

# АРТ-КОЛЛЕДЖИ 1960–1970-Х ГОДОВ В КОНТЕКСТЕ ИСТОРИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ВЕЛИКОБРИТАНИИ

УДК 7.071.5

<http://doi.org/10.2441/2310-1679-2025-156-101-118>

## **Олеся Игоревна КАРПУША,**

Начальник научно-методического отдела,  
Российский институт истории искусств,  
Санкт-Петербург, Российская Федерация,  
e-mail: olesia\_thompson@mail.ru

*Аннотация.* В статье дается краткий обзор истории художественного образования Соединенного Королевства, начиная с первых «академий» XVIII века, и рассматриваются шаги, предпринимавшиеся британским правительством в XIX и XX веках с целью сближения учебных программ с нуждами реального производства. Центральное место исследования занимает период 1960–1970-х – так называемый период Отчетов Колдстрима, когда в сравнении с 1950-ми существенно были повышены вступительные требования к абитуриентам, собирающимся изучать искусство. Вместе с тем новые программы давали углубленные знания в области искусства и всестороннее гуманитарное образование, благодаря чему британские арт-колледжи стали одним из центров формирования современной поп-культуры (в том числе, из них вышли многие музыканты и оформители их альбомов). Основными элементами, благодаря которым арт-колледжи этого периода заняли особое место, стали: курс по Базовому дизайну, более жесткий отбор абитуриентов в сравнении с 1950-ми, введение обязательных курсов по истории искусства и доступность курсов «широты образования», а также – роль таких преподавателей, как Ричард Гамильтон.

*Ключевые слова:* история художественного образования, академии искусств, арт-колледжи, факультеты искусств, реформы образования, Базовый дизайн, оформление музыкальных записей, поп-культура, искусство и дизайн, художественное образование Британии.

*Для цитирования:* Карпуша О. И. Арт-колледжи 1960–1970-х годов в контексте истории художественного образования в Великобритании // Культура и образование: научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. 2025. №1 (56). С. 101–118. <http://doi.org/10.2441/2310-1679-2025-156-101-118>

## ART COLLEGES OF THE 1960s–1970s IN THE CONTEXT OF THE HISTORY OF ART EDUCATION IN GREAT BRITAIN

**Olesya I. Karpusha,**

Head of the Scientific and Methodological Department,  
Russian Institute for the History of the Arts,  
St. Petersburg, Russian Federation,  
e-mail: olesia\_thompson@mail.ru

*Abstract.* The article gives a brief overview of the history of art education in Great Britain, starting with the first 'academies' of the 18th century, and considers the steps taken by the British government in the 19th and 20th centuries to bring the curricula closer to real production needs. In the spotlight of the study is so-called Coldstream Reports period (1960s and 1970s) when entry requirements for applicants intending to study art were significantly implemented in comparison with the 1950s. At the same time, the new curricula provided in-depth knowledge of art and a comprehensive liberal arts education. This education model made British art colleges one of the centers of modern pop culture (many musicians and their album cover art designers were studying during that period in art colleges or in the faculties of arts). The main elements that made art colleges of this period stand out were: the Basic Design, the more rigorous selection of applicants compared to the 1950s, the introduction of compulsory art history courses and the availability of "breadth of education" courses, and the role of teachers such as Richard Hamilton.

*Keywords:* art education history, art colleges, art academies, art faculties, education reforms, album cover art, pop-culture, Basic Design, art education in Britain, art and design, curricula.

*For citation:* Karpusha O. I. Art Colleges of the 1960s–1970s in the Context of the History of Art Education in Great Britain. *Culture and Education: Scientific and Informational Journal of Universities of Culture and Arts*. 2025, no. 1 (56), pp. 101–118. (In Russ.). <http://doi.org/10.2441/2310-1679-2025-156-101-118>

*«Things May Come and Things May Go  
but the Art School Dance Goes on Forever»<sup>1</sup>*

Что объединяет таких художников и музыкантов второй половины XX века, как Ричард Гамильтон и Брайан Ферри, Питер Блейк и Пит Таунсенд (The Who), Джон Леннон и Брайан Ино, а также крупнейших оформителей музыкальных записей – Сторма Торгерсона, Роджера Дина и Питера Сэвилла? Их всех объединяют работа и учеба в британских арт-колледжах в 1950–1970 годы. Эти учебные заведения стали особой художественно-образовательной средой, откуда вышли не только профессиональные художники, дизайнеры и архитекторы, но и многие музыканты (создавшие, в том числе, такие направления популярной музыки как арт-поп и арт-рок), а также оформители их альбомов. Исследователь популярной музыки Майк

---

<sup>1</sup> «Всё приходит и уходит, но танец школ искусств будет длиться вечно» – название альбома группы Pete Brown and Piblokto! 1970 года. Название альбома – «дань творческим учебным заведениям... Кроме того, эта фраза обозначает непрерывный кокетливый "танец" искусства и музыки» [5, с. 12].

Робертс назвал арт-колледжи этого периода «первыми консерваториями поп-музыки» [5, с. 175]. Концепция сопровождения концертов световыми эффектами с использованием проекций слайдов, коррелирующих с музыкой, зародилась также в арт-колледже – в Светомастерской колледжа Хорнси, в которой репетировали Pink Floyd.

Тема опыта Соединенного Королевства и других европейских стран в области художественного образования представляется интересной в нескольких аспектах: во-первых, в рамках изучения конкретных явлений искусства (как обучались те или иные художники в разные периоды); во-вторых, в качестве наглядного примера того, как реформирование образования может влиять на процесс и результат обучения; в-третьих, в контексте сравнительного анализа отечественной и западной систем подобного рода. Последнее является довольно важным для понимания того, на какие образцы были ориентированы образовательные учреждения России, так как «общеевропейский процесс формирования высших художественно-промышленных школ, начавшийся в середине XIX века, детонировал вхождение российской образовательной системы в пространство европейской художественной культуры» [3, с. 131]. То есть очень сложно говорить о процессах, происходивших в России, без знания европейского контекста. Отметим, что в основном в работах отечественных исследователей рассматриваются общие вопросы развития начального, среднего и высшего образования в Великобритании [1; 2; 6], либо точно упоминаются эпизоды из истории художественного образования в этой стране [4].

