



1919 - 2019 **БАУХАУЗ** и художественные школы эпохи авангарда

2018 100 СГХМ

2019 100 БАУХАУЗ

2020 100 ВХУТЕМАС

и художественные школы
эпохи авангарда



Russian Academy of Arts (RAA), Scientific-research institute of the Russian Academy of Arts (NII RAA)
Stroganov Moscow State Academy of Design and Applied Arts (MGHPA)
Moscow Institute of Architecture (State Academy) (MARHI)
National Academy of Design (NAD)

The publication is timed to the 100th anniversary of the Bauhaus
Proceedings of the International scientific Conference, April 17-19, 2019

Российская академия художеств (РАХ),
НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ (НИИ РАХ)
Московская государственная художественно-промышленная
академия им. С.Г. Строганова (МГХПА)
Московский Архитектурный институт (государственная академия) (МАРХИ)
Национальная Академия Дизайна (НАД)

Издание приурочено к 100-летию Баухауза
Материалы международной конференции, 17-19 апреля 2019 г.

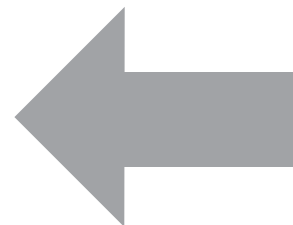
и художественные школы
эпохи авангарда

2018 100 СГХМ

2019 100 БАУХАУЗ

2020 100 ВХУТЕМАС

Москва / Moscow
2019



УДК 7.03(470)“19”
ББК 85.103(2)

ISBN 978-5-87627-173-0

Ответственные редакторы: А.Н. Лаврентьев, В.Р. Аронов, Г.В. Есаулов

Редакторы: Ю.Б. Иванова (1-4 разделы); Л.И. Иванова-Веэн, И.И. Кирьянова (5-6 разделы)

Оригинал-макет: А.Н. Лаврентьев, А.В. Сазиков

Верстка: А.В. Сазиков, при участии С.П. Семикиной

Печатается по решению Научно-методического совета МГХПА им. С.Г. Строганова

Баухауз и художественные школы эпохи авангарда:

Материалы международной конференции, 17–19 апреля 2019 г.

РАХ, НИИ РАХ, МГХПА, МАРХИ, НАД. – М.: МГХПА им. С.Г. Строганова, МАРХИ, 2019.

Bauhaus and the artschool of the avan-garde epoch.

Proceedings of the International scientific Conference, April 17–19, 2019. RAA,

НИИ RAA, MGNPA, MARHI, NAD. – М.: Moscow State Stroganov Academy (MGNPA), 2019.

Иллюстрация на обложке:

Баухауз. Веймар. Альма Бушер. Детская игровая мебель. 1923

Continental photo. International Press Photo Service

Фотоархив А. Родченко и В. Степановой

© Авторы статей, 2019

© А.Н. Лаврентьев, графический дизайн, 2019

© РАХ, 2019

© НИИ РАХ, 2019

© МГХПА, 2019

© МАРХИ, 2019

© НАД, 2019

Конференция посвящена 100-летию Баухауза

The conference is dedicated to the 100th

anniversary of the formation of the Bauhaus

Организаторы конференции:

Российская академия художеств, НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ

Московская государственная художественно-промышленная академия имени С.Г. Строганова

Московский архитектурный институт (государственная академия)

Национальная Академия Дизайна

Сопредседатели Оргкомитета конференции:

Калинин В.Г., первый вице-президент Российской академии художеств

Швидковский Д.О., вице-президент Российской академии художеств, ректор МАРХИ

Курасов С.В., ректор МГХПА им. С.Г. Строганова

Аронов В.Р., президент Национальной Академии Дизайна

Члены Оргкомитета:

Есаулов Г.В., проректор МАРХИ по научной работе

Лаврентьев А.Н., проректор МГХПА им. С.Г. Строганова по научной и международной работе

Иванова-Веэн Л.И., директор Музея истории московской архитектурной школы при МАРХИ (Музей МАРХИ)

Ивановская В.И., начальник информационно-издательского отдела МАРХИ

Сазиков А.В., зав. научно-методическим отделом МГХПА им. С.Г. Строганова

Научный комитет конференции:

Аронов В.Р. (зав. отделом худ. проблем дизайна НИИ РАХ),

Баснина Е.Ю. (зав. отделом Музея МАРХИ),

Ганцева Н.Н. (Ученый секретарь МГХПА им. С.Г. Строганова),

Глинтерник Э.М. (зав. кафедрой рекламы Санкт-Петербургского государственного университета),

Даль Фалько Федерика (профессор кафедры промышленного дизайна Университета La Sapienza, Рим, Италия),

Есаулов Г.В. (проректор МАРХИ по научной работе),

Ефимов А.В. (профессор, зав. кафедрой дизайна архитектурной среды МАРХИ),

Зиновеева М.М. (директор Музея декоративно-прикладного и промышленного искусства МГХПА им. С.Г. Строганова),

Иванова-Веэн Л.И. (директор Музея истории московской архитектурной школы при МАРХИ),

Лаврентьев А.Н. (проректор МГХПА им. С.Г. Строганова по научной и международной работе),

Лоддер Кристина (профессор Кентского университета, Великобритания),

Пост Кристиане (доцент Бергского университета, Вупперталь, Германия),

Сазиков А.В. (зав. научно-методическим отделом МГХПА им. С.Г. Строганова),

Соловьев Н.К. (зав. кафедрой истории и теории декоративного искусства и дизайна МГХПА им. С.Г. Строганова).

Содержание

Приветствие

С.В. Курасов , ректор МГХПА им. С.Г. Строганова Образы нового мира в художественном и проектном сознании	с. 10
---	-------

ПЛЕНАРНЫЕ ДОКЛАДЫ

Единство искусства, науки и образования

В.Р. Аронов Баухауз и ВХУТЕМАС в зеркале истории	с. 14
Кристина Лоддер ВХУТЕМАС и Баухауз	с. 21
Г.В. Есаулов Баухауз – ВХУТЕМАС: научные исследования как фактор развития	с. 29
А.Н. Лаврентьев Пропедевтика как технология формообразования. От опыта – к теории структуры формы	с. 32
С.М. Михайлов Уроки в Баухаузе 70 лет спустя	с. 34
Федерика Даль Фалько Веркбунд 1914–2014 и поселок Вайсенхоф 1927–2017. Дизайн как упражнение для будущего	с. 36

ЗАСЕДАНИЕ 17.04.2019 МГХПА ИМ. С.Г. СТРОГАНОВА

1. Новый дизайн и предметно-пространственная среда

А.В. Панкратова Эстетика Баухауза как фундамент современной дизайн-эпистемы	с. 42
О.М. Санду Формирование проектно-художественного сознания в учебных курсах преподавателей Баухауза	с. 44
М.В. Панкина Проектная культура Баухауза: целеполагание и аксиология мышления	с. 46
М.Т. Майстровская, Н.В. Дрюкова Новая эстетика формы в проектах предметно- пространственной среды Баухауза (Вальтер Гропиус, Марсель Брейер, Людвиг Мис ван дер Роз и др.)	с. 48
Е.М. Лушкина, Н.К. Соловьёв Столярная мастерская Баухауза	с. 50
М.П. Киба Развитие идей творческих мастерских Баухауза в учебном процессе подготовки дизайнеров среды	с. 51
М.М. Зиновеева Металлообрабатывающий факультет ВХУТЕМАСа. Методика обучения и новые принципы формообразования в графических проектах и изделиях в материале	с. 54

А.Г. Пушкарев Геометризм Пауля Клее в Баухаузе (взгляд из XXI века)	с. 56
В.Д. Уваров, Е.П. Козырь Мастерская таписсерии в Баухаузе	с. 60
М.В. Решетова Опыт художественной школы авангарда в становлении отечественного дизайна (на примере международных художественных выставок)	с. 62
Л.Б. Фрейверт Архетип сетчатости в творчестве мастеров Баухауза	с. 64
Я.Э. Жарова О месте и роли теории цвета в образовательной модели Баухауза	с. 66
А.С. Михайлова Баухауз и австрийский социальный дизайн	с. 68
Ф.А. Ибрагимова Эхо Баухауза в Казанском авангарде	с. 70
2. Уроки и традиции авангардной школы	
Е.А. Заева-Бурдонская Баухауз-ВХУТЕМАС-МВХПУ: Функционализм- Конструктивизм-Функционально-конструктивный дизайн	с. 72
Ю.И. Бундин Актуальное наследие Баухауза: дизайн-мышление и его роль в системе профессионально значимых качеств личности современного специалиста	с. 74
Е.В. Жердев, Д.С. Девятко Дизайн-деятельность Макса Билла в контексте Баухауза и Ульмской школы	с. 75

Н.Ю. Казакова Цифровое наследие Баухауза: виртуальные музеи, выставочные площадки и образовательные ресурсы	с. 81
Г.М. Салтыкова Наследие Баухауза в дизайн-образовании	с. 82
Т.О. Габриелян «Телефонные картины» Ласло Мохой-Надя и современные решения в сфере человеко-машинного дизайна	с. 84
А.Д. Александров, К.Г. Куртова, А.А. Терёшкин Новый взгляд на искусство формы Иоханнеса Иттена в школе Баухауз сквозь современные цифровые технологии	с. 85
С.Р. Николаев Вещи-символы Баухауза в проекте авторской книги в контексте проблем дизайн-пропедевтики	с. 88
М.Б. Удальцова Традиция ВХУТЕМАС-ВХУТЕИН в современном преподавании скетчинга в МГХПА им. С.Г. Строганова на примере учебной постановки «Наручные часы»	с. 90
М.А. Степанова, М.И. Кузнецова, Е.В. Вишневская Применение образовательных методик «Баухауз» и художественных школ эпохи авангарда в сфере профессионального дизайнерского образования	с. 92
Ю.А. Васерчук Искусство цвета Иоханнеса Иттена как пропедевтическая методика вчера и сегодня	с. 94
В.М. Зубец Идейный поиск путей реорганизации художественного образования в первые послереволюционные годы	с. 96
Д.А. Казаченкова Влияние основных принципов образования школы Баухауз на формирование профессиональных навыков современного дизайнера	с. 98

А.С. Кочнева, М.В. Панкина
Роль Баухауза в развитии концепта тактильности в дизайне с. 100

Т.В. Белько
Наследие Баухауза и мода: архитектура костюма с. 102

ЗАСЕДАНИЕ 18.04.2019
РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ ХУДОЖЕСТВ
3. Искусство авангарда
и проблемы синтеза искусств

Т.Ю. Гнедовская
Вальтер Гропиус и Баухауз: предыстория с. 106

Е.Б. Корягин
Влияние науки и техники на развитие художественного творчества и архитектурно-дизайнерского образования в начале XX века с. 109

С. А. Дзикевич, Е. А. Дзикевич
Театр как перформативная часть художественно-интеллектуального пространства в проекте Bauhaus с. 115

С.П. Никольская
1910-е: Нижегородский плафон А.А. Веснина, веймарская Wandmalereiwerkstatt и новая типология монументальной живописи с. 117

Т.Л. Астраханцева
Ева Штрикер. Встреча европейского дизайна с советским фарфором с. 119

И.Ю. Перфильева
Наум Слуцкий. Традиции Баухауза в художественных украшениях Англии с. 121

И.И. Орлов
Баухауз, военная униформа и этика профессии с. 123

Э.М. Андросова
Авангардный импульс Александры Экстер с. 125

Д.В. Фомин
Обучение художников книги в Баухаузе и ВХУТЕМАСе с. 126

И.Ю. Чмырева
Фотоавангард 1920-х годов: школы, творческие судьбы, международные контакты с. 128

П.Ю. Потапенко, М.С. Чвала
Формирование «нового видения» под влиянием традиций Баухауза с. 130

Н.П. Бесчастнов, А.Г. Пушкарев, П.Н. Бесчастнов
Влияние фотоэкспериментов, проводившихся в Баухаузе, на становление фотообразования в РГУ им. А.Н. Косыгина: история, методика обучения с. 132

4. Образы пространства и проектное мышление

Г.В. Китаева
«Предчувствие» конструктивизма в творчестве мастеров эпохи модерна с. 134

Р.М. Байбурова
Дома мастеров в Баухаузе с. 136

Хаттула Мохой-Надь
Воспоминания о Ласло Мохой-Наде и его Школе в Чикаго с. 138

Кристина Пашшут
Самый молодой профессор Баухауза с. 140

М.Л. Ахмадуллин
Восточный авангард в полиграфии Поволжья и Урала с. 143

О.И. Лексина
Развитие идей Баухауза в культовой архитектуре Марселя Бройера с. 145

Пшемыслав Строжек
Роль спорта и программ строительства стадионов в деятельности Баухауза и ВХУТЕМАСа в 1924–1928 годах с. 147

Р.Р. Хафизов
Супрематические композиции в городской среде начала XX века как прообраз архитектурной суперграфики с. 148

А.П. Крохалева
Авангард и традиции Баухауза в Прикамье с. 150

М.А. Репринцев
Диалектика эстетического и утилитарного в профессиональной деятельности дизайнера: от идей Баухауза – к эстетике универсального с. 152

А.С. Бугровская
Керамические мастерские Баухауза и ВХУТЕМАСа-ВХУТЕИНа. Общие черты в контексте времени с. 154

И.В. Глазов
Баухауз: стилистический аспект пластических поисков с. 156

А.Д. Максимова
Влияние идей целостного восприятия художественных произведений на формирование «образовательной системы» Баухауза с. 160

А.В. Степанов, Т.М. Степанова, И.В. Ключкин
Преодоление фронтальной ситуации в образовательно-проектной практике Баухауза с. 161

Т.Ю. Быстрова
Концепции развития российской архитектуры общественных зданий с. 164

Е. Юкечев
Макс Билл и Баухауз с. 165

Э.М. Глинтерник
Д.И. Митрохин как представитель художественной школы Полиграффака Ленинградского ВХУТЕИНа (1921–1930) с. 168

К.К. Глинтерник
Новая эмблематика, марки, печати и знаки: формотворчество 1920-х гг., в поисках конструктивности... с. 170

Т.М. Журавская
Влияние Баухауза на японский дизайн с. 172

С.И. Серов
Постбаухаузская педагогика с. 175

А.М. Пигальская
Баухауз и история: конструирование истории в связи с политическим и культурным контекстом с. 176

С.И. Серов, Е.С. Терехова
Мой Баухауз с. 179

А.В. Филиппова
Цвет и форма в дизайне знаков дорожного движения и их развитие в связи с Баухаузом с. 180

ЗАСЕДАНИЕ 19.04.2019
МОСКОВСКИЙ АРХИТЕКТУРНЫЙ ИНСТИТУТ
(ГОСУДАРСТВЕННАЯ АКАДЕМИЯ)
5. Наследие Баухауза в контексте
авангардной архитектуры XX в.

