



Н.А. Ковешникова

К ПРЕДИСТОРИИ ДИЗАЙН-ОБРАЗОВАНИЯ: ЭВОЛЮЦИЯ ФОРМ И СОДЕРЖАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ ОТ ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ ДО НОВОГО ВРЕМЕНИ

В XVI в. художественное проектирование выделяется в самостоятельный вид деятельности. Начиная с XVII в. оно стало особенно востребовано в художественных мануфактурах, где производственный процесс разделяется на стадию замысла и стадию исполнения. Между тем, как показано в статье, никаких навыков проектирования в рамках академической системы образования художники того времени не получали.

Ключевые слова: Академическая система художественного образования, художественное проектирование, дизайнерское проектирование



В своем исследовании, посвященном проблеме исторических этапов формирования дизайнерского проектирования, К.С.Ившин и С.А. Володских показывают, что в эпоху Возрождения сформировался творческий процесс, который стал прообразом современного процесса художественно-технического проектирования. В это время были предприняты первые попытки научного обоснования процесса формообразования изделий. Ренессансное мировоззрение привело к образованию первоначальных смысловых понятий термина «design» и к появлению личностей, обладающих многими «мастерствами», которые входят в арсенал и современного дизайнера [4, С. 16].

Органическая связь технического творчества с художественным была, по мнению Э. Цыганковой, характерным признаком эпохи Возрождения и определяла особенности формообразования всей предметной среды, включая мир техники [8, С. 7].

Однако было бы ошибкой преувеличивать влияние техники на художественную культуру Возрождения – в целом оно было не столь уж значительным. В Италии на базе античного наследия начинается невиданный до тех пор расцвет искусства. Как это ни парадоксально, но именно в эпоху Возрождения, с ее идеалом универсальной творческой личности, происходит окончательное разделение единого латинского понятия «ars» на ремесло и искусство и «artifex» – на художника и ремесленника.

Особый интерес для нас представляют формы работы и методы обучения художников, сложившиеся в ренессансных боттегах – мастерских скульпторов и живописцев. Специфика деятельности ренессансных художественных мастерских весьма обстоятельно рассмотрена В.П. Головиным [2]. Метаморфозы боттеги эпохи Возрождения автор объясняет эволюцией соотношений «мастер – мастерская» и изменением социального статуса и самосознания художника.

В.П. Головин рассматривает боттегу живописца середины XV в. Нерри ди Биччи [2, С. 151]. Этот художник с подмастерьями и учениками, помимо изготовления картин, расписывал вывески для лавок, флаги, подарочные тарелки ко дню конфирмации и рождество, скульптуру, делал интарсии, геральдические девизы, рисунки для ковров. В XV в. выполнение подобных заказов не рассматривалось еще как нечто неприемлемое для репутации художника. Даже крупные мастера не отказывались от такой работы. До конца кватроченто хозяева художественных мастерских оставались в представлении общества высококвалифицированными ремесленниками, да и сами чувствовали себя таковыми. По образованию и происхождению большинство живописцев и скульпторов мало чем отличались от представителей других профессий, других цехов.

В течение XV в. меняется общественное положение итальянских художников. Живопись из числа «механических» искусств постепенно переходит в разряд «свободных». Не без влияния гуманистов широкий круг заказчиков начинает ценить не ремесленную добротность вещей, но мастерство замысла и исполнения. Растет разница цен произведений ведущих и второстепенных мастеров, увеличиваются доходы знаменитых художников. В XVI в. чрезвычайно высоко начинает цениться художественный замысел, то, что позже будет названо «внутренним рисунком» (*disegno interno*) и отделится от исполнения. В контрактах позднего Возрождения можно встретить специально оговоренную оплату именно за замысел произведения. Таким образом, между замыслом и исполнением в искусстве возникает разрыв.

Аналогичный процесс происходит и в системе обучения в области «изящных искусств». Ремесленное ученичество, совмещавшее в себе учебный и производственный процесс, в эпоху Возрождения разделяется на две составляющие. Профессиональное образование постепенно эмансипируется от производственной деятельности.

А. К. Дживелегов считает, что в XV в. боттеги итальянских живописцев представляли собою экспериментальные лаборатории исключительного значения. У наиболее

крупных художников ученики обучались прежде всего живописному ремеслу, но также и грамоте и цифири [3, С. 8 -9]. Однако едва ли не самой замечательной особенностью баттег крупных художников XV в., по мнению А. К. Дживелегова, было то, что ученики знакомились там не только с приемами и методами живописи, скульптуры и архитектуры, но и с основами точных наук, насколько в то время можно было говорить о точных науках.

До XV в. искусство, как и всякий другой вид ремесла, держалось на передаваемых по преемству от учителя к ученику эмпирически добытых, никакой теорией не подкрепленных приемах. И только в XV в. художники начали думать о том, чтобы подвести под свои приемы какую-то теорию. Одно обстоятельство, однако, затрудняло сближение искусства и науки. Художники были людьми, которым не хватало научной подготовки. Некоторые из художников пробовали изложить свои знания письменно, но эти, по словам А.К. Дживелегова, «научные вылазки были всего только ученой кустарщиной» [3, С. 16].

Честь привнести в область искусства настоящие научные знания принадлежит выдающемуся гуманисту и ученому Леону Баттиста Альберти. В своих сочинениях он подводит математические основы под учения о перспективе и о пропорциях человеческого тела, излагает начала геометрии в приложении к оптике и перспективе, знакомит читателя с прикладной математикой и практической механикой на математических основах. Следует отметить, что большинство работ Альберти написано по-итальянски.

Введя в научный обиход итальянский язык, гуманисты Возрождения приобщили к своей культуре и художников. Все больший круг вопросов становился предметом обсуждения, и ростки гуманистической культуры распространялись повсюду. В особенности художники интенсивно, наравне с гуманистами, усваивали теоретические интересы эпохи. О. Кривцун пишет о новом качестве самосознания деятелей искусства. Оно чрезвычайно возвышается по сравнению с предшествующей эпохой, когда к художникам привыкли относиться так же, как к плотникам, каменщикам, мастерам стекольного дела. Сами художники порывают с замкнутой цеховой средой, обращаются к широким слоям интеллигенции, усваивают стиль жизни и поведения гуманистов [5, С. 61].

Мастерские художников Возрождения становились центрами интеллектуальной жизни. В них заглядывали и ученые, и философы, и аристократы. С этого времени и обучение в мастерских крупных художников окончательно теряет связь с традиционным ремесленным ученичеством. Поскольку творчество эпохи Возрождения, в отличие от коллективного средневекового – индивидуально, то и обучение будущего художника в эту эпоху подразумевает воспитание индивидуальной творческой личности.

Овладение ремесленными навыками теперь рассматривается лишь как обязательная основа дальнейшего художественного образования. О. Назарова отмечает, что акцент в обучении с технологии ремесленного производства переносится на освоение