В данной статье мы проанализируем, какие особенности образовательных программ Британских арт-колледжей 1960–1970 годов могли повлиять на то, что именно эти учебные заведения стали своеобразными центрами творческой жизни британской молодежи. Для этого проведем краткий обзор истории художественного образования в Великобритании для понимания того, какой путь оно прошло от начала институционализации в XVIII веке к концу 1950-х годов, каким оно было в интересующий нас период 1960 – начала 1970-х, и как сложилась его судьба, когда правительством Великобритании были предприняты очередные реформы в 1970–1980-е годы.

## **XVIII век: первые художественные школы Великобритании**

До второй трети XVIII века в Англии не было художественных школ и академий (в отличие от Италии, Франции и Германии<sup>2</sup>), а образование будущие художники, архитекторы и мастера декоративно-прикладного искусства получали в мастерских состоявшихся деятелей искусства. Первые художественные школы (называвшиеся «академиями») открывались в частном порядке в до-

---

<sup>2</sup> Подробнее историю появления художественных школ и академий в разных странах см. [14].

мах своих основателей. Например, 1711 год – первая в Великобритании школа («Academy of Painting») сэра Годфри Неллера на Грэйт-Квин-стрит; 1720 – просуществовавшая недолго школа Луи Шаррона и Ванднбанка на Сент-Мартинс-Лейн; 1724 – школа Джеймса Торнхилла (зятя художника Уильяма Хоггарта) на Сейнт-Джеймс-стрит, ставшая преемницей первой школы и т. д.

В 1734 Уильям Хоггарт, наследовавший «академию» Торнхилла, открыл свою школу на Сент-Мартинс-Лейн. Эта школа стала предтечей Королевской академии художеств, основанной в 1768 году благодаря группе инициативных художников и архитекторов, обратившихся к королю Георгу III за разрешением [14, с. 184–185]. Одновременно с открытием Королевской академии была разрешена работа школ («Schools / Academies of Design») и выставочная деятельность в форме существующей и поныне ежегодной Летней выставки («Annual Exhibition»). Эти школы стали «первыми официальными школами искусств в Англии» [23, с. 244]. Основной упор в обучении делался на искусство рисунка, которому уделялось 30 часов в неделю; также учащиеся слушали лекции приходящих преподавателей по разным предметам (живописи, анатомии, архитектуре и т. д.). Лекции имели спорадический характер и не составляли единой программы обучения.

Обратим внимание на бытование уже в этот период двух взаимосвязанных терминов, которыми пользовались современники в контексте художественного образования – «*art*» и «*design*». Исследователь системы художественного образования в Великобритании Майкл Пауэлл отмечает, что «по мере того, как главенствующее изящное – в академическом, историческом смысле – искусство, сталкивалось с конкурирующими методами практики и педагогики, всё чаще использовался термин “дизайн” для обозначения искусства, являвшегося не “изобразительным”, а “низким”, коммерческим» [16, с. 93]. Для ясности того, о чем именно идет речь, он предлагает «понимать “искусство” (*art*) как практику изящного искусства (живопись и скульптура, архитектура к этому времени выделилась в отдельную дисциплину), а “дизайн” (*design*) – как практику применения эстетических принципов к изготавливаемым товарам» [9, с. 93].

Стоит отметить, что и в 1711, и в 1768 важную роль в основании художественных образовательных учреждений сыграли члены английских обществ любителей искусств. В 1711 представители общества Virtuozов святого Луки («the Virtuosi of St. Luke») «были вовлечены в процесс основания Академии живописи» [9, с. 63], а в 1768 члены Лондонского общества дилетантов («London's Dilettanti Society») принимали участие в основании Королевской академии художеств [Там же, с. 442]. При этом Лондонское общество дилетантов еще в 1740–1750-е годы строило планы по основанию Королевской академии (приобрело землю и покупало произведения искусства для потенциального учреждения), но в то время «королевское и правительственное покровительство искусствам едва ли существовало» [18, с. 9].

С последней трети XVIII века не только в Британии, но и в европейских странах просвещенного абсолютизма одновременно с развитием общедоступного образования начинает расширяться сфера художественного обучения в области прикладного искусства («*art of design*»). Это связано как с идеями деятелей Просвещения, продвигавшими идеи образования и образованности, так и с желанием сторонников меркантилизма повысить качество экспортных товаров [14, с. 158].

### **XIX – первая половина XX вв.: от частных к государственным учреждениям. Проблема обучения и реального производства**

Упомянутые выше учреждения носили частный характер, и до второй трети XIX в Англии не существовало художественных школ, субсидируемых и управляемых непосредственно государством. И даже Королевская академия художеств, «организовывалась с самого начала как полностью частная организация <...>. Ее происхождение слабо связано с королем и не связано вовсе с правительственной инициативой» [14, с. 183]. Академия до сих пор финансируется и управляется частными лицами.

Особое развитие профессионального художественного образования в Великобритании 1830-х годов многие исследователи связывают с необходимостью повышения качества промышленных товаров, что «оправдывалось прежде всего соображениями социальной (синонимично “коммерческой”) применительно к Викторианской эпохе) значимости» [24, с. 71]. Такая точка зрения зафиксирована в ряде работ по истории художественного образования в Великобритании, изданных в 1960–1970-е годы. Ее в основном придерживаются и современные ученые, касающиеся этой темы. Однако есть и критика в адрес такого взгляда [23, с. 244].