Л.И. Иванова-Веэн
Баухауз-Дессау на Первой Выставке СА во ВХУТЕМАСе (1927 г.) с. 182

К.А. Донгузов
Уфа – Казань – Берлин: маршрут в конструктивизм архитектора В. Вайднера с. 187

А.Г. Лисов К вопросу о международных связях Витебских СГХМ: командировка Эль Лисицкого в Германию (1921–1925 гг.)	с. 189	М.В. Курочкин Баухауз — «Красная линия» конструктивизма в Ижевске	с. 213
Е.Ю. Баснина Лисицкий: период обучения в Высшей технической школе в Дармштадте, 1909–1914	с. 191	К.В. Васильева; научн. рук. — О.Ю. Астахов Фабрично-заводское училище г. Сталинска (Новокузнецка) — проект выпускника школы Баухауз Антонина Урбана	с. 215
Ф.В. Верхотуров; научн. рук. — Л.И. Иванова-Везн Бруно Таут о работах Архфака ВХУТЕИНа. Новые данные	с. 193	М. Золотова, А. Корякина Рационализированная кухня в Германии и России: социальная точка опоры нового образа жизни	с. 216
Т.А. Эфрусси «Опыт Баухауза неприменим»? Ханнес Мейер — педагог АСИ	с. 196	6. Столичные и региональные школы авангарда	
М.А. Гвоздева; научн. рук. — И. Вайзман Фрагменты советского наследия Ханнеса Мейера	с. 198	А.Н. Лаврентьев Первые СГХМ: от школы декоративного искусства — к дизайну. Новые документы 1919/20 уч. г.	с. 219
Е.Н. Рымшина Проблемы репрезентации дизайн-мышления. По материалам выставок Баухауза 1930-х годов в Москве и Нью-Йорке и современной экспозиционной практики	с. 200	Е.Г. Лапшина Башня Татлина: путешествие из Петроградского СВОМАСа в Москву, Париж, Берлин	с. 222
Кристиане Пост Творчество Русских женщин-архитекторов глазами немецких исследователей	с. 204	Е.П. Алексеев Процесс организации СГХМ на Урале, 1919 год	с. 224
Е.В. Конышева Архитекторы Баухауза в СССР: противоречия сотрудничества	с. 206	С.С. Духанов Принцип «единого искусства» в Омском худпроме в 1920–1923 гг.: новые материалы	с. 227
А.В. Слабуха Как архитектор Освальд Шнейдратус «импортировал стиль Баухауз в СССР»	с. 208	П.И. Попова, Л.И. Иванова-Везн Скульптурные мастерские в художественной системе СГХМ, 1918–1921 годов. Новые материалы	с. 228
Т.С. Решетникова; научн. рук. — Ф. Экардт Экспериментальный проект В. Гропиуса: реализация в 1990-е годы	с. 212	А.А. Бокова «Творить огнем»: Кандинский как педагог во Вторых СГХМ (Свомасе) и в Баухаузе	с. 231

Д.Д. Сорокина; научн. рук. — Я. Кепл Борис Эндер — ученик и последователь Михаила Матюшина: цвет в пространстве	с. 233	Н.Г. Панова Цвет и форма в педагогических экспериментах Баухауза и их развитие в курсе «Архитектурная колористика» МАРХИ	с. 250
В.В. Кудрявцев Баухауз и эпоха «культурного взрыва» в Саратове 1918–1932 гг. — параллели и особенности развития	с. 235	Т.О. Шулика Традиции синтеза в педагогике Баухауза и их развитие в современном дизайн-образовании	с. 252
А.В. Ефимов Цвет в пропедевтическом курсе Йоханнеса Иттена	с. 237	Н.Н. Личманюк Форкурс И. Иттена: раскрытие творческого «я» и формирование экосознания	с. 254
В.Л. Барышников Влияние форкурса И. Иттена в Баухаузе на формирование учебных программ кафедры живописи МАРХИ	с. 239	Н.И. Дружкова Содержание учебного курса Баухауза по формообразованию	с. 256
Ю.П. Волчок Домостроение как архитектурный синтез. У истоков сложения концепции формообразования в Баухаузе и ВХУТЕМАСе	с. 241	Н.С. Назарова Театральное действие в образовательной системе Баухауза как инструмент поисков современного жизнестроения	с. 258
Т.В. Лысова Документы ВХУТЕМАСа из собрания Музея МАРХИ на выставке «Весь мир — это Bauhaus» в Карлсруэ	с. 243	Д.Д. Гаркуша, С.В. Филонов Творческое наследие и выставка Л.М. Лисицкого в Новосибирске (1967)	с. 260
А.В. Ильичёва Выставка «Баухауз в Москве» в Галерее ВХУТЕМАС (МАРХИ) 2012 г.	с. 245	И.С. Чередица, П.П. Зуева Курс архитектуры в Баухаузе по воспоминаниям Филиппа Тольцинера	с. 262
А.В. Колейчук Пропедевтический курс «Формообразование» Вячеслава Колейчука как развитие экспериментальных курсов Баухауза и ВХУТЕМАСа	с. 246	Принятые сокращения	с. 264
		Именной указатель авторов	с. 267

С.В. Курасов
Ректор МГХПА им. С.Г. Строганова

S.V. Kurasov
Rector of the Stroganov Moscow State Academy of Design
and Applied Arts (MGHPA)

Образы нового мира в художественном и проектном сознании **Images of the New World in artistic and design consciousness**

Аннотация: Автор акцентирует универсальный характер творческой и педагогической системы ценностей в искусстве в целом и проектных видах творчества, получивших свое рождение и развитие в Баухаузе и московском ВХУТЕМАСе, ценностей, которые актуальны и по сей день, подчеркивает важность сохранения принципов университетского подхода в системе архитектурного и художественно-промышленного образования.

Abstract: The author points out the universal character of the creative and pedagogical system of values in art and sphere of design as a whole, which had their origin and development in the Bauhaus and Moscow VKHUTEMAS, values which remain actual. The author stresses the importance of keeping principles of the University approach in the system of architectural and industrial-art education.

Ключевые слова: Баухауз, ВХУТЕМАС, Строгановская академия.
Keywords: Bauhaus, VKHUTEMAS, Stroganov Academy.

В год столетия Баухауза международная научная, педагогическая и творческая общественность обращается к опыту этой уникальной художественной и проектной Школы в поисках ответов на многие актуальные вопросы культуры и экологии, развития городов и предметно-пространственной среды жизни и деятельности в целом, влияния научно-технических достижений на современный дизайн и архитектуру, современного искусства в информационной среде, проблемы архитектурного, дизайнерского, художественного образования в целом.

Строгановская академия участвует в проведении данной международной конференции как наследник ВХУТЕМАСа-ВХУТЕИНа – авангардной универсальной Школы, созданной в те же годы, что и Баухауз, как часть разветвленной сети высших художественно-технических мастерских, призванных создать новый облик предметно-пространственной среды. По сути, это были университеты в области художественно-проектного творчества.

Современный этап развития дизайна и архитектуры, коммуникативных и информационных процессов, художественные поиски в сфере актуального искусства отличаются междисциплинарными связями, повышенным вниманием к стилообразующим процессам. Возрастает роль школ не только как центров профессиональной подготовки, но и как институций, активно влияющих на развитие практики, стилообразования, формирование новых моделей и направлений профессиональной проектной и творческой деятельности в формировании предметно-пространственной среды [4].

Каковы в этой связи уроки Баухауза как Школы, интегрирующей различные виды и жанры проектной и художественной деятельности, образование и профессиональную практику?

Вспоминая истоки современных учебных курсов в области дизайна, архитектуры, прикладного искусства, мы должны отметить универсальность этого пластического опыта. У школ, когда-то входивших в структуру ВХУТЕМАСа, а ныне представляющих отдельные направления проектной творческой деятельности в области архитектуры (МАРХИ), промышленного и автомобильного дизайна (МГХПА им. С.Г. Строганова и Московский политехнический университет), дизайна книги («Полиграф»), дизайна текстиля и костюма (РГУ им. А.Н. Косыгина), в их «генетической»

памяти – единая система ценностей в области художественно-промышленного образования [2, 3]. Приоритетом наших школ остается университетский характер образования, позволяющий выпускникам становиться универсальными художниками и проектировщиками, что определяет не только их будущее, но и ту среду, тот мир, который они создают, мир гуманистически ориентированный, помогающий человеку адаптироваться к переменам.

Баухауз как Школа зарождался и развивался в период наиболее активных художественных поисков мирового авангарда. Естественно, это не могло не отразиться и на художественных образах, настроении педагогов и учащихся, зачастую ощущавших себя равноправными участниками единого художественного процесса. Представления о модернизме часто сводятся к упоминанию о геометрической абстракции и минимализме, родоначальниками которого в европейском искусстве были такие течения, как супрематизм, конструктивизм, Де Стил. Вместе с тем, палитра художественных поисков гораздо шире, причем каждое художественное направление обладало потенциалом и учебно-методическим, позволяющим на основе формально-композиционных поисков того или иного художника формировать целостные модели искусства. Это заметно как на примере Баухауза, так и московского ВХУТЕМАСа. Как могут строиться взаимоотношения и взаимодействие различных художественных направлений внутри вуза уже в наши дни?

В организации и проведении нынешней конференции Строгановская академия тесно сотрудничала с РАХ и НИИ истории и теории искусства РАХ, МАРХИ, Национальной академией дизайна. Это определило и спектр вопросов, и структуру блоков и секций.

Площадка Строгановской академии как одного из наследников московского ВХУТЕМАСа, самостоятельной авангардной художественной и архитектурно-дизайнерской Школы предполагает освещение вопросов, касающихся сравнительного анализа и взаимодействия лидировавших в 1920-е годы новаторских Школ – Баухауза и ВХУТЕМАСа. В свете современного развития художественного образования нас интересует и опыт композиционных пропедевтических курсов, и методики преподавания профилирующих дисциплин, и сама система взаимодействия различных специализаций в области архитектуры и дизайна

в коллективных проектах в те годы, поэтому мы посвятили отдельный блок развитию идей Баухауза в современной художественной, архитектурной и дизайнерской школе.

Мы представляем Баухауз по ярким именам творцов XX века: Вальтер Гропиус, Василий Кандинский, Иоганнес Иттен, Ласло Мохой-Надь, Йозеф Альберс, Лионель Фейнингер [5, 6]. Несмотря на политические препоны в начале 1920-х годов, представители немецкой и московской школ знали о существовании друг друга. Вхутемасовцы Лисицкий и Родченко, Веснин и Гинзбург, Кузнецов и Фальк чувствовали себя в едином художественном пространстве со своими коллегами в Германии. Важно, что, помимо этой осведомленности, творческой близости задач, у этих двух школ были общие цели и понимание предметного мира как единого пространства.

Ремесленные мастерские играли огромную роль в педагогическом процессе в Баухаузе. Для российского художественно-промышленного образования это также имело особое значение. Именно мастерские с их оборудованием, аналогичным фабричным производствам и служили местом проверки проектов на новизну, выполнимость, владение технологией. В мастерских, основанных еще в XIX веке, моделировался мир XX века. Это касалось всех направлений проектного и художественного творчества: дизайна мебели и оборудования, полиграфии и ткани, керамики, архитектуры и живописи. В аэрографической мастерской, созданной Л.В. Маяковской, работали не только студенты текстильного факультета. Здесь пробовали новый инструмент в проектной графике будущие дизайнеры, инженеры-художники. В монтажных мастерских Строгановского училища собирались прототипы для массового производства утвари, светильников, макеты мебели. Работа с материалом — важная часть художественной подготовки, художественного мышления, понимания «культуры материала», как называл это В.Е. Татлин [1, с. 121].

Вторая площадка конференции — Российская академия художеств — естественно, предполагает более подробный анализ процессов взаимодействия и синтеза искусств, анализ роли отделений и мастерских прикладного искусства, экспериментов в области театра, костюма и моды, рождение новой визуальности в графическом дизайне, фотографии и рекламе. Важным

аспектом рассмотрения становится специфическое именно для Баухауза понимание пространства проектирования художественных образов, обучение творчеству. Более широкий охват областей искусства раскрывает роль Баухауза как источника многих художественных направлений XX века.

Обсуждение и подведение итогов конференции пройдет в МАРХИ, где на новом уровне обобщения будет выявлена историческая и творческая роль архитектуры в формировании стиля XX века, конструктивного, функционального каркаса для идеально устроенного жизненного пространства. Впервые на отдельной секции будут представлены результаты исследований региональных российских школ эпохи авангарда.

Строгановская академия и МАРХИ — давние партнеры. Они представляют два направления современного проектного творчества, когда-то развивавшиеся под одной крышей ВХУТЕМАСа, а ныне сохраняющие тесное взаимодействие архитектуры и дизайна, которое столетие назад так плодотворно сказалось в рождении Баухауза.

В 2020 году мы будем отмечать официальное столетие создания ВХУТЕМАСа. И в этот год важно осмыслить те уроки художественного образования университетского типа, которые нам дает опыт как Баухауза, так и ВХУТЕМАСа. Важно не только собрать документы и материалы, проекты и макеты, но и дать современному профессорско-преподавательскому и студенческому сообществу почувствовать единство устремлений наших предшественников.

Библиография:

1. Строгановская школа композиции. М.: МГХПУ им. С.Г. Строганова, 2005.
2. Пространство ВХУТЕМАС: Наследие. Традиции. Новации. Материалы Всероссийской научной конференции, 17–19 ноября 2010 г. М.: МАРХИ, МГХПА им. С.Г. Строганова, 2010.
3. Курасов С.В., Лаврентьев А.Н., Заева-Бурдонская Е.А., Сазиков А.В. Строгановка: 190 лет русского дизайна. М.: Русский Мирь, 2015.
4. Революция в искусстве и новации в художественном образовании. Материалы международной научной конференции 24 ноября 2017 г. М.: МГХПА им. С.Г. Строганова, 2017.
5. Droste Magdalena. Bauhaus. 1919–1933. Koln: Benedict Taschen, 1993.
6. Bauhaus 1919–1933: Workshops for Modernity. Bergdoll Barry, Dickerman Leah. Catalogue. New York: The Museum of Modern Art, 2009.



Пленарные доклады

В.Р. Аронов
V.R. Aronov

Баухауз и ВХУТЕМАС в зеркале истории Bauhaus and VKhUTEMAS in the mirror of history

Аннотация: Сравнительный анализ формирования Баухауза и ВХУТЕМАСа. Рассматриваются их организационные принципы, педагогические концепции и взаимосвязи между Германией и Советской Россией 1920-х – начала 1930-х годов.

