная выставка 1870 г., которая прошла на его территории. После ее закрытия было решено организовать большой культурно-просветительский центр. Уже в самом скором времени со стороны Пантелеймоновской улицы (ныне ул. Пестеля, 2) разместилось Русское техническое общество: 15 отраслевых отделов, редакция научного журнала, а также Музей прикладных знаний и Педагогический музей военно-учебных заведений. Со стороны Рыночной улицы (ныне Гангутская ул., 1) был открыт Сельскохозяйственный музей. По Соляному пер., 9 открылся Музей кустарных промыслов. На какое-то время Соляной городок стал культурным центром столицы: здесь проходили многочисленные выставки и концерты, проводились научные съезды и диспуты. Место приобрело большую популярность.

Гений места. Существует и иная связь учебного заведения с местом его расположения. Как правило, эта связь очевидна, загадочна и таинственна. Ведает этой связью известный древним *genius loci* — гений места, связывающий интеллектуальные, духов-

ные, эмоциональные явления с их материальной средой. Именно это нечто обеспечило слияние всех начинаний авторов проекта в единое целое и стало покровителем вновь созданного учебного заведения.

На линиях органического пересечения названных выше параметров и возникла новая, неведомая прежде, реальность — художественная школа нового типа.

Уже к концу первого этапа своего существования учебное заведение сумело перейти в иное качество. Оно стало той самой Школой, о которой говорят, что это «Школа с большой буквы». И налицо были все признаки, подтверждающие данное качество. Центральное училище технического рисования барона Штиглица сумело предложить, исходя из имеющегося в России и зарубежом опыта в области художественно-промышленного образования, собственную творческую концепцию обучения. Были четко сформулированы цель и проистекающие из диалектического единства взглядов задачи работы всех специалистов, обеспечивающих учебный и производственный процессы. В эти же годы, благодаря мудрой политике руководства ЦУТР, сложился педагогический коллектив мастеров, реализующих свое объединение на практике. Были разработаны программы и определены методы обучения, ориентированные на гибкую преемственность созидательных действий, которые сочетали сохранение прочных традиций и разумное новаторство, развивающее эти традиции, неизменный обмен творческим опытом поколений учителей и учеников. Были решены вопросы финансового и методического обеспечения, созданы условия для проведения учебного процесса (построены учебный корпус и здание музея), началась активная учебная деятельность, в ходе которой были созданы художественно-практические работы, согласные по духу и стилю деятельности данного учебного заведения и обладающие общим почерком.

После смерти тестя в 1884 г., став единовластным финансовым хозяином Училища, А. А. Половцов развивает кипучую деятельность по его расширению. 24 января 1892 г. он записывает: «...мы строили училище на 200 учеников, а теперь у нас их более 900» [7, с. 442]. Для Училища приобретаются соседние дома, где размещаются мастерские по ткацкому, граверному, керамическому и другим художественным производствам. Не удовлетворяясь выпуском мастеров прикладного искусства только в столице, Половцов организует рисовальные школы и художественно-промышленные заведения в Нарве, Ярославле, Екатеринбурге, Иваново-Вознесенске, Саратове и ряде других городов. Благодаря затраченным усилиям, разработанная в ЦУТР концепция художественно-промышленного образования значительно расширяет свои границы. А само Училище становится законодательным центром проектной культуры, оказывающим влияние на художников не только Северо-Западного региона России, но и всей страны.

Начиная с 1886 г. появились первые выпускники, которые, занимаясь практической деятельностью, активно распространяли приобретенную проектную культуру за пределы *alma mater*. С 1895 г. некоторые из них начинают приходить на работу в Училище в качестве преподавателей. Они не только продолжают и развивают уже сложившиеся в Школе традиции обучения, но и вырабатывают собственные методы, что обеспечивает ее поступательное развитие. Активно начинает развиваться культурно-просветительская деятельность Школы. Появляются теоретические труды, воплотившие единомыслие Школы на аналитическом уровне. Все чаще в периодической печати начинают появляться публикации, где Училище упоминается как Школа Штиглица. Учащиеся и педагоги ЦУТР и его выпускники начинают гордиться своей *alma mater* и называют себя «штигличанами». И это лишний раз убеждает, что возникло

такое творческое образование, которое приобрело собственное имя и стало заметно стороннему наблюдателю. В достаточно короткие сроки вновь созданная Школа стала одним из основных центров России по подготовке профессиональных промышленных художников и благодаря разработанной авторской педагогической концепции заняла собственную нишу в системе художественно-промышленного образования.

Если посмотреть на проект, предложенный его авторским коллективом, с позиций настоящего времени, то он может быть представлен как одна из первых попыток разработки дизайн-программ в области художественно-промышленного образования.

Понимая дизайн-программирование как способ проектирования того, чего еще никогда не было, а саму программу как директивный документ, определяющий комплекс заданий и мероприятий, взаимосвязанных по ресурсам, исполнителям и срокам осуществления, можно с уверенностью говорить о том, что на тот период была не только разработана, но и апробирована такая система подготовки художников для промышленности, которая обладала новизной и отвечала требованиям времени. Иначе говоря, восприняв задание времени, разработчики проекта в результате применения метода дизайн-программирования (проектной культуры, которую они почувствовали и использовали на интуитивном уровне) предложили новую систему — учебное заведение инновационного типа. Был разработан проект, который оказался сообразным временным социально-культурным реалиям России. Возникшая Школа отвечала всем требованиям конца XIX столетия. Успех творческой программы и практической деятельности Школы зависел от того, насколько точно она сможет отразить актуальные проблемы и задания в сфере дизайна. Но как потом оказалось, именно это и являлось нужным и проектной культуре для ее развития, для ее будущего. Центральное училище технического рисования как «опережающее образование» смогло стать наиболее чутким и точным по отношению к перспективным задачам развития дизайна.

Литература

1. Российский государственный исторический архив. Ф.790. Оп.1. Д.6. Прошение А. Л. Штигилица на имя Александра II.
2. Российский государственный исторический архив. Ф. 790. Оп. 1. Д. 20. Рескрипт, подписанный Александром II.
3. Письмо князю Д. В. Голицыну от 3 июля 1824 года // Строгановская школа композиции / О. Л. Голубева, А. Н. Лаврентьев, А. Н. Бурганов и др. М.: МГХПУ им. С. Г. Строганова, 2005. 351 с.
4. *Манизер А. Л.* Чем юность богата. Л., 1929.
5. *Петров-Водкин К. С.* Хлыновск. Пространство Эвклида. Самаркандия. 2-е изд., доп. СПб.: Азбука, 2000. 766 с.
6. *Стасов В. В.* Статьи и заметки, публиковавшиеся в газетах и не вошедшие в книжные издания. М., 1952. Т. 2.
7. *Половцев А. А.* Дневник Государственного секретаря: в 2 т. М.: ЗАО Центрполиграф, 2005. Т. II. 1887–1892.

Статья поступила в редакцию 12 апреля 2011 г.