В 1835 году был организован Специальный комитет Британского правительства, которому было поручено «найти лучшие пути для распространения знаний об искусствах (*Arts*) и принципах дизайна (*Principles of Design*) среди населения (особенно, рабочего класса) страны» [20, с. iv].

В том же году было организовано первое его заседание, на котором обращалось внимание на опыт Франции и Германии в области дизайна и высказывалось предположение о том, что качество французских товаров связано именно с «системой субсидируемого государством художественного образования» [Там же, с. 95].

На этом заседании присутствовал первый директор Берлинской королевской картинной галереи Густав Фредерих Вааген (1794–1868), который рассказывал о системе художественного образования в Германии. Несмотря на то, что французские изделия отличались более высоким качеством дизайна, Совет по торговле изначально был привержен «немецкой системе,

разработанной в Берлинском Gewerbe-Institut, в которой дизайн был тесно связан с наукой и технологиями, а не французской системе, в которой изобразительное искусство обеспечивало основу и обоснование всей работы в области дизайна» [16, с. 95].

Любопытно, что русская художественная школа XIX века (также в это время озабоченная вопросами повышения качества промышленных товаров, в том числе – через развитие вкуса тех, кто впоследствии шел на производство) ориентировалась, напротив, на французскую школу, при этом формировала самобытный подход [3].

Одним из результатов работы Комитета было основание Государственной школы дизайна (1837). В общеобразовательных школах был введен предмет рисования – “Drawing Instruction”, в рамках которого учеников обучали точному изображению предметов, с целью «воспитать глаз и руку так, чтобы простой рабочий занимался своим ремеслом с наибольшей точностью и аккуратностью» [24, с. 74]. Были составлены рекомендации по организации «публичных галерей и музеев искусств, которые должны основываться на совместные гранты от национального и местных правительств» [23, с. 245]. Также Комитет принял резолюции о том, что «художники и академии, доказавшие ... свою неэффективность в улучшении общественного вкуса и экономики государства, не будут более руководить художественным образованием» [16, с. 96]. Это привело к тому, что следующие 140 лет образование в области искусств контролировалось Советом по торговле.

Несмотря на попытки со второй трети XIX века сблизить художественное образование и реальное производство товаров, современники отмечали разрыв между этими двумя сферами, а также «механистическую природу педагогики» [8, с. 5].

В начале XX века была предпринята попытка решения проблемы с помощью программ, которые реализовывались по запросу в зависимости от актуальных нужд производства («витражи, гончарное дело, металлообработка, офорт, гравюра и литография, иллюминация/раскрашивание и каллиграфия, вышивка и гобелены, резьба по дереву и работа с гипсом» [16, с. 118]).

Были и другие предложения. Например, представитель движения Искусств и ремесел («Arts and Crafts») Чарльз Роберт Эшби (1863–1942) считал, что было бы лучше, если бы «государственные деньги, потраченные на художественные школы <...> были потрачены на создание многочисленных ремесленных мастерских» [Там же, с. 122], так как преподавание искусств неэффективно в подготовке дизайнеров в машинную эру. Часть идей Эшби была воспринята и принята к практике уже после Второй мировой войны в 1960-е годы.

В начале 1930-х годов правительством Великобритании было признано, что методы обучения все еще не коррелируются с нуждами производства. В январе 1934 года Министерством был назначен Совет по искусству и про-

мышленности, в ходе которого об искусстве и производстве говорилось как о параллельно существующих областях: арт-колледжам отводилась роль воспитания вкуса, а все методы производства должны были постигаться непосредственно на фабриках. Однако никаких мер по реформированию художественного образования принято не было и навыки в области рисунка продолжали превалировать [21, с. 30].

Внимание к рисунку отразилось и на двухчастной системе аттестации обучающихся, существовавшей с 1914 по 1946 год: на первой ступени после двух лет обучения сдавался экзамен для получения Сертификата по рисованию («Certificate of Drawing»); второй этап давал возможность получить Сертификат в одной из четырех областей (по живописи, моделированию трехмерных объектов, изобразительному дизайну (иллюстрированию) или промышленному дизайну). Экзамены второго уровня назначались и проводились централизованно. Система обучения была выстроена так, что студенты при создании произведений копировали существующие традиционные стили, и, несмотря на высокий технический уровень, работы их были не оригинальны и имели вторичный характер [16, с. 125].

В это же время теоретические вопросы педагогики и искусства интересуют британских ученых, например, Герберта Рида и Николауса Певзнера. В 1930–1940-е годы они опубликовали труды<sup>3</sup>, в которых «призывали британские школы импортировать педагогическую модель Баухауса, поощрявшую художников принимать эстетику машинного производства и сознательно исследовать возможности новых промышленных материалов» [8, с. 6], чтобы повысить уровень производства, к чему стремилось британское правительство на протяжении уже ста лет.

## Послевоенная Британия: время реформ

Один из важнейших документов в сфере образования в Великобритании был принят незадолго до окончания Второй Мировой Войны: в 1944 году издан Акт об образовании (или Акт Батлера), повлиявший на всю систему образования в стране. Теперь среднее образование было обязательным и бесплатным для лиц младше 15 лет<sup>4</sup>. Также правительство «проводило социально-ориентированную политику, поощряя университеты к увеличению количества

---

<sup>3</sup> См. работы Н. Певзнера «Пионеры современного дизайна, от Уильяма Морриса до Вальтера Гроппиуса» (1936) [15] и «Академии искусств, прошлое и настоящее» (1940) [14] и Г. Рида «Искусство и индустрия. Принципы индустриального дизайна» (1935) [17].

<sup>4</sup> Ранее при королеве Виктории в 1870 году «Законом Форрестера» было введено обязательное посещение школ для всех детей с 5 до 12 лет, Закон об образовании 1891 вводил бесплатное образование для детей с 5 до 15 лет, «Закон Фишера» 1918 года сделал обязательным обучение до 14 лет. Подробнее о реформах в области начального и общего образования в Викторианскую эпоху см. [4].