Abstract: Comparative analysis of the formation of Bauhaus and VKhUTEMAS. Their organizational principles, pedagogical concepts and interrelations between Germany and Soviet Russia of the 1920s – early 1930s are considered.

Keywords: Bauhaus, VKhUTEMAS, VKhUTEIN, art education, interdisciplinary searches, plastic arts, architecture, industrial design.

Ключевые слова: Баухауз, ВХУТЕМАС, ВХУТЕИН, художественное образование, междисциплинарные поиски, пластические искусства, архитектура, промышленный дизайн.

В первой трети XX века Баухауз и ВХУТЕМАС были главными мировыми центрами формирования дизайна как творческой профессии. Они возникли примерно в одно и то же время, объединив несколько разрозненных ранее учебных заведений и мастерских.

В подписанной В. Гропиусом в апреле 1919 г. «Программе Государственного Баухауза в Веймаре» говорилось, что он создается на основе объединения бывшей Великогерцогской Саксонской Высшей школы изобразительных искусств и бывшей Великогерцогской Саксонской Школы прикладного искусства с вновь организованным отделением архитектуры. И далее: «Цель Баухауза – связать между собой все виды художественного творчества и превратить в нерасторжимое единство материально-художественные основы таких дисциплин, как скульптура, живопись, прикладное искусство и ремесла, наряду с новой дисциплиной, архитектурой. Конечной, пусть и отдаленной, целью Баухауза является комплексное художественное произведение – всеобъемлющая архитектура (der Große Bau), в котором нельзя будет провести границу между монументальным и декоративным искусством» [1].

Не будем касаться здесь особенностей трактовки Гропиусом комплексного художественного произведения и различий между тем, что он называл монументальным (видимо, более важным, системообразующим) и декоративным искусством. Отметим только, что такое объединение должно было, по его мнению, привести к их возрождению и наполнить новым качеством.

Появление ВХУТЕМАСа было несколько иным. 29 ноября 1920 г. в качестве правительственного документа первостепенной важности появился Декрет Совета народных комиссаров «О Московских Высших Государственных Художественно-Технических Мастерских», подписанный председателем Совнаркома В. Ульяновым (Лениным), управляющим делами Совнаркома В. Бонч-Бруевичем и секретарем Л. Фотиевой. В нем утверждалось: «1. Московские Высшие Государственные Художественно-Технические Мастерские есть специально художественное высшее техническо-промышленное учебное заведение, имеющее целью подготовить художников-мастеров высшей квалификации для промышленности, а также инструкторов и руководителей для профессионально-технического образования. 2. Срок прохождения полного курса в Мастерских

определяется в четыре года, из коих один на подготовительном курсе и три на специальном факультете. 3. На подготовительный курс при Мастерских в первую очередь принимаются рабочие, причем никакой специальной подготовки для поступления на этот курс от них не требуется» [2].

ВХУТЕМАС возник в результате слияния московских Первых Свободных художественных мастерских (на базе Строгановского художественного училища) и Вторых Свободных художественных мастерских (на базе Училища живописи, ваяния и зодчества). Нарком просвещения А.В. Луначарский, выступая в декабре 1920 года на Первой Всероссийской конференции заведующих подотделами искусств, разъяснял: «Художник должен... способствовать пересозданию материального быта. Это огромная задача: надо изменить одежду, жилища, надо постараться покончить с той ужасной безвкусицей, которой жил интеллигент и буржуа, надо покончить и с той убогостью, в которой живет простолюдин. Для этого необходимо создание массовых образцов в самом точном смысле слова. Но промышленность может дать лишь то, что произведено художником. Задача художественной индустрии в этом отношении опять-таки громадная. Это значит, что художник должен взвесить на весах своего вкуса и создать такие образцы одежды, обстановки и жилища, которые были бы приемлемы для пролетариата, которые бы отвечали его умонастроению, отличались бы в то же время дешевизной материалов и могли, благодаря своей несложности, быть производимы в массовом масштабе. Что же касается пересоздания человеческого быта уже не путем создания новой обстановки, а путем сооружения новых городов-садов, создания новых форм пейзажа и т.п., то это входит неизбежно в социалистическое искусство. Но это дело далекого будущего...» [3].

Каковы же были условия, в которых появились Баухауз и ВХУТЕМАС? В Германии только что была принята буржуазная Веймарская конституция. Баухауз был нацелен не на социальное преобразование общества, а, прежде всего, на развитие искусства с сильным архитектурным уклоном: архитектура образно воспринималась как ствол, от которого ответвляются различные виды и жанры искусства, смыкающиеся наверху в «зеленеющую крону». Во ВХУТЕМАСе искусство должно было активно включиться в уже происходившие в результате социалистической революции всеобщие изменения образа

жизни людей, идти от близлежащих задач к более масштабным, всеобъемлющим. Но, все же, общее в самом формировании их творческих концепций было не менее важным [4].

Но эти две новые Школы возникли как ответ на требования времени, в условиях резкого перелома, затронувшего одновременно социальные, утилитарные и эстетические особенности восприятия окружения людей. И хотя Баухауз и ВХУТЕМАС (с его дальнейшим превращением во ВХУТЕИН) просуществовали сравнительно недолго, чуть более десяти лет, они вошли в мировую историю сложными по структуре учебными заведениями, объединившими большие коллективы, состоявшие из ярких индивидуальностей – не только преподавателей, но учащихся. Их программы отличались монолитностью и определенностью позиций.

В истории Баухауза большое значение имела подчеркнута единоличная роль педагогических программ его директоров, сменявших друг друга, – В. Гропиуса (1919–1928), Г. Майера (1928–1930) и Л. Мис ван дер Роэ (1930–1933). Остальные были частью большого, хорошо сплоченного ансамбля. Если усиливалось влияние отдельных преподавателей, называл конфликт, приводивший к разрыву. Так произошло между Гропиусом и руководителем курса живописи И. Иттенем. Вначале оба были согласны с тем, что высвобождение экспрессии творческих потенциалов индивидуумов помогает преодолевать безволие и беспорядок в художественной жизни. Но когда Иттен занялся, прежде всего, инструментальной стороной профессии и отошел от общих гуманитарных задач Баухауза, это привело к столкновению. Разрыв возник не только в результате банального спора о том, кто из них более компетентен в приобретении необходимых материалов для столярных мастерских. В действительности это было несогласие Иттена с единоначалием в Школе, которая программно стремилась быть широко гуманитарной.

Так, в серии изданий «*Vauhausbücher*» были опубликованы книги самых разных авторов, не только преподавателей Баухауза, – П. Мондриана (1925), Т. ван Дусбурга (1925), Я. Ауда (1926), К. Малевича (1927), А. Глейза (1928). Однако определять педагогическую концепцию внутри Баухауза столь широко Гропиус не позволял.

В 1928 г., когда Баухауз уже прочно утвердился в Дессау, Гропиус решил уйти и заняться самостоятельной архитектур-

ной практикой [5]. Преемником Гропиуса стал швейцарский архитектор Г. Майер, получивший известность благодаря конкурсному проекту Дворца Лиги наций в Женеве. До этого некоторое время Майер работал под руководством Гропиуса на архитектурном отделении, и его деятельность вписывалась в общую педагогическую программу. Майер уделял, может быть, несколько больше внимания системному подходу в проектировании на основе комплексного социального и технического анализа полученных заданий. Но как только стал директором Школы, счел необходимым подчеркнута отмежеваться от предшествующих периодов. Кроме того, с критикой предшествующего периода Баухауза был выпущен небольшой по размеру каталог на русском языке московской выставки «Баухауз Дессау. Период руководства Ганнеса Майера. 1928–1930», подготовленной в 1931 г. при содействии ВОКС (Всесоюзное общество культурных связей с границей) в ГМНЗИ (Государственный Музей нового западного искусства). Во вступительном тексте каталога было написано: «Преувеличенное подчеркивание куба, прямоугольника и основных цветов в постройке и оборудовании создали особый “стиль Баухауза”. Как эксперимент, эта новая художественная работа в производстве была крайне интересна. Впоследствии этот “стиль Баухауза”, популяризируемый благодаря рекламе и механическому подражанию, сделался инфекционной болезнью немецкой архитектуры последних лет. Характерно, что продукция мастерских Баухауза приобреталась коллекционерами и музеями, сделались азбукой эстетствующих снобов» [6].

То, что новый директор Баухауза становился лидером также нового направления, подтвердил и Мис ван дер Роэ. Он сократил до минимума отвлеченно гуманитарное «обрамление» программы Баухауза и сосредоточил преподавание на профессионально-художественных проблемах.

К тому времени он получил известность как утонченный мастер с необычайно острым, наблюдательным взглядом. Созданный им незадолго до прихода в Баухауз павильон Германии на Всемирной выставке в Барселоне (1929) показал, что новая, индустриальная по типу строительства архитектура может быть подлинным произведением искусства. Кроме того, Мис ван дер Роэ был умелым организатором коллективного творчества. Он руководил экспериментальным строительством поселка Вайссен-хоф (близ Штутгарта), застроенного жилыми домами по

проектам ведущих архитекторов из семи стран Европы. Он был также вице-председателем Германского Веркбунда.

Оставшиеся в Баухаузе студенты вначале встретили Мис ван дер Роэ настороженно и даже потребовали устроить выставку работ нового директора для обсуждения его программы всем коллективом. Постепенно вокруг него собралась группа из студентов, главным образом, из тех, кто собирался стать архитектором. Мис ван дер Роэ считал архитектуру основой объединения всех видов творческой деятельности и называл ошибочным «голый функционализм» Майера, подчеркивая, что можно научить грамматике, но необходимо значительно большее – создать такие условия, при которых в работах студентов начнет проявляться дремлющая в них поэзия. Он был далек от Гропиуса и даже отказался в 1937 г. участвовать в ретроспективной выставке Баухауза в Музее современного искусства (MoMA) в Нью-Йорке. В результате экспозиция оказалась ограничена только годами руководства Гропиуса и получила название «Баухауз 1919–1928».

Итак, история Баухауза делится на периоды, связанные с личностями и программами его руководителей. Тем важнее отметить центризмальный принцип Баухауза на всем протяжении его существования. Сменялись руководители – оставалась его педагогическая структура, выраженная графически, в виде концентрических кругов, где наибольшим был предварительный курс с учением об элементарных составляющих формы и работой с материалами в специальных мастерских, а самым маленьким был круг (в центре), под названием «строительство», символизировавший единство реальной стройплощадки и экспериментальной мастерской художников.

Баухауз остался в истории учебным заведением, соединившим различные виды искусства (не только пластические, но и фотографию, кино, сцену, музыку) с предметно-пространственным творчеством и архитектурой. В Баухаузе вырабатывали методы воспитания художников (в самом широком смысле) с позиций синтеза искусства и техники при сохранении активно гражданского отношения к действительности.

Каким же был по сравнению с ним ВХУТЕМАС, где также стремились к утверждению практического значения художников и их общественной роли в меняющемся мире?

ВХУТЕМАС вообрал в себя все художественные факультеты Москвы, в которых можно было получить высшее образование, необходимое для живописца, архитектора, прикладника. Они сохранили во ВХУТЕМАСе свое прежнее деление на «свободные» искусства (живописный, скульптурный, архитектурный факультеты) и «производственные» искусства (полиграфия, текстиль, керамика, обработка дерева и металла). Статусы факультетов и их состав не раз менялись, а вместе с ними – структуры и программы преподавания. Факультеты не были привязаны к месту, конкретному образу учебных классов и производственных мастерских, как в Баухаузе.

Организационная относительность и особая «внепространственность» существования факультетов во ВХУТЕМАСе компенсировались единством понимания целей выбранного вида творчества, введением общих пропедевтических курсов, основанных на сочетании научных и художественных дисциплин, обязательных для всех студентов, независимо от будущей специализации.

Хронологические границы этапов развития Баухауза и ВХУТЕМАСа примерно совпадали. Сначала был краткий этап (1918–1920) Государственных Свободных художественных мастерских, в котором закладывались основы нового типа преподавания изобразительного искусства и архитектуры. Затем можно выделить этапы, когда ректорами ВХУТЕМАСа были Я. Равдель (1920–1923), В.Фаворский (1923–1926) и П. Новицкий (1926–1930), причем с 1927 г. ВХУТЕМАС уже был преобразован во ВХУТЕИН, со значительно большим проектно-типологическим членением в обучении [7]. Это привело к довольно легкому разъединению факультетов после закрытия ВХУТЕИНа, в 1930 г., на отдельные институты и даже переводу факультетов живописи и скульптуры в Ленинград, в систему Академии художеств.

При сравнении Баухауза и ВХУТЕМАСа становится видно, что в обеих Школах готовили художников всех видов искусства – от станковистов до архитекторов и дизайнеров. Но в Веймаре и, особенно, в Дессау решение художественных проблем в живописи и скульптуре было ограничено формальными поисками выразительности линии, формы, объема, цвета. Образная система, характерная для Баухауза, не выходила за пределы отвлеченно антропологического восприятия мира

и не претендовала на полный охват тем, характерных для немецкого искусства 1920-х годов. Баухауз был Школой среди других направлений. В нем, подобно землекопам, забирались в глубь пласта искусства, закладывали фундамент, искали проявления всеобщих закономерностей творчества, на которых затем было бы возможно создать жизнеспособное многообразие «возрожденного» искусства.

Во ВХУТЕМАСе были сосредоточены все виды искусства, но практически выпускали, в основном, художников-станковистов и архитекторов и значительно меньше – художников для сферы производства.

Что же объединяло и уравнивало между собой студентов и преподавателей ВХУТЕМАСа? Прежде всего, их новый гражданский статус, кардинальный пересмотр прежней, классово-природы искусства, борьба за культуру художественного творчества, за вкусовые нормы, борьба за изменившуюся в своем составе массовую аудиторию зрителей, которым новое искусство должно было быть близким и понятным.

Во время своего пребывания в Западной Европе (1922–1925), куда Лисицкий был командирован для возобновления контактов с прогрессивными художниками Запада, он был связан с берлинской художественной группой «Г», стал одним из издателей журнала «Вещь», публиковавшегося на русском, французском и немецком языках, и не мог не интересоваться идеями Баухауза.