обучающихся студентов за счет приема значительного числа способной молодежи из средних и низших слоев общества» [2, с. 157]. В совокупности эти инициативы позволили большему количеству молодых людей, не принадлежащих к элите, закончить школу и иметь право на дальнейшее обучение, что одновременно с увеличением количества высших учебных заведений рассматривалось «в качестве приоритетной задачи» [Там же, с. 157] в условиях экономического роста послевоенной Британии. Желание правительства повысить качество образования в 1950–1960-е годы также объясняется одним из ученых в контексте Холодной войны: «в период идеологической конкуренции превосходство одного общества над другим могло символически выражаться в том, насколько оно хорошо образовывает свое население» [13, с. 32].

Тогда же существовавший Совет по образованию был преобразован в Министерство образования, при этом Совет по торговле все еще курировал образование в области искусств.

По словам Министра искусств Ричарда Льюса<sup>5</sup>, Акт «открыл <...> новые огромные возможности для вовлечения детей в искусство. Школы теперь строили со специальными помещениями для занятий искусствами и ремеслами, а также пространствами для исполнительских искусств. Это, вместе со значительно расширенной программой обучения учителей, сделало возможным создать более широкую и творчески-направленную программу» [12, с. 382]. Образовательные организации начали создавать свои коллекции искусства, некоторые из которых до сих пор находятся в учреждениях. Тоже самое Льюс отмечал и для высших учебных заведений.

В 1946 году Сертификат по рисованию был заменен на Промежуточный сертификат в области искусств и ремесел («Intermediate Certificate in Arts and Crafts»), а Сертификат второго уровня стал именоваться Национальным дипломом в области дизайна («National Diploma in Design») без разделения на четыре специализации. Этот экзамен назначался и сдавался централизованно, что накладывало на арт-колледжи определенную ответственность за результаты обучения.

В том же 1946 году Министерством образования была издана брошюра, в которой говорилось о двух целевых группах обучающихся: с одной стороны, оно должно было повысить общий эстетический уровень студентов, с другой, – дать нужные навыки тем, кто хочет связать свою карьеру с теми отраслями, где нужны знания в области дизайна. В том числе вновь отмечалась необходимость развития в арт-колледжах направлений, которые коррелируются с местными производствами. В целом художественное образование Великобритании развивалось после Второй мировой войны примерно такими же темпами и в том же русле, как и в Викторианскую эпоху.

---

<sup>5</sup> Ричард Напьер Льюс (род. 1936) – британский государственный деятель, Министр искусств Великобритании с 1984 по 1990 год.



В 1948 Совет промышленного дизайна предложил привести экзамены для получения Национального диплома в области дизайна в соответствие с экзаменами по техническим специальностям, так как существовавшая система экзаменов в области искусств «имела тенденцию изоляции художественного образования в своем отдельном мире» [16, с. 133].

В статье о реорганизации Королевского колледжа искусств в журнале Королевского общества искусств за 1948 год заявлено, что «цель обучения – научить студента быть как технически-образованным мастером (*craftsman*), так и художником (*artist*), и к концу обучения нужно дать обучающемуся твердое понимание одной отрасли дизайна, при этом не позволяя специализации сузить его кругозор» [19, с. 566]. Далее на протяжении 1950-х годов шел процесс постепенного отмежевания обучения в области искусств (*fine arts*) от обучения ремеслам (*crafts*).

В 1950-е в арт-колледжах введен курс по «Базовому дизайну» (*Basic Design*)<sup>6</sup> как предшествующий поступлению на образовательную программу по искусству. Этот курс был аналогичен вводу курсу, который проходили учащиеся Баухауза – *Vorkus*. Одним из первых преподавателей этой дисциплины был Ричард Гамильтон (1922–2011), которому в числе других молодых художников в 1948 году было предложено вести такие занятия по новому экспериментальному курсу в Центральной школе искусств и ремесел в Лондоне<sup>7</sup>.

Не подчинявшиеся напрямую Министерству образования арт-колледжи были относительно свободны в своих действиях, однако необходимость с 1948 года согласовывать образовательные программы и введение единого экзамена<sup>8</sup> позволяли правительству контролировать процесс подготовки специалистов в области искусства. По мнению Майкла Пауэлла, существовал конфликт между правительством (которое видело цели образования в воспитании вкуса и улучшения качества промышленных товаров) и представителями самих арт-колледжей (считавших, что новые формальные требования мешают процессу становления художников) [16, с. 134].

В 1952 и 1957 были составлены отчеты по результатам внедрения единых экзаменов. В последнем высказано предложение предоставить арт-колледжам больше автономии, так как «при большей свободе эти учреждения будут развивать свои собственные подходы и делать более значимый вклад в художественное образование» [Там же, с. 135]. Министр образования Квентин Хогг также поддержал идею внутренних экзаменов в арт-колледжах и высказал мнение о том, что Министерство образования не должно принимать экзамены в области искусства и дизайна.

<sup>6</sup> В разных учреждениях он мог называться также «Basic Form», «Basic Course», «Basic Grammar», «Basic Research».

<sup>7</sup> Подробнее о Basic Design в британских арт-колледжах 1950-х – 1960-х см. [21].

<sup>8</sup> В 1949 году для проведения этих экзаменов был образован специальный Национальный консультационный комитет по экзаменации в области искусства.