В архиве Л. Лисицкого (в ЦГАЛИ) имеются письма к нему Гропиуса и Л. Мохой-Надя, адресованные в Швейцарию. В одном из них Мохой-Надь (от 26 февраля 1924 г.) сообщал о намерении выпустить подборки графики европейских мастеров, просил написать предисловие к своему разделу и разрешить перепечатку серии Лисицкого «Победа солнца», а Гропиус (12 марта 1924 г.) уже благодарил за присылку таких материалов. В письме Мохой-Надя (от 7 апреля 1924 г.) о дальнейших планах серии «*Vauhausbücher*» содержится интересное добавление: «N.B. Еще одно важное дело. Одной из первых книг серии будет "Интернациональная архитектура"»). Г-н Гропиус просил Вас помочь при составлении этой книги и даже прислать или попросить через Вас кого-либо другого прислать фотографии лучших русских

архитектурных работ. Боюсь, что таких весьма немного, но мы надеемся на Вашу всестороннюю осведомленность. Думаю, что если ничего другого не будет, мы должны будем поместить башню Татлина. Дело очень срочное, и мы просим ответить» [Лисицкий Эль. ЦГАЛИ. Ф. 2361. Оп. 1. Ед. хр. 75]. В последнем имеющемся в архиве письме Мохой-Надя (от 17 апреля 1924 г.) речь вновь шла о серии изданий «*Vauhausbücher*» и была просьба прислать образцы типографских и рекламных поисков в книжном деле.

Еще раз Лисицкий был в Баухаузе в 1928 г., когда ездил в Германию оформлять советский павильон на Международной выставке печати в Кельне. Он видел здания Баухауза в Дессау и сделал их краткое архитектурное описание, правда, без особой оценки [Лисицкий Эль. Баухауз в Дессау // Строительная промышленность. 1927. № 1. С. 53–54].

В 1927–1928 годах состоялся обмен студенческими делегациями Баухауза и архитектурного отделения ВХУТЕИНа. Так, осенью 1927 г. они провели в Германии целый месяц [Экскурсия архитектурного отделения ВХУТЕИНа в Германию // Современная архитектура. 1928. № 1. С. 23]. Целью поездки было общее ознакомление с германским жилищным строительством. А весной 1928 г. в Москве, в том числе и во ВХУТЕИНе, побывала небольшая группа из Баухауза (П. Бюкинг, А. Шарон, Г. Штёлцель) [8].

В 1927–1928 годы состоялся обмен студенческими делегациями.

В том же 1928 г. во время командировки в Германию (от Коммунистической академии – высшего учебного и научно-исследовательского учреждения по общественным и естественным наукам) И. Маца провел в Баухаузе целую неделю, собрал большой материал и изложил свой взгляд на эту школу в книге «Искусство эпохи зрелого капитализма на Западе» [9].

К прямым контактам можно добавить выставки работ преподавателей и студентов Баухауза в Москве. Это Первая выставка современной архитектуры с иностранным отделом [10]. Она демонстрировалась в залах ВХУТЕИНа. Затем, в 1931 г., состоялась уже упоминавшаяся ретроспективная выставка Баухауза периода Майера, насчитывавшая свыше 120 экспонатов. И, наконец, третья выставка Баухауза была показана как раздел большой экспозиции «Выставка современной немецкой

архитектуры» (Москва, 1932 г.) [11]. Однако для сравнительного анализа интересны не только прямые, но и косвенные связи, отражавшие взаимопроникновение идей и изменения оценки обеих Школ.

Такие косвенные связи проявились уже в 1918 г. Так, Гропиус, еще будучи участником «Ноябрьской группы», отвечал в письме в Москву на призыв ИЗО Наркомпроса о сотрудничестве: «Мы приветствуем с живой симпатией стремление московской художественной коллегии. Мы готовы работать в единении с коллегией и со всеми художниками всех разрозненных до сей поры стран» [12].

Интернационализм был фундаментальным понятием, характерным для всего движения первых послереволюционных лет, и сразу же отразился в теоретических программах Баухауза. В Веймар приезжали студенты, уже учившиеся в различных городах Германии и бывшей Австро-Венгрии, но превратившие свою учебу во время войны. В Баухауз принимали граждан других стран, в том числе Польши, Швейцарии, США. Интернациональным был и состав преподавателей.

За несколько месяцев до открытия Баухауза Гропиус послал программное письмо, адресованное русским художникам. В нем говорилось: «Сознавая, что искусству нельзя научиться, мы считаем необходимым дать всем деятелям изобразительных искусств (архитекторам, художникам, скульпторам) одну и ту же подготовку: каждый из них должен обучаться какому-нибудь ремеслу в учебных мастерских, которые надлежит устроить государству» [13]. В публикации мнений западных художников о синтезе искусств (в журнале «Художественная жизнь») приводился отрывок, видимо, из какого-то письма из Баухауза, названного «Ответ из "Государственного строительства" в Веймаре»: «Это синтетическое единение... не является, однако, механическим, как в наших художественных школах, но органическим: каждый учащийся обязан учиться всем трем искусствам. Приезжавшие из Германии художники рассказывали, что Веймарская академия считает недопустимым то положение вещей, при котором архитектор строит здание, скульптор налепляет на нем свои украшения, а живописцу отводится та или иная плоскость для росписи, ничем не связанной с общим планом постройки. Все три художника создают общий план постройки, слитой в одно целое из

элементов всех трех искусств» [14]. Данный пример отражает желание проникнуть в методологию творчества. Это была направленность на неизбежное разделение труда при создании современной окружающей среды, но с расчетом на дальнейшее обязательное кооперирование труда художников.

Оживление русско-немецких связей в Баухаузе произошло с появлением среди его преподавателей В. Кандинского. В Баухаузе Кандинский пробыл с 1922 по 1933 год и был, вероятно, самым «привязанным» к идеям Баухауза сотрудником. По-видимому, не без влияния Кандинского в альманахе, посвященный отчетной выставке 1923 года [15], предполагалось издать, кроме немецкого, еще и на русском и английском языках. Но были ли подготовлены переводы и существовало ли такое издание, мне до сих пор неизвестно.

При выявлении взаимодействия идей Баухауза и ВХУТЕМАСа следует иметь в виду и двойственный характер их распространения. В них, как в учебных заведениях любого типа, соединялись непосредственные, практические курсы обучения мастерству, тренаж с постоянным включением новых представлений о современных художниках и создаваемой ими среде и новых методов проектирования в систему культуры. Практическую направленность можно было понять, прочувствовать во всей ее полноте только в непосредственном контакте с преподавателями, в коллективе. Воспринимаемые вне коллектива, заочно, умозрительно, подобные курсы, лекции, клаузуры становились мертвыми. Формирование и развитие творческой идеи Школы требовало длительного времени, чтобы профессиональные цели и необходимые для их достижения приемы соединились с тем, что мы называем характером мировосприятия художников, их образом жизни, типом мышления.

В Баухаузе этому способствовало создание духа особой, художественной колонии. Это отмечали все, посещавшие Баухауз в Веймаре и Дессау, и ценили выпускники Баухауза.

Например, М. Билл, говоря о доктрине Баухауза, подчеркивал: «В течение всего существования Баухауза как школы для нее было важным диалектическое взаимопроникновение теории, эксперимента и практики, создание такого сообщества учащихся, преподавателей-мастеров и друзей Баухауза, какое потом вряд ли можно было бы найти в другом месте» [16].

Приоритет единения художников разных возрастов, направленности и индивидуальности на основе общих взглядов на жизнь и главные, конечные цели был безусловным отличием и ВХУТЕМАСа. Во ВХУТЕМАСе воспитывали, вернее, создавали во всех его проявлениях художника — человека нового мира. Личное общение, психологическое погружение в роль этого нового художника было важнейшим фактором в передаче профессиональных представлений и навыков. В этом и заключается яркая, до сих пор привлекающая внимание и симпатии людей, живущих в разных странах мира, созидаящая сила творческих идей ВХУТЕМАСа, пусть с излишней экзальтацией, присущей молодежному искусству 20-х годов, со сценированием ситуаций, которые рассматривались как уже жизненно реальные.

Не менее важное для сравнения этих Школ заключается в устремленности их идей вовне, в том, что они выступали в качестве катализатора масштабного процесса обновления искусства, усиления роли художника в жизни. Этому был подчинен агитационный пафос теоретических программ обеих Школ, всей системы проектирования, показа выставок и обсуждения в дискуссиях, в печати.

Уже первые документы Баухауза (его «Программа», воспринимавшаяся как манифест нового течения, и другие материалы), его первые выставки и специальные празднества, собиравшие большое число гостей, были направлены на включение его как самостоятельного художественного явления в духовную жизнь Германии и Европы в сложный, переходный, революционный по духу период межвоенных лет.

Проводя торжественное открытие «Дома Зоммерфельда» в 1920 г. (на нем было около полутора тысяч человек), Гропиус имел в виду распространение доктрины Баухауза вширь в виде образного представления в коллективном творчестве. Когда на отчетной выставке в Веймаре 1923 г. появились дополнительные разделы, посвященные международным поискам в новейшей архитектуре, когда устраивались празднества и диспуты в Веймаре, а затем и Дессау, их целью было ввести уже завоеванные творческие позиции в общую систему современной культуры.

Во ВХУТЕМАСе не было необходимости в преодолении неизбежной замкнутости высшей школы-интерната, своеобразной художественной колонией начала XX века, каким являлся

Баухауз. Социально-художественное распространение идей ВХУТЕМАСа и его общественно-культурное развитие были заданы изначально социально-политической и социально-культурной революцией, тем, что ВХУТЕМАС находился в Москве — революционной столице, привлекавшей внимание прогрессивных деятелей искусства и культуры всего мира, поэтому, когда материалы учебных курсов ВХУТЕМАСа показали на Международной выставке декоративных искусств в Париже (1925), они сразу же были восприняты не просто как прием, тренаж будущих художников, а как выражение изменившегося мировосприятия художника-гражданина. Кроме того, объединение во ВХУТЕМАСе виднейших представителей искусства, их желание скорее воплотить все достижения пластических искусств в проектно-созидательную деятельность, а идеи переустройства мира — в искусство, отражающее жизнь, были действенным основанием для того встраивания дизайнера в художественную культуру, которое так заботило руководителей Баухауза.

В заключение хотелось бы отметить, что сравнительный анализ обеих Школ практически лишь начинается. Такой анализ важен для теории и истории мирового искусства и архитектуры, для выявления новаторства и преемственности творческих идей и методов в дизайне.

Примечания:

1. **Gropius W.** Programm des Staatlichen Bauhauses in Weimar. 1919. Herausgegeben vom Staatlichen Bauhaus. Weimar. April 1919. S. 2. Цит. по факсимильному воспроизведению в кн.: Wingler H.M. Das Bauhaus. 1919–1933. Weimar, Dessau, Berlin und die Nachfolge in Chicago seit 1937. Bramsche, Rasch, 1975. S. 40.
2. Декрет Совета Народных Комиссаров. О Московских Высших Государственных Художественно-Технических Мастерских // Собрание узаконений и распоряжений правительства за 1920 г. Управление делами Совнаркома СССР. М., 1943. С. 773–774.
3. Речь тов. Луначарского. Первая всероссийская конференция заведующих подотделами искусств (19–25 декабря 1920 года) // Вестник работников искусств. 1921. № 4–6. С. 60–64.
4. Понятие «зеленеющая крона» так же, как и «Большой дом» (der Große Bau), восходило к определению архитектора Б.Тауга, близкого Гропиусу, в частности, по участию обоих берлинской т.н. «Ноябрьской группе».
5. Тогда же Баухауз покинули Л. Мохой-Надь и М. Брейер.
6. Баухауз Дессау. Период руководства Ганнеса Майера. 1928–1930: Каталог выставки. М.: ВОКС, 1931. С. 6, 9.

7. Здесь напрашивается сравнение с почти одновременной реформой Баухауза: ведь именно в 1927 г. там, наконец, было открыто самостоятельное архитектурное отделение и подготавливались реформы Майера.
8. **Schädlich Chr.** Das in der sowjetischen Fachliteratur der zwanziger Jahre. Wissenschaftliche Zeitschrift der Hochschule für Architektur und Bauwesen Weimar, 1978. № 5/6. S. 382.
9. **Маца И.** Искусство эпохи зрелого капитализма на Западе.- М.: ОГИЗ-ИЗОГИЗ, 1929.
10. Организована Главнаукой Наркомпроса и Объединением Современных Архитекторов (ОСА). Июнь — август 1927 г.
11. В каталоге была помещена статья Д. Аркина «Архитектура современной Германии». Выставка современной немецкой архитектуры. М., 1932.
12. Шаги отдела изобразительных искусств в международной художественной политике // Художественная жизнь. 1920. № 3. С. 16.
13. Архитектура как синтетическое искусство (Из писем и программ германских художников) // Художественная жизнь. 1920. № 4. С. 23.
14. Шаги отдела изобразительных искусств в международной художественной политике // Художественная жизнь. 1920. № 3. С. 17.
15. Staatliches Bauhaus: Weimar, 1919–1923. Weimar. München: Bauhaus-Verlag, 1924. 224 S. 147 ill.
16. **Bill M.** Lehren am und aus dem // Form und Zweck, 1979. № 3. С. 66.

Кристина Лоддер
Christina Lodder

VKHUTEMAS and Bauhaus ВХУТЕМАС и Баухауз

Аннотация: Автор прослеживает творческие связи и реальные контакты между двумя авангардными художественными школами: ВХУТЕМАСом и Баухаузом на протяжении первой половины 1920-х годов, отраженные в публикациях, документах и выставках.

Abstract: The author traces the creative links and real contacts between the two avant-garde art schools: VKHUTEMAS and Bauhaus during the first half of the 1920s, reflected in publications, documents and exhibitions.

Ключевые слова: Баухауз, ВХУТЕМАС, Гропиус, Кандинский, Лисицкий, Ласло Мохой-Надь.

Keywords: Bauhaus, VKHUTEMAS, Gropius, Kandinsky, Lissitsky, Laslo Moholy-Nagy.