Результатом стало создание в 1958 году Национального консультативного совета по художественному образованию, который должен был заниматься всеми вопросами, связанными с художественным образованием, включая экзамены (кроме архитектуры, находившейся в ведении другого совета). Председателем Совета был назначен сэр Уильям Колдстрим<sup>9</sup>. Также в Совет вошли представители «местных управлений образования, образовательных организаций и организаций преподавателей, Совета по искусству, Совета по промышленному дизайну, Королевского института британских архитекторов, Общества промышленных художников, Королевской академии, Королевского общества искусств и университетского сектора» [Там же, с. 148]. Взгляды некоторых членов Совета на развитие художественного образования достаточно сильно различались и некоторые считали, что дизайн и искусство – это две разные области и не нужно пытаться их объединить.

Колдстрим считал рисунок и живопись базовыми навыками как для дизайнера, так и для всех видов искусств. Еще в 1930-е годы он выступал против попыток государства подчинить образование в области дизайна экономическим нуждам, что вылилось в открытие им в 1937 году совместно с приверженцами его взглядов, Виктором Пасмором<sup>10</sup> и Клодом Роджерсом<sup>11</sup>, школы рисования и живописи. Школа придерживалась классических взглядов на обучение живописи в духе академий XVI века и мастерских XIX века. После войны сотрудники этой школы стали преподавать в арт-колледжах государственного сектора, повлияв на развитие художественного образования в Великобритании [16, с. 127–128].

### **1960-е: «золотой век» художественного образования в Великобритании**

Яркую характеристику арт-колледжей 1960-х годов дает современный британский художник Патрик Херон<sup>12</sup> в статье 1971 года в газете Guardian: «Примерно десять лет назад британские студенты школ искусств внезапно стали выделяться на улицах наших городов как никогда раньше. <...> внезапно оказалось, что не нужно соответствовать принятым канонам и нужно меньше оглядываться через плечо на Париж и даже на Нью-Йорк» [11, с. 8].

---

<sup>9</sup> Сэр Уильям Колдстрим (1908–1987) – английский художник, председатель Национального консультативного совета по художественному образованию (1958–1971) и глава кафедры изящных искусств Школы искусств Слейда (1949–1974).

<sup>10</sup> Виктор Пасмор (1908–1998) – английский художник. В ранние годы – абстракционист, позже вернулся к натурализму.

<sup>11</sup> Клод Роджерс (1907–1979) – британский портретист и мастер пейзажа. Влиятельный педагог в области искусства.

<sup>12</sup> Патрик Херон (1922–1999) – британский художник-абстракционист. Преподавал в Центральном колледже искусства и дизайна им. Св. Мартина. Член Королевской академии художеств.

Художник считает, что именно британская молодежь в 1960-е задавала тренды в моде и искусстве, в том числе в области популярной музыки<sup>13</sup>, которую он представляет как «еще одно ответвление британских арт-колледжей» [Там же, с. 8]. Огромным преимуществом он называет возможность студентов индивидуально спроектировать и оборудовать студию – большую или маленькую, индивидуальную или «коммунальную». Главным отличием от довоенного обучения считает смещение акцента с воспроизведения уже существующих примеров (когда все студенты выполняли одни и те же упражнения, следуя одной художественной парадигме и получали примерно одинаковый результат) на индивидуальность. В этом Херон видит и роль преподавателей, не навязывающих мнение «сверху».

Но что способствовало таким разительным переменам в области художественного образования в Великобритании в этот период? В 1960 и в 1970 годах Уильямом Колдстримом были опубликованы Первый и Второй отчеты, в которых, с одной стороны, художественным школам давались полномочия разработки собственных педагогических подходов, а с другой – повышались требования к абитуриентам и программы стали более академическими. Теперь абитуриентам нужно было: 1) быть старше восемнадцати лет; 2) сдать экзамены «уровня О»<sup>14</sup> не менее чем по пяти предметам (или иметь выдающиеся художественные способности); и 3) пройти подготовительный «Преддипломный курс»<sup>15</sup>. Эти подготовительные курсы способствовали расширению кругозора студентов и отодвигали узкую специализацию обучающихся до того момента, пока они не получат базовые знания в разных видах искусства.

История искусств вводилась как обязательный курс на протяжении всего периода обучения; также появились факультативы из области гуманитарных наук, т. н. «*Complementary Studies*» (15% от общей нагрузки). Таким образом, в арт-колледжах теперь давалось образование, эквивалентное университетскому, а «повышение академического авторитета визуальных искусств достигло цели их отмежевания от исторически связанных с ними ремесел» [21, с. 32].

Перемены отразились и на квалификации выпускников: Национальный диплом в области дизайна теперь был заменен на Диплом по искусству и дизайну («*Diploma in Art and Design*»).

---

<sup>13</sup> Вероятно, здесь имеется в виду т. н. Британское вторжение, первая волна которого пришлось на середину-конец 1960-х, вторая – на конец 1970-х – первую половину 1980-х гг.

<sup>14</sup> Экзамены «уровня О» – O-Level (Ordinary Level) – предметно-ориентированная квалификация, которая присваивалась при получении Общего свидетельства об образовании в Великобритании с 1951 по 1988 год.

<sup>15</sup> Преддипломный курс («Pre-Diploma Course») – годичный курс в британских арт-колледжах, прохождение которого было необходимо для поступления на обучение по направлению искусство и дизайн. Бывший «Basic Design». Позже курс был переименован в «Foundation Courses» для того, чтобы абитуриенты не считали, что прохождение курса гарантирует поступление на дипломную программу. Данный курс существует в Британских арт-колледжах до сих пор.

По изначальной задумке авторов реформы, образовательная программа была рассчитана на четыре года, что противоречило принятым в системе высшего образования Великобритании нормативам в три года. Подготовительный курс стал своеобразной хитростью авторов реформы для реализации четырехгодичного курса и был направлен на обучение студентов «наблюдению, анализу творческой работы и контролю техники посредством линии, формы, цвета и пространственных отношений в двух- и трехмерном пространстве. Занятия подразумевали основательную подготовку по рисованию» [Там же, с. 150]. При этом конкретное содержание курса было отдано на откуп самим арт-колледжам.