VKhUTEMAS (*Vysshie gosudaistvennyye Khudozhestvenno-tekhnicheskie masteiskie* [Higher State Art-Technical Workshops]) and the Bauhaus were the twin centers of radical innovation in artistic education during the 1920s. Both have now been quite fully documented by historians, especially the Bauhaus, but there has been little attempt to assess in detail the concrete links between the two schools. [1] The subject is complex, and it forms one aspect of the more general issue of artistic relations between the Weimar Republic and Soviet Russia. Indeed, the interchange between the respective schools cannot readily be disentangled from the international reputations of individual teachers. Paul Klee, Vasilii Kandinsky, Oscar Schlemmer, László Moholy-Nagy, and Marcel Breuer were among the staff of the Bauhaus under the successive directorships of Walter Gropius, Hannes Meyer, and Mies van der Rohe. At the VKhUTEMAS, Aleksandr Rodchenko, El Lissitzky, Liubov Popova, Aleksandr Vesnin, Vladimir Tatlin, and Konstantin Melnikov all taught in various departments at different times

The general affinities of structure and historical evolution that the two institutions shared were quite striking. Both were initially established by amalgamating schools of fine arts and applied arts, and each maintained a determination to promote the unity of the arts. The Staatliches Bauhaus was set up in 1919 by Gropius on the basis of the Stätlische Hochschule für bildende Kunst and the Stätlische Kunstgeweibesühle founded by Henry Van de Velde. The Bauhaus manifesto, published in April 1919, was idealistic, visionary, and revolutionary. [2]

The program, published at the same time, established the curriculum. Craft training, «the basis of all teaching at the Bauhaus,» took place in the workshops: sculpture; metalwork; cabinet-making; painting and decoration, – printing; and weaving. [3] Students were also to receive instruction in painting and drawing, color theory, the science of materials, basic business studies, and the history of artistic techniques. Gropius may have been seeking a revolutionary new art form, but the initial program was related to that of a conventional craft school. [4] The reference to the medieval system of workshops was made explicit in the organization and in the nomenclature of master and journeyman. Shortages of materials (the equipment of the workshops had been sold during the war), financial difficulties, and the residue of former teachers hampered the realization of Gropius's vision, and it was

not until 1921 that he was able to formalize the school's statutes. These introduced the six-month preliminary course, after which students enrolled as apprentices in the workshops for three years. In addition, to achieve the fusion of arts and crafts, dual instruction by form master (responsible for the artistic aspects) and craft master (responsible for the technical aspects) was instituted in the workshops.

The medievalist leanings of the early Bauhaus stand in contrast to the more strictly contemporary focus of the Moscow School. The VKhUTEMAS was set up by government decree on 29 November 1920, as «a specialized educational institution for advanced artistic and technical training, created to prepare highly qualified master artists for industry as well as instructors and directors of professional and technical education.» [5] It was established on the basis of the Svomas (Svobodnye gosudarstvennyye khudozhestvennyye masterskie [State Free Art Studios]), which had been formed in late 1918 by amalgamating the Moscow School of Painting, Sculpture and Architecture, with the Stroganov School of Applied Art. [6] The State Free Art Studios, however, had proclaimed and practiced the ideal of complete freedom in artistic education: they were open to all without entrance examination; students had free choice of supervisors; and there were studios without supervisors, so that «the studios give every student the opportunity of developing his individuality in whatever direction he wishes.» [7] The specialist studios in painting, sculpture, architecture, and the crafts tended to perpetuate pre-war traditions. The disparity and diversity of approaches in the State Free Art Studios seemed to pull in different directions; by mid-1920 a more structured method was being favored by students, staff, and officialdom, leading to the creation of the VKhUTEMAS. [8]

A major innovation of the VKhUTEMAS was the Basic Course which provides a clear parallel with the Vorkurs at the Bauhaus. It was intended to furnish «a general artistic and practical, scientific, theoretical, social and political education and to provide a system of knowledge essential for the specialist faculties.» [9] Students received military training and instruction in geometry, chemistry, physics, mathematics, color theory, a foreign language, and art history, in addition to purely artistic subjects. Initially the course lasted four years; the first year was spent on the Basic Course, followed by three years of specialization in one of the seven faculties (Painting, Sculpture, Textiles, Ceramics, Architec-

ture, Woodwork, and Metalwork). In 1923 the Basic Course was extended to two years, but in 1926 it was reduced to one year and in 1929 to one term. Despite this reduction, the total course after 1923 was five years; the last six months were spent on a diploma project. Among the various plans to reorganize faculties, the most significant change occurred in 1926–27 when the Wood and Metalwork faculties were combined to form the Deimetfak (Wood and Metal Faculty).

To what extent did the parallels between the two schools reflect a mutual awareness? In 1927, Lissitzky presented a Russian perspective:

After the November revolution of 1919 in Berlin, progressive German architects and artists formed the Arbeitsrat für Kunst, which included in its program the question of the creation of a new type of art school. Rumors of the revolution in Russian artistic life, and fragmentary information about the structure of the VKhUTEMAS had percolated into Germany. Walter Gropius gathered avant-garde artists around himself, and was fortunate to be put in charge of part of the former Academy of Weimar combined with the applied art school that had been run by Henry Van de Velde until 1914. The new institute was called the Bauhaus – House of Construction – since all departments (monumental painting, wood and metal work, textiles and ceramics) were to train masters for contemporary construction. At the beginning the Bauhaus set itself the romantic aim of reviving handicrafts destroyed by the arrival of the machine. This threatened to leave the school in the old quagmire of applied art. Then the school approached the question of contemporary industry and now sees its aim as the creation of models and standards for factory production. [10]

The American artist Louis Lozowick provided further corroboration of this point of view when he recalled his visit to Moscow in the summer of 1922:

«There were many kinds of odd looking objects scattered around the room, some in wood, others in metal attached to stands or by themselves, some sketches that looked like mechanical drawings. They looked half familiar and I dropped a remark to the effect that the Weimar Bauhaus was engaged in somewhat similar projects and experiments. My casual remark drew a sudden loud and collective protest.

«No, no, no, what we are doing [sic] is something utterly different. In the West they are seeking new forms, trying to justify them on esthetic grounds. They are still trying to create art. We have not been infected by esthetic contagion (zaraza); we are against art. We are students of Constructivism, we study the space relations between objects, the character and properties of many materials, always with a view to their ultimate utilization.» [11]

The VKhUTEMAS, as such, did not exist at the time the Bauhaus was founded, and it is difficult to imagine that the relatively chaotic State Free Art Studios could have had any precise influence on the German school. Clearly, however, there was a great deal of interest in Russian experiments, and a relatively large amount of information about the artistic life of Russia was published in Germany between 1919 and 1921, in journals such as *Dei Ararat* and *Das Kunstblatt*, and in books such as Arthur Holitscher's *Drei Monate in Sowjetrussland* and Konstantin Umanskij's *Neue Kunst in Russland 1914–1919*. [12] Umanskij provided a quite detailed summary of the structure of the State Free Art Studios, enumerating the various types of work undertaken in the different studios, and praising their «astonishing strength and intellectual discipline in creating a new and perfect educational foundation.» [13] He explained that the attempt to create a new monumental art on the basis of handicrafts was encouraged by an official policy committed to making the Free Studios an active force in industrial life.

The Bauhaus itself emerged from a context of radical socialist thought, addressing the need for new forms of artistic expression and organization reflecting the new social order of post-war Germany.

Gropius had declared in the 1919 program: «Art and the People must be one. Art should not be the privilege of the minority. It should be a source of happiness in the life of the masses.» [14] Such political sympathies encouraged a keen interest in the artistic and political developments in Russia following the Revolution of 1917. Oscar Schlemmer, for example, wrote enthusiastically to Otto Meyer in January 1919: «News from Russia has finally arrived. Moscow is said to be flooded with Expressionism. They say Kandinsky and the modems are splashing whole quarters with colour, using blank walls and the sides of houses as the surfaces on which to paint modern pictures. . . . The German revolution a pale imitation of the Russian. . . » [15]

Direct contacts with Germany seem, in fact, to have been initiated by Kandinsky, who was the commissioner for Germany in the International Bureau set up in December 1918 by IZO (Otdel izobrazitel'nykh iskusstv Naiondnogo Komissariata po piosveshcheniiu [Department of Fine Arts within the People's Commissariat for Enlightenment]). Among other objectives, the Bureau wanted to organize a large international conference of artists. [16] The Bureau's emissary Ludwig Bähr left Russia in December 1918 with this proposal, greetings, and «a bold and outstanding program of work» (published the following March in *Das Kunstblatt*), intended for distribution to various individuals and organizations. [17] The program outlined the structure of the department and the work undertaken by different sections. It included a brief description of the State Free Art Studios: «Former Art school—miserable existence and routine classicism. Now there are State Free Workshops in the major cities and provinces. The directors of these are not linked through a [common] program. The standard is the skill of the artists. Independent work and sincerity. Awakening the creative spirit in the people. A lot of workshops are already opened.» [18]

Complementing this, in January 1919 the All-Russian Central Executive Committee of Art Students issued an enthusiastic appeal to young artists in the West, inviting them to share, the joys of building communism and to establish contacts. [19] No responses to this appeal are recorded, but answers to Bähr's communication of information, including the congress proposal, were received from the Aibeitsiat für Kunst, signed by Bruno Taut, Walter Gropius, and Max Pechstein, a West-Ostgruppe from Baden, and the November-gruppe. In his published report on these replies, Kandinsky referred to the Novembergruppe's program and «the new Academy in Weimar.» [20] As Troels Andersen has noted, Kandinsky's summary seems to be the first time that the Bauhaus was mentioned in the Russian press. [21]

Bähr evidently sent a copy of IZO's declaration to Gropius in January 1919, [22] and the next issue of *Khudozhestvennaia zhizn* (Artistic life) cited Gropius's reply, which had been forwarded to Moscow:

«Today I have once more with great interest studied the Russian artists' program and given it much thought. Brilliant ideas are expressed in it. From the material that Taut has handed to you,

you will be able to see for yourself that they essentially correspond with our efforts except for one point that has not been fully developed in the Russian program and which we consider especially important, i. e. «the great association of all forms of art under the cloak of the 'great' architecture.» We believe that all practitioners of art (architects, craftsmen, artists, and sculptors) should necessarily have the same basic training: each of them should be trained in some trade or other at one of the training workshops which should be set up by the State. The theoretical finish to the art education should be provided for at a special Faculty of Architecture. [22]

This report provides the earliest general summary in Russian of the nascent Bauhaus. It is unlikely that it had any direct effect on the State Free Art Studios, but the general orientation toward the workshops in the VKhUTEMAS may have derived some inspiration from the German precedent. Moreover, it may have influenced Kandinsky in compiling the program for INKhUK (Institut khudozhestvennoi kultury [Institute of artistic culture]), set up in May 1920, particularly in the section on architecture. In this, he states that «research on abstract volumetric and spatial forms» will renew architecture, leading to a more equal partnership with painting and sculpture and to «a great model of a building dedicated to the great utopia.» [23]

Kandinsky also provided practical and conceptual impulses in the development of the Bauhaus program. In the autumn of 1921, he was invited to visit the Bauhaus, and in Berlin the following March, Gropius offered him a permanent teaching position, which Kandinsky accepted, arriving in Weimar the following June. His experience of art education in Russia and the teaching programs that he had devised for his students at the State Free Art Studios in Moscow clearly influenced the formulation of his Bauhaus courses (see appendix). Yet, although Kandinsky left Russia in December 1921, a year after the VKhUTEMAS had been set up, it is doubtful whether he can be represented as a direct link to that institution. He does not seem to have been a member of the teaching staff, although he had been actively involved in the initial debates concerning the reform of art education and had taught in the State Free Art Studios. [24] Moreover, it is unlikely that he would have been able to present a very accurate picture of the institution since many of the teaching programs were still in the formative stages, and those that were complete were

poorly implemented. Nevertheless, the Basic Course and some of the courses in the Painting Faculty at the VKhUTEMAS were directly based on the analyses of the work of art that had been conducted at INKhUK, initially set up according to Kandinsky's program. [25] Similarly, Kandinsky's programs for the two courses he taught at the Bauhaus as part of the Vorkurs — one, on the basic elements of form, — the other, a color seminar in the Mural Workshop — closely resemble his INKhUK proposals and the exercises described in his INKhUK questionnaire. The INKhUK program stressed that its aim was «the investigation of the analytical and synthetic basic elements of the separate arts and art as a whole.» [23] This comprised the study of the means by which any form of art functions psychologically. In the questionnaire, Kandinsky asked artists to describe their sensations as elicited by different types of line, form, and color and their interrelationships and combinations. [24] The analysis of such basic visual elements and relationships in turn formed the focus of the two courses at the Bauhaus. Although the Basic Course at the VKhUTEMAS changed substantially within the first years, initially it comprised a series of formal exercises, such as investigating properties of color (tone, weight, tension, relationship to other colors) and its interaction with other artistic elements (line, plane, volume, construction, and faktua). [25]

Kandinsky, however, had soon lost control of INKhUK. His continued allegiance to the ideas he had developed in Munich — the psychological nature of his approach and his emphasis on the spiritual content of art — conflicted with the emphasis on scientific inquiry and purely formal analysis pursued by his more radical Russian confreres. Kandinsky also would not have regarded the political motivation of the more innovative departments within the VKhUTEMAS very favorably. Although he had become involved in applied art, decorating porcelain, he could have had little sympathy with the utilitarian stance that had been developed in 1921 by the First Working Group of Constructivists and that was most clearly realized at the VKhUTEMAS in the Derfak (Wood faculty) and the Metfak (Metal faculty) and in the Constructivist element in the architecture faculty, represented by Moisei Ginzburg and Aleksandr Vesnin.

In Germany, then, the first description in print of the overall aim of the VKhUTEMAS (although it was not cited by name), appeared in «The Exhibitions in Russia,» published in February 1922 in the

first issue of *Veshch/Gegenstand/ Ob jet*, edited by El Lissitzky and Ilya Ehrenburg. The article, probably written by Lissitzky, emphasized that the greatest change after the Revolution was that artists «stepped into the ranks of those organizing life, and not into the ranks of those embellishing it.» [26] It explained that in the exhibitions «one could clearly sense the underlying strength which had been trained on the construction of painting, and which was ready to start on the construction of objects. In this way old easel painting drew in a breath of fresh air and produced concrete images of things.» [26] The author concluded: «Everything achieved here continues in the new advanced art schools in Russia. They are the area for the struggle for the slogans 'Art in Life' (and not outside it) and 'Art is one with Production'. One of the most glorious revolutions has taken place in the former Russian Academy.» [26]

The slogan «Art is One with Production» bears a striking resemblance to the new slogan «Art and Technology: A New Unity» that Gropius adopted for the Bauhaus in 1923. This epitomized a transition from Expressionism and a craft bias to a more industrial orientation and geometric machine aesthetic, which is usually explained in terms of the influence of the de Stijl artist and theoretician Theo van Doesburg in Weimar and the appointment of Moholy-Nagy to replace Johannes Itten in the teaching of the Preliminary Course. Yet contemporary Russian art should also be adduced as a significant catalyst.

Of all the Russian artists who came to Berlin at this time, the most active and influential was undoubtedly Lissitzky, [27] who had been connected with INKhUK and had probably taught at the VKhUTEMAS before leaving Russia in December 1921. It has been shown, for example, that Van Doesburg himself was greatly impressed by Lissitzky's work at the time of their first meeting in 1922. Moreover, Lissitzky was a critical influence on the circle of Hungarian artists and critics such as Moholy-Nagy and Lajos Kassák, whose presence in Berlin reinforced the change toward more constructivist values within the German avant-garde. Clearly, Lissitzky regarded them as allies for Veshch and declared: «Begotten of the Revolution in Russia, along with us, they have become productive in their art.» [28] In fact, Moholy-Nagy's knowledge of the VKhUTEMAS and Constructivism may have been gained initially from Bela Uitz and Alfred Kemeny, both of whom had spent some time in Moscow in 1921. They

had visited the VKhUTEMAS regularly and were friendly with two Hungarians, Sandor Ek (Alex Keil) and Jolan Szilagyi, who were students there. Uitz had returned to Berlin in the autumn of 1921 with first-hand knowledge of Constructivism and the latest developments at the VKhUTEMAS and had certainly discussed these with Moholy-Nagy and Emö Kállai. This would have been amplified by Kemeny, who had been an active participant in the INKhUK debates of December 1921 and returned to Germany in early 1922.

At the Bauhaus, the principal channel of Russian influence was undoubtedly the teaching of Moholy-Nagy, who took over the Vorkurs in 1923. Intended to train students in the handling of materials, forms and colors, the course was initially run by Itten. Moholy-Nagy replaced Itten's mysticism with a more objective and scientific approach, and gave the exercises a more spatial and constructivist orientation. [29] The works produced have strong affinities with the three-dimensional «laboratory» work of the Russian Constructivists and the type of exercises undertaken in the Basic Course at the VKhUTEMAS.

Moholy-Nagy continued to be interested in Russian developments and in December 1923 he wrote to Rodchenko at the VKhUTEMAS, inviting him to contribute to a projected series of brochures, foreshadowing the Bauhausbücherei. [29]

A more elusive factor in the transmission of Russian influences at the Bauhaus was the role played by Adolf Behne, a prominent writer on art and architecture. Together with Gropius, Behne had been a leading member of the Aibeitsiat für Kunst. In 1923, he joined the German Society of Friends of New Russia; and in October, as a member of the group, he visited Russia by government invitation. He wrote extensively on Russian movements; in 1919 he publicized the Russian proposal for an international artistic congress, [30] and five years later he reported on the German exhibition in Moscow. [31] In his book *Die moderne Zweckbau* (1926), he wrote enthusiastically of Russia's social and architectural dynamism, and of the achievements of Ladovskii's students at the VKhUTEMAS, reproducing one of their designs. Apparently, Gropius discussed Bauhaus appointments with him, and Behne was responsible for introducing Moholy-Nagy to Gropius. [32] This suggests that he may have played some role in securing Moholy-Nagy's appointment.

Further, it is possible that some Russian designs were shown at the Bauhaus in 1923 as part of The International Architectural Exhibition. The first substantial appearance of VKhUTEMAS designs in the West, however, was in 1925 at the Exposition Internationale des Arts Decoratifs et Industriels Modernes in Paris, where they were awarded several medals. In addition to the impressive and exciting Russian pavilion designed by Konstantin Melnikov, who taught in the architectural faculty, a *salle du Vkhoutemass* was housed in the Grand Palais, where various drawings, models, and designs by students and staff at the school were exhibited. These comprised at least seventy-three items of work executed by students in the Basic Course, including explanatory posters of the teaching programs, twenty exercises with color combinations, and nine exercises concerning volume, mass, and dynamism. [33] In addition, each faculty sent some examples of its work. The Architecture Faculty sent forty-one student drawings and models, which included abstract exercises exploring space, rhythm, and proportion, as well as designs for film studios, hostels, theaters, a museum of the revolution, fire stations, chemical plants, and other projects. [33] The Metalwork Faculty sent thirty-four exhibits which included a variety of designs for a washbasin, driver's glasses, light fittings, sofa beds, book shelves, kiosks, and interiors for book shops and cinemas. [33] The Woodwork Faculty sent models and drawings related to the overall design and furnishings of two projects: a rural reading room and a workers' club. [51] Among the most notable exhibits were the wooden Model of a Rural Reading Room designed by Anton Lavinskii and the students of the Woodwork Faculty; the Workers' Club designed by Rodchenko, head of the *Metfak*; various designs by Moisei Ginzburg, who taught in the Architecture Faculty; designs and models by the Vesnin brothers, including the Palace of Labor, – theatrical models and costume designs by Aleksandr Vesnin [The Man who was Thursday), Popova [The Magnanimous Cuckold and The Earth in Turmoil), and Varvara Stepanova (The Death of Tarelkin); and designs for textiles and other useful artifacts. Each of the two catalogues included short articles by David Shterenberg describing the analytical nature of the Basic Course at the VKhUTEMAS, explaining the general social and functionalist impulse of the school, and, in one instance, also indicating that there was a different approach in the Wood and Metalwork Faculties, where «the design of the objects is inspired by a utilitarian constructivism and adapted to the real needs of our market». [34]

Although there was no German pavilion in Paris, with its accompanying delegation of artists and designers, it is likely that the Russian triumph would have had an international resonance that would have reached Germany. As economic life was reestablished during the 1920s under the conditions of the New Economic Policy, Russia looked increasingly to the West for technical expertise. This positive attitude toward learning from the West seems to have encompassed the Bauhaus. In early February 1927, David Arkin reported in *Izvestiia* [News] that the Bauhaus had written that it was very much interested in Soviet developments and in particular wished to establish closer contacts with the VKhUTEMAS by exchanging «exhibitions of student work», arranging «student visits,» and maintaining «a constant correspondence». [35] Arkin emphasized the important innovations introduced by Gropius and the Bauhaus in their work concerning «the mass production of items of everyday use that combined maximum efficiency and perfection of artistic form ... and concerning questions of furnishings for housing, evolving the latest standards of living, hygiene, economy and rational organization.» [35] Such official endorsement of the Bauhaus and the value of the German experience for Soviet institutions was reinforced in an accompanying article, also by Arkin, which again emphasized the need «in this period of intensive development of industrial and housing construction» for the harnessing of international expertise and «the import of architectural resources from abroad». [36] Arkin stressed that «a close connection between young Soviet architecture and progressive international forces is essential for all of our new construction» and added «in our new construction we must introduce all the elements of the latest Western technology». [36] That such an article appeared in a Party newspaper is indicative of the official value placed on international cooperation at this point.

By the early thirties, in terms of intolerance of modernism, the cultural impact of totalitarianism was more or less indistinguishable across the two ends of the political spectrum, with both Nazi Germany and Soviet Russia pursuing stridently anti-modernist policies. During the previous decade, there had been a substantial interchange between the VKhUTEMAS and the Bauhaus. Geography, language, and economics may have inhibited still closer contacts, but, nevertheless, this reciprocal awareness and influence extended far beyond the very general parallels usually acknowledged.

Notes:

1. For a detailed discussion of pedagogical parallels between the two schools, see, particularly, Maldonado, «Bauhaus, Vkhutemas, Ulm»; Panzini, «VKhUTEMAS e Bauhaus»; Stepanow, «Das Bauhaus und die WCHUTEMAS»; Shedlikh, «Baukhauz i VKhUTEMAS» (The Bauhaus and the VKhUTEMAS); and Wick, *Bauhaus Pedagogik*, 59–63.
2. **Walter Gropius**, «The Bauhaus Manifesto,» cited in Whitford, *Bauhaus*,
3. «Programme for the Staatliches Bauhaus in Weimar,» reprinted in Wingler, *The Bauhaus*, 31–33.
4. **Naylor**, *Bauhaus Reassessed*, 56.
5. «Dekret Soveta narodnykh komissarov o Vysshikh gosudarstvennykh khudozhestvenno-technicheskikh masterskikh» (Decree of the Soviet of Peoples' Commissars concerning the Higher State Artistic and Technical Workshops), *Izvestiia VTsIK* (VTsIK news or News of the All-Russian Central Executive Committee), 25 December 1920.
6. «Reorganizatsiia khudozhestvennykh zavedenii v Moskve» (The reorganization of artistic institutions in Moscow), *Izvestiia VTsIK*, 7 September 1918.
7. *Afsha pervykh gosudarstvennykh svobodnykh khudozhestvennykh masterskikh* (Poster advertising the First State Free Art Studios), 1918, private collection, Moscow.
8. See Lodder, *Russian Constructivism*, 109–112.
9. TsGALI, fond 681, op. 2, ed. khr. 72, list 60.
10. **Lissitzky**, «Baukhauz» (The Bauhaus), reprinted in Khazanova, et al., *Iz istorii*, 1: 80–81.
11. **Louis Lozowick**, «Survivor From a Dead Age» (typescript, unpublished autobiography), 1969–1973, chap. 11, pp. 18–19 (Louis Lozowick Papers, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington). Lozowick apparently visited Moscow some time between 31 July and 12 September 1922 (for a discussion of his trip and details concerning the dates, see Virginia Hagelstein Marquardt, «Louis Lozowick: From 'Machine Ornaments' to Applied Design 1923–1930,» *The Journal of Decorative and Propaganda Arts*, no. 8 [Spring 1988]: 42–44, 42 n. 11).
12. See also Konstantin Umanskij, «Der Tatlinismus oder die Maschinenkunst,» *Der Ararat: Glossen, Skizzen und Notizen zur neuen Kunst*, no. 4 (January 1920): 12–13; and «Die neue Monumentalskulptur in Russland,» *Der Ararat*, no. 5/6 (February–March 1920): 29–33.
13. **Konstantin Umanskij**, *Neue Kunst in Russland 1914–1919* (Potsdam: Gustav Kiepenheuer, 1920), 46–50.
14. **Walter Gropius**, «Programm des staatlichen Bauhauses in Weimar,» 1919, cited by Stepanow, «Das Bauhaus,» 488.
15. Letter from Oscar Schlemmer to Otto Meyer of January 1919, in Tut Schlemmer, ed., *The Letters and Diaries of Oskar Schlemmer* (Middletown, Conn.: Wesleyan University Press, 1972), 65.

16. **K(andin sky)**, «Shagi otdela izobrazitelnykh iskusstv.» As further evidence of interest in international associations, Konstantin Umanskiy ends his book, *Neue Kunst in Russland 1914–1919*, with an appeal on behalf of young Russian artists who hope that contacts with Germany will be revived through «the first International Congress of Creative Artists.»
17. See Adolf Behne, «Vorshlag einer brüderlichen Zusammenkunft der Künstler aller Länder,» *Sozialistische Monatshefte*, no. 25 (3 März 1919): 155–157, cited in Franciscono, Walter Gropius, 150 if. 54.
18. «Das Kunstprogramm des Kommissariats für Volksaufklärung in Russland,» *Das Kunstblatt*, no. 3 [1919]: 91–93.
19. See «Obrashchenie vserossiiskogo tsentr(alnogo) ispolkoma uchashch-ikhsia IZO k khudozhestvennoi molodezhi Zapada» (Appeal of the All Russian Central Executive Committee of Art Students to artistic youth in the West), IZO, no. 1 (10 March 1919), reprinted in Matsa, ed. *Sovet-skoe iskusstvo*, 157–158.
20. **K(andin sky)**, «Shagi otdela izobrazitelnykh iskusstv.» The letter from the Novembeigruppe is dated 21 December 1918; the letter from Ost-West is dated 3 March 1919. English translation in Lindsay and Vergo, *Kandinsky*, 448–454.
21. See Andersen, «Some Unpublished Letters by Kandinsky,» 101. This translation is Andersen's (ibid., 101–2).
22. See Franciscono, Walter Gropius, 150 n. 54. He cites the carbon copy of Gropius's reply to Bähr of 27 January 1919.
23. See «Institut khudozhestvennoi kultuiy: Programma» (The Institute of Artistic Culture: The program) (Moscow, 1920).
24. Kandinsky published one lecture in *Vestnik robotnikov iskusstv* (Artworkers' bulletin), no. 4/5 (1920): 74–75.
25. See Kandinsky's teaching program for his studio within the State Free Art Studios, «Masterskaia Kandinskogo: Tezisy prepodovaniia» (Kandinsky's studio: Teaching proposals) |TsGALI fond 680, op. 1, ed. khr. 845, list 351-2; see appendix). Also see «Institut khudozhestvennoi kultury: Programma» [The Institute of Artistic Culture: The program], in Matsa, ed., *Sovetskoe iskusstvo*, 131, and Lindsay and Vergo, eds., *Kandinsky*, 457–472.
24. See Institut Khudozhestvennoi Kultury (INKh UK) pri Otdete IZO N.K.P. Tekstii monumental'nogo iskusstva. Oprosnii list (Institute of Artistic Culture [INKhUK] under the Department of Fine Art of the Commissariat of Enlightenment. The Monumental Art Section. A questionnaire) (Moscow, n.d. [ca. 1920]), reproduced in Angelica Z. Rudenstine, ed., *Russian Avant-garde Art: The George Costakis Collection* (London: Thames and Hudson, 1981), 111. For a discussion of this document, see Lodder, *Russian Constructivism*, 80–81.
25. **Liubov Popova and Aleksandr Vesnin**, «Distsiplina No. 1: Tsvet» (Discipline no. 1: Color), TsGALI, fond 681, op. 2, ed. khr. 46, list 26. Also see Lodder, *Russian Constructivism*, 123–125.
26. Ulen (Lissitzky), «Die Ausstellungen in Russland,» *Veshch/Gegenstand/Objet*, no. 1/2 (March-April 1922): 19. Translation by Kestutis Paul Zygas, «The Exhibitions in Russia,» *Oppositions*, no. 5 (Fall 1976): 127.
27. See, for instance, El Lissitzky, «SSSR's Architektur,» *Das Kunstblatt*, no. 9 (1925): 49–53, where he outlined the programs in the ASNOVA faction within the VKhUTEMAS.
28. **El Lissitzky**, «Vystavki v Berline» (Exhibitions in Berlin) *Veshch/Gegenstand/Objet*, no. 3 (May 1922): 14.
29. **Passuth**, Moholy-Nagy, 41.
30. **Adolf Behne**, «Vorschlag einer brüderlichen Zusammenkunft der Künstler aller Länder,» *Sozialistische Monatshefte* 25 (March 1919): 155–157.
31. **Adolf Behne**, «Deutsche Kunst in Moskau,» *Weltbühne*, 25 September 1924, 481-82. See also *Weltbühne*, 16 October 1924, 598, and 23 October 1924, 639-40. The exhibition was organized by the IAH (Internationale Arbeiterhilfe).
32. **Walter Gropius**, letter to George Rickey, 1 August 1966; reprinted in George Rickey, *Constructivism: Origins and Evolution* (New York: George Braziller, 1967), 85 n. 49. Gropius also records that he only met Gabo and Lissitzky when they visited the Bauhaus exhibition in 1923 and «had a Dada meeting together with Moholy-Nagy» (ibid.).
33. See the listings of works in TsGALI, fond 681, op. 2, ed. khr. 72, list 50–51.
34. **David Shterenberg**, «Le Vkhoutemass,» ibid., 76. Also see Shterenberg, «L'enseignement superieure.»
35. **A. (David Arkin)**, «VKhUTEMAS i germanskii 'Baukhauz'.» David Efimovich Arkin (1899-1957) had contributed to *Iskusstvo v proizvodstve* (Art in production), a collection of essays that represented the first serious examination of the relationship between art and industry, which were published in 1921 under the official aegis of IZO. Arkin had studied industrial art in Germany between 1923 and 1924 and was partly responsible for organizing the Russian section at the Exposition internationale des arts decoratifs et industriels modernes in Paris in 1925. He published extensively on design and worked for the journal *Ekonomicheskaiia zhizn* (Economic life) from 1922 to 1932. His major publication on design was *Iskusstvo bytovoi veshchi: Ocherki noveishei khudozhestvennoi pro-myshlennosti* (The art of the everyday object: studies of the latest in artistic manufacturing) (Moscow and Leningrad: Ogiz-Izogiz, 1932).
36. **David Arkin**, «Arkhitektumye voprosy» (Architectural problems), *Izvestiia*, 5 February 1927, 5.