Требования к программам арт-колледжей, выдававшим новый диплом, были достаточно высоки и диктовались Национальным советом по дипломам в области искусства и дизайна, существовавшим с 1961 по 1974 год. Им устанавливались учебные программы и система аттестации, осуществлялось общее управление колледжами, включавшее оснащение библиотек и т. д. Советом была также разработана система из восьми параметров, которым должен был соответствовать колледж, чтобы иметь право выдавать Диплом. Важным нововведением стало выделение четырех основных специализаций: изящные искусства, графический дизайн, трехмерный дизайн, текстиль/мода.

Одним из следствий реформы стало значительное ограничение доступа к обучению. Если курс посещало меньше двенадцати студентов, то он подлежал закрытию, что часто бывало в сельской местности. Этот пункт среди прочих оказал влияние на концентрацию образовательных учреждений в больших городах, имеющих хорошую транспортную доступность.

Будучи главой кафедры изящных искусств Школы искусств Слейда, ставшей к этому моменту частью Университетского колледжа Лондона, Колдстрим разработал любопытную образовательную модель. По его замыслу даты начала и окончания семестров в Школе и Колледже были синхронизированы для того, чтобы студенты Школы могли посещать занятия в Колледже<sup>16</sup>. В рекламном проспекте Школы искусств Слейда за 1971–1972 годы эти возможности особенно подчеркиваются [13, с. 38]. Для Колдстрима возможность отправлять студентов на лекции по другим специальностям (в том числе по анатомии) была настолько принципиальной, что он отказался от перемещения Школы Слейда в более просторное здание для сохранения близости к Колледжу.

Именно на время введения более жестких требований к поступлению и обязательных курсов по истории искусства пришлось обучение тех, кто впоследствии стал известными музыкантами и создал на основе слияния популярного и высокого искусств такие течения, как арт-поп, арт-рок и т. д. (Пит Таунсенд, Брайан Ферри, Брайан Ино, участники Pink Floyd и др.),

---

<sup>16</sup> Начиная с 1950-х годов и другие деятели из сферы художественного образования помимо Уильяма Колдстрима говорили о важности включения общеобразовательных предметов из разных научных областей в программы арт-колледжей Великобритании (см. [13, с. 40–41]).

а также тех, кто стал оформителями альбомов этой новой музыки (Сторм Торгерсон, Роджер Дин, Питэр Сэвилл и др.).

Преподавателями в этот период были, например, Питер Блейк (Королевский колледж искусств) и Ричард Гамильтон (факультет изящных искусств Королевского колледжа в Даремском университете в Ньюкастле). Майк Робертс отмечает, что «современная система обучения должна была соответствовать требованиям нового десятилетия. Перенимая аналитическую строгость Баухауза, Ричард Гамильтон и другие британские теоретики искусства и дизайна начали расчищать богемные “мастерские на викторианских чердаках” послевоенных арт-колледжей [5, с. 37].

Автор недавнего диссертационного исследования, посвященного связи поп-арта, музыкального андеграунда и британских арт-колледжей Эндрю Капетта в ходе работы пришел к выводу о том, что эти образовательные учреждения «стали тренировочной площадкой для музыкантов андеграунда 1960–1970-х благодаря изменениям в педагогике и политике в области художественного образования в послевоенный период» [8, с. III]. Такого же мнения придерживается Робертс: «С этого момента знания, получаемые в арт-колледжах... стали иметь гораздо большее значение для творческого развития музыкантов... Последние всё чаще видели себя в первую очередь подготовленными художниками и дизайнерами, которые решили заняться еще и музыкой (и вскоре будут работать с поп-музыкой как ответвлением поп-арта), тогда как в 1950-х годах это были еще главным образом музыканты<sup>17</sup>, на творчество которых повлияла учеба в арт-колледже» [5, с. 37].

Капетта выделяет три особенности образовательного процесса в этих учреждениях в 1950–1970-е годы: 1. Новые педагогические подходы такие как, например, «Базовый дизайн»; 2. Стирание границ между изящными искусствами и дизайном; 3. Теоретическое осмысление арт-объекта как динамической и интерактивной матрицы между создателем и зрителем. В то время как послевоенное поколение молодежи росло на продуктах американской массовой культуры, такие художники, как Ричард Гамильтон и Эдуардо Паолоцци, преподававшие в арт-колледжах, использовали образы этой культуры в своих произведениях.

### **«Убийство школ искусств»: политехнизация, реформы Тэтчер**

Между 1968 и 1973 годами британское правительство провело очередную реформу образования. В ходе нее политехнические вузы должны были поглотить многие школы искусств: «Блестящий успех британских школ искусств в последние десять лет – это не оценочное суждение: весь западный мир

---

<sup>17</sup> Здесь автор имеет в виду таких музыкантов как Джон Леннон, Эрик Бёрдон и др.

признает это, даже если на Вайтхолл об этом не знают. Возможно, кто-то должен им объяснить, почему эксперты в области образования из Америки, Франции и Германии восхищаются тем, что видят здесь, но больше не обнаружат после того, как школа Лидса (самая влиятельная в Европе со времен Баухауса ...) <...> и другие будут захвачены и расчленены огромной, всеобъемлющей, безликой политехнической машиной. <...> система культуры этой страны не приспособлена к восприятию или хотя бы адекватному признанию творчества поколения студентов» [11, с. 8], – сетует Патрик Херон в статье, озаглавленной «Убийство школ искусств».

Если в классической модели арт-колледжа (или школы искусств) в центре стояли отделы изящных искусств (живописи, скульптуры), а остальные (графики, текстильного дизайна, керамики, промышленного дизайна и многие другие) кристаллизировались вокруг них, то в предлагаемой правительством новой модели эти вторые должны были встать вровень с изящными искусствами и стать, как их называет Херон, «троянским конем энтузиастов от политехнизации» [11, с. 8], учитывая их ресентимент по отношению к изящным искусствам.