Г.В. Есаулов

G.V. Esaulov

Баухауз – ВХУТЕМАС: научные исследования как фактор развития Bauhaus and VHUTEMAS: Scientific research as a factor of development

Аннотация: Авангардные архитектурно-художественные школы вошли в историю культуры XX века как примеры поиска и взаимовлияния организационного построения образовательного процесса, методологии и методик. Научные исследования стали эффективным фактором развития объективных художественно-эстетических законов формообразования. Баухауз и ВХУТЕМАС представляют собой подобные и отличающиеся варианты решения экспериментальных задач в области архитектуры, дизайна и изобразительного искусства.

Abstract: Avant-garde architectural and art schools made it into cultural history of the 20th century as examples of search and inter-influence of organizational configuration of educational process, methodology and methods. Scientific research became an effective development factor of objective artistic and aesthetic laws of shape designing. Bauhaus and VHUTEMAS are represented by similar and different versions of the solution of experimental tasks in the field of architecture, design and fine arts.

Ключевые слова: Баухауз, ВХУТЕМАС, методология, формообразование, научные исследования.

Keywords: Bauhaus, VHUTEMAS, methodology, shape designing, scientific research.

В историю архитектурно-художественного образования авангардные школы вошли и как примеры поиска взаимовлияния организационного построения образовательного процесса, методологии и методик. В этом построении важная роль принадлежала научной составляющей в педагогической деятельности как во ВХУТЕМАСе, так и в Баухаузе. Различия в организации участия научных исследований раскрывают возможную широту спектра их включения в процесс становления и развития образования будущих архитекторов, дизайнеров, художников.

В Баухаузе в основе названной деятельности была заявлена исключительная роль мастера. При такой постановке задач упор был сделан на самоидентификацию творческих представлений мастеров, что и осуществлялось в процессе поиска путей объединения «основных искусств и ремесел в единое художественное произведение» (Einbeitskunstwerk), в некий синтез искусств при главенстве архитектуры [1, с. 53]. Изданные курсы, монографические работы (П. Клее «Книга педагогических эскизов»; В. Кандинский «Точка и линия на плоскости», 1926 г.; Л. Мохой-Надь «Живопись, фотография, кино» и «От материала к архитектуре») зафиксировали аналитические и интуитивно разработанные представления авторов-мастеров, их личный опыт.

«Главное значение для “гильдии” Баухауза имели пути отыскания “объективных” художественно-эстетических законов формообразования и сопряжения их с утилитарно-функциональным назначением проектируемых объектов» [1, с. 53]. Очевидно, что поиск объективных художественно-эстетических законов формообразования и сопряжения их с утилитарно-функциональным назначением объектов можно сопоставить с проводимой во ВХУТЕМАСе работой по созданию «отвлеченной формы» и затем встраиванию в нее производственной функции. И то, и другое нуждалось в теоретических разработках как предшествующих практическим работам, так и их анализу и корректировке подходов. Подобные задачи не могли быть решены на основе опыта, ибо, как отмечал С.О. Хан-Магомедов, его не существовало, а лишь поиск закономерностей, анализ найденных форм, их вариантов, особенностей выражения тех или иных свойств обеспечивал проникновение в «кладовую» закономерностей композиционных построений.

При этом исследовательская составляющая становилась непременной частью поисков. Педагоги ВХУТЕМАСа подчеркивали важность изучения закономерностей восприятия [2, с. 200].

В порядке реализации идеи исследования законов восприятия Н.А. Ладовский предлагает в 1926 году создание психотехнической лаборатории: «Архитектор должен быть, хотя бы элементарно, знаком с законами восприятия и средствами воздействия, чтобы в своем мастерстве использовать все, что может дать современная наука. Среди наук, способствующих развитию архитектуры, серьезное место должна занять молодая еще наука психотехника» [3, с. 352].

Н.А. Ладовский неоднократно, начиная с 1920 года, ставил вопрос о создании «исследовательского института» для изучения формы с точки зрения ее самостоятельного бытия и восприятия» [3, с. 364].

«...Ладовский с самого начала пытался нащупать основную сферу профессионализации архитектора, т.е. ту сферу, где за решения отвечает именно архитектор и никто кроме него. Сюда он и направлял творческую мысль студентов, рассматривая все остальное как средства, условия и т.д. В этом и состояла сущность психоаналитического метода.

И каким бы ни было задание, в его основе всегда лежали две задачи – учет закономерностей восприятия и организация пространства. На одной из выставок проектов студентов Обмаса висел такой плакат: «Техника побеждает пространство – организует его архитектура» [4, с. 61].

Очевидно, что и в настоящее время, перед вызовами растущих нестабильности, сложности и разнообразия, поиск ответов на поставленные Н.А. Ладовским задачи продолжается. Зависящее от времени искусство архитектуры требует новых инструментальных исследований, начало которым было положено в психотехнической лаборатории ВХУТЕМАСа. Научные исследования организаторы образовательной деятельности рассматривали и в целом, как вектор развития формотворчества, и в отдельных дисциплинах.

«Изжить недостатки периода первоначального строительства и превратиться в настоящий художественно-технический вуз, влияющий на современное искусство и современную промыш-

ленность, ВХУТЕМАС может только при условии развития в нем научно-исследовательской работы» [5, с. 193].

Таким образом, мастера, работающие во ВХУТЕМАСе, вместе со студентами вели поиск в различных сферах художественного творчества. Опираясь на интуицию, архитекторы, дизайнеры и художники открывали новые возможности применения «очищенных» форм, элементарных геометрических тел и форм в создании нового содержания предметно-пространственной среды.

При этом четко выделяли изучение фундаментальных универсальных основ строения форм, пространств, цвета, их функций и последующую практику в конкретной области художественного творчества.

Так, в постановлении Совета Основного отделения указывалось, что следует «курс учения о цвете, теорию и практику решительно реорганизовать в направлении анализа природы цвета в применении к изобразительным искусствам, обратив особое внимание на изучение принципов и усвоение методов построения композиционной выразительности цвета в соответствии со специфическими задачами и особенностями художественных произведений» [6, с. 213].

Итогом продуктивной новаторской деятельности педагогов-мастеров Баухауза стала «педагогическая концепция Баухауза, которую характеризуют социально-историческая обусловленность создания нового образовательного учреждения художественно-промышленного типа и педагогические методы, в основе которых лежат новаторские формообразующие принципы искусства международного авангарда первой трети XX века» [7]. В числе главной цели, следуя из названной концепции, «должно являться развитие возможностей мышления одновременно в двух направлениях: аналитическом и синтетическом» [7].

Деятельность педагогов ВХУТЕМАСа (по определению С.О. Хан-Магомедова, цвета советского художественного авангарда) была многогранна.

ВХУТЕМАС–ВХУТЕИН представляли собой непрерывно развивающиеся структуры. «ВХУТЕМАС был не просто вузом – учебным институтом, а активным и полноценным участником текущего творческого процесса... подавляющее большинство самых разнообразных творческих открытий того десятилетия

было неотрывно от повседневной жизни в стенах ВХУТЕМАСа» [8, с. 15]. Разработанные во ВХУТЕМАСе концепции формообразования, градостроительные концепции, новые типы зданий и морфологические конструкторские идеи стали неотъемлемой составляющей творческой деятельности вуза, в том числе его педагогической концепции.

Примечания:

1. **Бычкова Л.С.** Баухауз. Лексикон неонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века /Под общ. ред. В.В. Бычкова. М., 2003..
2. Содоклад представителя пространственного центра проф. Кринского // Пространство ВХУТЕМАС: Наследие. Традиции. Новации: Материалы Всероссийской научной конференции, 17–19 ноября 2010 г. – М., 2010.
3. Психотехническая лаборатория архитектуры (в порядке постановки вопроса) 1926 г. / Мастера советской архитектуры об архитектуре. Т. 1. М., 1975.

4. **Хан-Магомедов С.О.** ОБМАС ВХУТЕМАСа 1920–1923. М., 1993.
5. Общая резолюция о состоянии ВХУТЕМАСа, основах академической политики правления и структуре ВХУТЕМАСа. Машинопись // РГАЛИ. Ф. 681. Оп. 2. Д. 174. Л. 7–9. Цит. по: Пространство ВХУТЕМАС: Наследие. Традиции. Новации: Материалы Всероссийской научной конференции, 17–19 ноября 2010 г. – М., 2010.
6. Постановление Совета Основного отд(еления). 27–28 ноября 1929 г. // Художественно-конструкторское образование. – 1970. – № 2 – С. 102. Цит. по: Пространство ВХУТЕМАС: Наследие. Традиции. Новации: Материалы Всероссийской научной конференции, 17–19 ноября 2010 г. – М., 2010. – С. 213.
7. **Дружкова Н.И.** Педагогическая концепция Баухауза и ее традиции в современном художественном образовании: Дисс. ...д-ра пед. наук. М., 2008.
8. **Хан-Магомедов С.О.** Приоритеты, место и роль наследия ВХУТЕМАСа // Пространство ВХУТЕМАС: Наследие. Традиции. Новации. – М., 2010.

А.Н. Лаврентьев
A.N. Lavrentiev

Пропедевтика как технология формообразования. От опыта – к теории структуры формы Propedeutics as a technology of form. From the experience towards the theory of structure of form

Аннотация: Автор рассматривает авангардные течения начала XX века как общее интернациональное пространство аутентичных концепций формообразования, каждая из которых способна стать оригинальной художественной пропедевтической дисциплиной в сфере дизайнерского и архитектурного образования, подчеркивающей технологический и проектный аспекты творчества.

Abstract: The author regards the avant-garde art movements of the early 20th century as a common international artistic space of authentic concepts of forms and compositions, each of them capable of creating original propedeutic disciplines for design and architecture, stressing technologic and rational design approach to creative process.

Ключевые слова: пропедевтика, технология формообразования, измы XX века, Лисицкий, Родченко, комбинаторика, композиционная инициатива.

Keywords: propedeutics, technology of form-creation, avant-garde isms of the 20th century, Lissitsky, Rodchenko, combinatorics, compositional initiative.

Сравнивая ВХУТЕМАС и Баухауз, мы отмечаем общий принцип художественного образования: от отвлеченных дисциплин — к профилирующим предметам, от универсальной художественной пропедевтики – к конкретным областям проектного творчества.

Однако, обе школы роднит не только метод анализа произведений искусства, выделение пластических категорий или проектирование на основе комбинаций геометрических форм, цвета, фактур, конструкций. Роднит и общее интернациональное пространство художественного эксперимента. В 1918 году при организации СГХМ на базе Строгановского училища и Училища живописи ваяния и зодчества в Москве подчеркивалось равноправие художественных течений (как классического искусства, так и модернизма) где каждое направление в те годы воплощало свою визуальную программу.

Эль Лисицкий первый систематизировал художественный опыт авангарда начала XX века в книге-альбоме «Измы искусства. 1914–1924», подготовленной совместно с Гансом Арпом (Штутгарт, 1925). Здесь представлены: кубизм, футуризм, дадаизм, супрематизм, конструктивизм и беспредметное творчество, авторские системы В. Кандинского, К. Швиттерса, Лисицкого (Проуны), а также активно осваивавшая архитектуру группа Де Стейл.

Впервые в одном пространстве встретились мастера Франции (кубизм и симультанизм), Италии (футуризм), Голландии (неопластицизм Де Стейл), Германии (дада, экспрессионизм и компрессионизм) и России (супрематизм, конструктивизм, проуны). Можно сказать, что художественный формообразующий потенциал ВХУТЕМАСа в дизайне определяли участники этого издания: Эль Лисицкий, П. Митурич, Л. Попова, А. Родченко и В. Татлин. В. Кандинский, Л. Мохой-Надь, П. Клее и Л. Файнингер — представляли авторские художественные программы профессуры Bauhaus Баухауза, где занятия также вел и Ван Дусбург. Из них почти все занимались пропедевтикой со своими студентами.

Благодаря особой форме подачи и макета (краткая текстовая формулировка и тщательно отобранные иллюстрации в альбоме, имитирующем показ художественных и проектных работ в пространстве галереи, портреты художников в обтравку) отчетливо видны пластические различия каждой из этих художественных систем: тип используемых форм и их трактовка, правила составления композиций, критерии отбора вариантов.

Эти «измы» родились как проектные системы, благодаря им в сферу искусства вошли проектные методы, алгоритмы, четкая последовательность творческих операций, раскрылись интеллектуальные возможности моделировании новых миров и пространств. Композиционные системы авангарда, с одной стороны, представляют собой алгоритмические комбинаторные системы, что позволяет использовать их как графические, объемно-пространственные, структурные программы. С другой стороны, абстрактность композиционных вариантов, внеизобразительность, позволяет считать их универсальными, пригодными для любой области архитектуры, дизайна, предметно-художественного творчества в целом.