Сложившийся после Второй мировой войны порядок, при котором занятия могли проводить от случая к случаю известные художники и скульпторы, должен был быть искоренен. Также планировалось сократить на треть расходы на материалы (холсты, краски, электронику, дерево, металл, камеры и т. д.). Худшим для Херона изменением виделось то, что директорами планировалось назначать специалистов от политехнической стороны (химиков, физиков, технологов), а не художников и скульпторов. Он сравнил это с тем, как если бы во главу образовательного учреждения, обучающего химии или физике, поставили художника или скульптора.

Был и другой взгляд на производившиеся реформы. В журнале *Art Journal* за весну 1972 года в статье о художественном образовании в Англии Рой Слейд<sup>18</sup> дал свою оценку достижениям прошедших двух десятилетий и событиям, связанным с политехнизацией художественного образования [22].

Важнейшим достижением в области художественного образования за 1950–1960-е годы он видел внедрение курса «Базового дизайна», хотя и не без доли критики: «Базовый дизайн стал самоцелью, а не средством достижения цели. Тем не менее, концепция, согласно которой опыт в изобразительном искусстве является основой как для художника, так и для дизайнера, была реализована» [22, с. 281].

В качестве примера успешного слияния он приводит колледж Лидса, переехавший в новое здание политехнического института в сентябре

---

<sup>18</sup> Рой Слейд (1933–2022) – преподаватель искусств родом из Великобритании. В 1967 году иммигрировал в США. Декан Школы искусств Коркоран (1970–1977) и директор Галереи искусств Коркоран (1972–1977) (Вашингтон). Президент Крэнбрукской академии искусств и Крэнбрукского художественного музея (1977–1994) (Блумфилд-Хиллз, штат Мичиган).

1969 года. По его мнению, творческая и свободная атмосфера там остается, несмотря на «безликость» современного здания.

Однако и Слейд указывает на минусы: например, частое непонимание специфики художников технологами и посягательство правительства на независимость арт-колледжей. Такую ситуацию автор отмечает не только в Британии, но и в Америке. Он заключает: «Потребность в независимой художественной школе больше, чем когда-либо прежде, поскольку художественная школа занимается индивидуальностью, вызовами и изменениями. Борьба за сохранение независимой художественной школы и поддержку художников становится более серьезной проблемой сохранения индивидуальности, духа перемен и инноваций, необходимых для выживания и прогресса человека» [22, с. 282].

Помимо колледжей искусств в систему политехнических учреждений были переведены и все исполнительские курсы, ранее включенные в программы педагогических колледжей.

Несмотря на то, что после 1970 года количество арт-колледжей сокращалось, количество обучающихся по программам, связанным с искусством и дизайном только росло, чему способствовали такие новые направления, как кино, фотография, мода и текстиль, а также наличие грантов на обучение [16, с. 199].

После прихода Консервативной партии во главе с Маргарет Тэтчер к власти в 1979 году последовал ряд экономических и социальных реформ. В условиях экономического кризиса нужно было перераспределить средства, а «поддержание на высоком уровне качества массового и доступного высшего образования требовало значительных затрат, которые вели к финансовой «перегрузке» государства» [2, с. 158].

В 1988 году был издан Акт о реформировании образования, заменивший многие положения, действовавшие со времен Акта об образовании 1944 года. Политехнические институты были выведены из-под контроля местных властей и интегрированы в единый университетский сектор, в котором художественное образование заняло теперь весьма скромное место. Образовательные учреждения стали унитарными предприятиями, оказывающими «образовательные услуги». Была проведена централизация системы образования, положившая конец политике невмешательства государства в ряд аспектов жизни высших учебных заведений<sup>19</sup>.

Все эти преобразования были (снова) направлены на сближение образования с потребностями современного производства и формирование «рынка образования» (то есть учебные учреждения должны были соревноваться между собой, чтобы привлечь учащихся, даже если они финансировались из бюджета). Также была достигнута оптимизация финансирования, так

---

<sup>19</sup> О значении Акта о реформировании образования 1988 года см. [10].

как теперь в группах обучалось больше студентов, что снижало затраты государства на одного обучающегося.

Майк Робертс так подводит итог этой реформе: «Творческая молодежь пожинала плоды тэтчеровской реформы художественного образования, в конце концов уничтожившей курсы изящных искусств и эксцентричные независимые колледжи ради возвращения художественным школам той роли, которую они выполняли в середине викторианской эпохи: служить интересам промышленности и учить прикладному дизайну» [5, с. 304]. Для британцев удар по высшему образованию, нанесенный правительством Тэтчер, был так значителен, что привел к поражению консервативной партии в 1997 году.

Послевоенный рост количества арт-колледжей (к 1959 году насчитывалось 180 независимых учреждений такого типа), сменился их радикальным вливанием в другие организации (к 2012 году их осталось около 12. Остальные были поглощены политехническими институтами и университетами).

## Заключение

За 1950–1960-е годы высшее образование в Британии (и не только художественное) стало как никогда доступным: выросло количество образовательных учреждений и процент финансируемых за счет государства организаций достиг 83% от общего числа. Это было связано со спросом на образование, возросшим после «бэби-бума» 1940-х – начала 1950-х годов. Количество обучающихся в высших учебных заведениях Великобритании различных направленностей выросло с 85 000 в 1950 году до 460 000 в 1970 году<sup>20</sup>.

Отметим в целом более активные действия британского правительства по отношению к художественному образованию в послевоенный период, о чем говорит сравнение количества отчетов в этой области: если с начала XX века их было всего два, то в период с 1946 по 1970 их было представлено двенадцать [16, с. 138]. К 1957 году насчитывалось не менее 190 школ, колледжей и факультетов искусств, где можно было сдать экзамены Промежуточного сертификата и Национального диплома [Там же, с. 135], а к 1959 году в Великобритании насчитывалось 180 независимых арт-колледжей [21, с. 34].

На протяжении 1960-х арт-колледжи были местом, где в едином образовательном пространстве соединились как практика в разных видах искусств (в том числе прикладных), так и изучение истории искусства и других историко-теоретических дисциплин из разных областей: такой синтез и повлиял на формирование целого поколения музыкантов и художников, родившихся в 1940 – начале 1950-х годов, учившихся в этих

<sup>20</sup> Статистические данные приводятся по [13, с. 31].



учреждениях в 1960–1970 годы и создавших новую поп-культуру, в которой оформление музыкальных альбомов стало играть важную роль. Получая всестороннее образование в области искусств, студенты арт-колледжей, начинавшие во время обучения заниматься музыкой, применяли усвоенные знания в области изящных искусств в своем музыкальном творчестве, это определяло и внешний облик артистов, влияло на их саморепрезентацию и желание художественного выражения через оформление музыкальных альбомов.

Таким образом, нацеленное на повышение качества товаров на протяжении всей своей институциональной истории, постоянно реформировавшееся художественное образование Великобритании в 1960–1970-е действительно помогло создать товары массового потребления очень высокого качества, однако, не в промышленности, а в искусстве.

### Список литературы

1. *Вяземский Е. Е.* Современная система образования в Великобритании // Проблемы современного образования. 2010. № 6. С. 68–84.
2. *Золотарева Е. В.* Реформирование высшего образования в Великобритании: нормативно-ценностный аспект // Высшее образование в России. 2017. № 1. С. 156–168.
3. *Кичеджи В. Н.* Реформы художественного образования в России в конце XIX – начале XX в // Вестник СПбГУКИ. № 4 (29). 2016. С. 127–131.
4. *Маркова М. М.* Трансформация института художественного образования // Социология. 2017. № 2. С. 111–114.
5. *Робертс М.* Как художники придумали поп-музыку, а поп музыка стала искусством. М.: Ад Маргинем Пресс, 2020. 416 с.
6. *Тюнина Ю. А.* Элементарное образование в викторианской Англии // Ярославский педагогический вестник. 2013. № 3. Том I (Гуманитарные науки). С. 63–67.
7. *Basic Design.* Tate Britain, 25 March – 25 September 2013. Accompanying booklet / Edited by E. Crippa, B. Williamson. London: Tate, 2013. 35p.
8. *Cappetta A.* Pop/Art: The Birth of Underground Music and the British Art School, 1960–1980. PhD thesis, City University of New York, 2022. URL: [https://academicworks.cuny.edu/gc\\_etds/4806](https://academicworks.cuny.edu/gc_etds/4806) (дата обращения: 06.08.2024).
9. *Clark P.* British Clubs and Societies 1580–1800: the Origins of an Associational World. Oxford; New York: Oxford University Press, 2000. 516 p.
10. *Fisher T.* The Era of Centralisation: the 1988 Education Reform Act and its consequences // Forum. Vol. 50. № 2. 2008. P. 255–263.
11. *Heron P.* Murder of the Art Schools // The Guardian. October, 12. 1971. #10. P. 8.
12. *Luce R.* The role of the amateur in British arts // RSA Journal. May 1993. Vol. 141. No. 5439. Pp. 378–389.

13. *Massouras A.* Patronage, professionalism and youth: the emerging artists and London's art institutions 1949–1988 PhD thesis, University of London, 2013. URL: <https://eprints.bbk.ac.uk/id/eprint/40044/> (дата обращения: 24.10.2024).
14. *Pevsner N.* Academies of art, past and present. New York: Da Capo Press, 1973. 323 p.
15. *Pevsner N.* Pioneers of modern design, from William Morris to Walter Gropius. Penguin Books, London, 1974. 264 p.
16. *Powell M.* The emergence of the English art school system. PhD thesis, The University Of Sheffield, 2023. URL: <https://etheses.whiterose.ac.uk/33791/> (дата обращения: 20.10.2024).
17. *Read H.* Art and Industry. The Principles of Industrial Design. New York: Horizon Press, 1954. 240 p.
18. *Redford B.* *Dilettanti.* The Antic and Antique in Eighteen-Century England. Los Angeles: J. Paul Getty Museum and the Getty Research Institute, 2008. 220 p.
19. Reorganization of the Royal College of Art // Journal of the Royal Society of Arts. Vol.96. № 4774. July 30, 1948. P. 566. // JSTOR. URL: <https://www.jstor.org/stable/41364381> (дата обращения: 07.08.2024).
20. Reports from the Select Committees on Arts and Manufactures: Together with the Minutes of Evidence, Appendices and Index, 1835–1836. London: Ordered by The House of Commons, to be printed, 1836. 397 p.
21. *Scarsbrook S.* Artists and the art school: experiences and perspectives of fine art education & professional pedagogies in London art schools, 1986–2016. PhD thesis, University of London, 2021. URL: <https://eprints.bbk.ac.uk/id/eprint/46286/> (дата обращения: 10.10.2024).
22. *Slade R.* Art Education in England and the Program at Leeds College // Art Journal. Vol. 31. #3. Spring, 1972. Pp. 281–292.
23. *Souleles N.* The Evolution of Art and Design Pedagogies in England: Influences of the Past, Challenges for the Future // International Journal of Art & Design Education. 2013. 32(2). Vol. 32 (2). Pp. 243–255. <https://doi.org/10.1111/j.1476-8070.2013.01753.x> (дата обращения: 20.10.2024).
24. *Thistlewood D.* Social Significance in British Art Education 1850–1950 // The Journal of Aesthetic Education, Vol. 20. № 1 (Spring, 1986). Pp. 71–83.