Ключевое слово для их современной трактовки и оценки может быть понятие «Инициативы», введенное А. Родченко в название своего пропедевтического курса «Графика», созданного в 1920–1921 года в рамках Основного отделения ВХУТЕМАСа для развития пространственного и конструктивного воображения студентов. Подобно В. Кандинскому или И. Альберсу в Баухаузе Родченко использовал три базовые фигуры: круг, треугольник и квадрат (прямоугольник). Он назвал свой курс «Графическая конструкция на плоскости «Инициатива». Это слово имеет тройной смысл. Во-первых, в рамках композиционно-комбинаторных упражнений из заданных форм это понятие означает учет «инициативы», то есть самостоятельного композиционного звучания, «партии» каждого элемента в общей «мелодии» композиции. Для этой цели Родченко использовал принцип прозрачности линейных контуров фигур, наслаивавшихся друг на друга и сохранением узловых точек каждой отдельной фигуры. Второй смысловой уровень связан с внутренними психологическими установками самого студента, его мотивация к поиску вариантов, инициативность и смелость в поиске выразительных сочетаний. Наконец, третий уровень — восприятие получившейся композиции зрителем. Глаз, зрительная система

возбуждается контрастными сочетаниями криволинейных и прямолинейных контуров, сменой направлений, предельными контрастами черного и белого. Структуру, получившуюся в результате композиционно-комбинаторных упражнений мы воспринимаем как некое энергетическое образование. Для того, чтобы возник визуальный «ток», обеспечивающий интерес и внимание зрителя, необходимы как раз «полюса», контрасты форм и их сочетаний. И с этой точки зрения понятие «Инициатива» и есть тот самый визуальный импульс, обеспечивающий интерес зрителя и позволяющий понять закон сложения композиции. В подобных родченковскому курсу комбинаторных упражнениях воплощали технологический подход к проектированию.

На первых порах, в самом начале формирования Баухауза и ВХУТЕМАСа пропедевтические курсы сложились на основе авторского личного опыта художников как форма обучения искусству авангарда. Однако, оказалось, что в этом индивидуальном опыте, в индивидуальной творческой концепции скрыт и универсальный опыт. Триада геометрических элементов Кандинского обрела формы прототипов реальных вещей спроектированных студентами Баухауза и послужила основой классификации форм. Триада Родченко и его принцип выделения композиционных схем во ВХУТЕМАСе привели к созданию универсальной системы графического конструирования, одинаково эффективно проявившей себя при работе как с плоскостными, так и с пространственными объектами. Кубофутуристические или пространственно-динамические упражнения курса Н. Ладовского нашли свое место в теории архитектурной композиции.

Однако, нужно учитывать, что технологический, программный, алгоритмический подход был не единственным в обоих школах. Органический подход И. Иттена в Баухаузе или П. Митурича, В. Татлина и В. Фаворского во ВХУТЕМАСе развивал другие стороны проектного мышления: интуитивную и эмоциональную.

С.М. Михайлов
S.M. Mikhailov

Уроки в Баухаузе 70 лет спустя Lessons at the Bauhaus 70 years later

Аннотация: В рамках 10-месячной стажировки (Zusatzstudium) в Веймарской высшей школе архитектуры и строительства в 1985–86 гг. автор изучает особенности обучения во всемирно известном Баухаузе 70 лет спустя.

Abstract: As part of a 10-month internship (Zusatzstudium) at the Weimar Graduate School of Architecture and Construction in 1985–86 the author studies the peculiarities of education in the world famous Bauhaus 70 years later.

Ключевые слова: Zusatzstudium, Баухауз, ВХУТЕМАС, метод абстрактного композиционного моделирования.

Keywords: Zusatzstudium, Bauhaus, VNUTEMAS, abstract compositional modeling method.

Германский Баухауз и советский ВХУТЕМАС — первые архитектурно-художественные школы, в которых сформировался уникальный метод «абстрактного композиционного моделирования», появление которого исследователи ассоциируют с отправной точкой развития (функционального) дизайна. Заложенные сто лет назад в этих школах принципы формообразования индустриально изготавливаемых изделий, на базе которых сформировалась совершенно новая, и, пожалуй, одна из самых востребованных профессий XX века — дизайнер, во многом до сих пор не потеряли своей актуальности. В процессе исторического развития эти принципы несколько видоизменялись, обогащались и развивались, отражая изменения ситуации, образовательных технологий, региональные особенности, авторские педагогические идеи.

В 1985–86 гг. в рамках 10-месячной стажировки (Zusatzstudium) автор познакомился с организацией учебного процесса в Веймарской высшей школе архитектуры и строительства (ныне Баухауз-университет) — в германском Баухаузе почти 70 лет спустя.

Построенный на общей методологии и основополагающих педагогических принципах, заложенных еще в начале века в Баухаузе и ВХУТЕМАСе, процесс обучения в то время в архитектурно-художественных школах ГДР, как и многих других стран т.н. социалистического лагеря, имел очень много схожих моментов. Отличия, причем порой довольно существенные, касались, главным образом, организационных вопросов, форм и содержания занятий, ориентированности и мотивации обучения и др., так например:

— большая гибкость системы распределения бюджетных мест — абитуриенты в архитектурно-художественные вузы ГДР принимались без вступительных экзаменов на основе собеседования и портфолио творческих работ, затем после обучения на вводном курсе (форкurse) происходил естественный отбор и отсев;

— высокий уровень самостоятельности обучающихся — так выпускная дипломная работа студентом выполнялась полностью самостоятельно без руководителя диплома, место последнего занимал консультант, который затем автоматически включался в состав ГЭК;

— практикоориентированностью и локальностью учебных проектных задач — так на завершающем этапе обучения студент делал не проект крупного общественного здания (театр, дворец спорта, торговый центр), а небольшую форму (фонтан, декоративную композицию, арт-объект) в городском контексте с мак-

симальной детализацией и проработкой всех аспектов проекта, включая конструкции, технологии, художественной стилистики.

Отличным был и подход профессуры к консультациям в студенческой группе. Если у нас преподаватель обращал первоочередное внимание на отстающих студентов (порой даже в ущерб успевающим), помогая им подтянуться, то здесь консультация начиналась с самых сильных и успевающих, до отстающих очередь доходила, если оставалось время занятий.

Особо следует отметить отношение в Германии к культурному наследию Баухауза. Наверное, ни по одной школе мира не выпущено такого множества изданий, как по истории и педагогике Баухауза. С 1976 года проводятся международные научные конференции «Баухауз-Коллоквиумы». В здании Анри ван де Вельде, где был первоначально открыт Баухауз, сохранены и отреставрированы настенные росписи В. Кандинского и барельефы О. Шлеммера. Школе возвращено «первоначальное» имя, и она сейчас называется «Bauhaus-Universität Weimar». С конца 1990-х в Веймаре существовал Музей Баухауза, который располагался в центре города на театральной площади. В настоящее время ведется строительство нового здания музея, открытие

которого запланировано к 100-летию Баухауза. А изучение архитектуры студенты начинают с анализа Дома Георга Мухе (Haus am Horn), памятника функционализма и единственного архитектурного проекта Баухауза, реализованного в Веймаре.

Библиография:

1. Университет Баухауза в Веймаре [Электронный ресурс]. URL: <https://www.google.com/search?client=firefox-b-d&q> (дата обращения: 09.03.2019).
2. Bauhaus-Museum [Электронный ресурс]. URL: https://www.tripadvisor.ru/Attraction_Review-g187426-d319400-Reviews-Bauhaus_Museum-Weimar_Thuringia.html (дата обращения: 09.03.2019).
3. Кеглер Х. Баухауз коллоквиум в Веймаре (и Дессау) — Повторение как возможность [Электронный ресурс]. URL: https://translate.google.com/translate?hl=ru&sl=de&u=http://dr-kegler.de/pdf/bh_kolloquien.pdf&prev=search (дата обращения: 09.03.2019).
4. Дом Георга Мухе (Haus am Horn) [Электронный ресурс]. URL: http://www.chaika.ru/cities/105/obj_descr/25/585/ (дата обращения: 09.03.2019).
5. Dembitsch A., Michailow S. Kompositionelle Modellierung in der Entwurfsausbildung von Architekten // Die wissenschaftliche Zeitschrift der Hochschule der Architektur und des Bauwesens. Weimar. 1988. № 5/6.

Федерика Даль Фалько
Federica Dal Falco

Веркбунд 1914–2014 и поселок Вайсенхоф 1927–2017. Дизайн как упражнение для будущего Werkbund 1914–2014 and Weißenhofsiedlung 1927–2017. Design as an exercise for the future

Аннотация: Автор описывает опыт проведения двух воркшопов, посвященных исследованию и проектированию оборудования жилья на основе двух известных осуществленных проектов: выставки Веркбунда 1914 года и поселка Вайсенхоф (Штуттгарт), 1927. Опыт ре-проектирования позволяет по-новому освоить известные произведения в истории архитектуры и дизайна в контексте развития проектной культуры.

Abstract: The author describes the experience of conducting two workshops, dedicated to the analysis and design of the housing equipment and appliances on the basis of the two realized projects: the Werkbund exhibition of 1914 and the Weißenhofsiedlung, 1927. The experience of re-design enables to understand the known masterpieces of architecture and design in the context of the development of design-thinking cultural heritage.

Ключевые слова: Веркбунд, поселок Вайсенхоф, ре-дизайн, оборудование жилья, модернизм, функционализм.

Keywords: Werkbund, Weißenhofsiedlung, re-design, home appliances, modernism, functionalism.

The didactic and research program carried out by students and professors of the industrial design courses at Sapienza University of Rome on the occasion of the centenary of the exhibition of the Deutscher Werkbund in Cologne and of the 90 years of the Weißenhofsiedlung was developed through workshops in product design, visual and multimedia communication [1].

The two cultural projects (described in publications [2]) are subtended by a conception of design that considers the world of objects, both tangible and intangible, as a result of dynamic evolution. The artifacts of the past considered a heritage of forms and programmatic ideas in a continuous transformation that is projected into the contemporary and near future. Going back to the sources of design means understanding the ways in which, in the flow of time, continuous morphological rethinking takes place, aimed at interpreting and redesigning elements and details with respect to our scale of time.

This theme was relaunched at the 14th International Biennial Architecture Exhibition curated by Rem Koolhaas, where the history of the last hundred years of the evolution of architectural fundamentals has been re-traced. An approach that is based on the coexistence of ancient and contemporary, on the stratification of signs, on the ability to recover the continuity of knowledge and to revisit ideas and programs by extracting elements that can be transformed and/or can accommodate new inserts.

On the other hand, even in the 1976 Venice Biennale curated by Vittorio Gregotti – where the section dedicated to design and product culture had been opened – history was the starting point for reflecting on design. The experience of the Associations of Werkbund was chosen for the exhibition, a central reference point for German industrial expansion and a fundamental constitutive moment in the disciplinary formation of design.

Then there is another very topical issue: the relationship between industry and craftsmanship, a dialectical and complex relationship that has crossed the evolution of industrial design since the middle of the nineteenth century and that today, between innovative technologies and exceptional know-how, represents not only in Italy a new perspective.

The exhibition of the Werkbund in Cologne and in the Weißenhofsiedlung, the latter naturally connected to the Bauhaus, represent fundamental stages in the culture of the project.

They are links in the long chain that bridge contemporary design to the artifacts of a world of the past, which review also considers ideas, intended as design programs, which are handed down and reinterpreted. In this sense, the two workshops represent a methodological and pedagogical model that involves studies and research on modernity, in order to imagine innovative solutions in the name of the continuity of the knowledge of history and experiences. The experiences realized for the Werkbund of Cologne and the Weißenhofsiedlung, lead to similar activities promoted on the occasion of the Bauhaus centenary. In the 21st century, it is still fundamental to question and re-imagine the relationships between arts and society.

The need to experiment with a new education in the field of architecture, arts, and design was one of the cornerstones of modernity and found its highest expression in the Bauhaus. The social relevance of the arts advocated by the Bauhaus against authoritarian and militarist regimes in favor of a democratic society led the protagonists of the School to imagine new practices and forms of learning, and above all new forms of life. These innovations had been tested in the houses of the Weißenhofsiedlung. Weißenhofsiedlung is the global project for the renewal of the twentieth-century arts, crafts, design, and architecture. Teaching that today must be re-evaluated in perspective, interpreting the production of design and culture as a social project sensitive to environmental problems and also critically rethinking educational institutions.

Germany 1914 between art, craft, and industry. The hundred years of the Werkbund Exhibition in Cologne.

An international debate, workshops, exhibitions. September – December 2014

The principles on which the Werkbund was based concerned about the development of relations between artists and industry, taking the American industrial model as a reference on the question of productivity (De Fusco, 1985). But in the organizational machine of the Deutscher Werkbund, a coordination center for initiatives, ideas, institutions and schools, the position of Muthesius devoted to the Typisierung and the protection of artistic creativity advocated by Van de Velde coexisted. Die Ausstellung Köln of 1914, with its heterogeneous complex of figurative registers exposed, including nineteenth-century references, Jugendstil, functionalist

experiments, manifest works of expressionism, represented the first important signal of opening towards modernity, triggering the multiple and sometimes contradictory phenomenon of industrial design (Dal Falco, 2016; De Fusco, 1985, pp. 80–83).

The outbreak of the Great War in August 1914 abruptly interrupted the Cologne Exhibition with the consequent destruction of most of the buildings symbolizing national productivity (Campbell, 1987). The war degraded the landscape and the architecture and wiped out the optimism and hedonism that characterized the climate between the two centuries. That new period of history called modernity which, with the founding of the Bauhaus of 1919, would gradually lead to the gap between craftsmanship and industry, identifying the production model of the twentieth century in standardization (Dal Falco, 2015).

Werkbund Design workshop. Product, visual and multimedia design

In the workshop dedicated to product design, the objects exhibited at Ausstellung Köln that formed the sources of inspiration for re-design together represent a sort of «minimal Werkbund unit»: tables, cockpit chairs, and ceiling lamps. The furnishings were considered as part of the architectural work, of a system of accessible spaces, each consisting of an environment that determines its proportions (De Fusco, 1993, 1).

The environments of Die Ausstellung Köln include many forms of living that return the search for a new *gemütlichkeit*, that typically German atmosphere that surrounds the interiors with an invisible anthropological texture handed down to the twentieth century by the environments portrayed in the 16th century engravings until Biedermeier and literary descriptions, as Maldonado highlighted in his famous book (2005).

Furnishing takes on a broader meaning by indicating not only practices and projects but also the effects resulting from the creation of material spaces that determine certain atmospheric qualities, inducing tactile and visual sensations. It is the added value of furnishing and design. The project development methodology involved an initial morphological analysis of the individual pieces and their assembly, the study of the characteristics of the materials and the processes. The free interpretation of shapes, materials, and colors has set through the study and research of

the documents of the time, also thanks to important publications (Severati 2015).

The «Double» project by Francesco Baldassarra and Chiara Lambertini is an octagonal wooden table, inspired by the one created by Max Heindrich for Stadler's summer residence in Paderborn, whose re-design proposed through the simplification of the shapes of the joints between the pieces [3].

While Kreislampe by Anna Koryakina and Li Xu reinterprets a classic type of fabric hanging lamp. The project gives importance to the design of the proposed pattern: the W, symbol of the German Exhibition and the Wiener Werkstätte, present in the Austrian Pavilion designed by Joseph Hoffmann [4]. Licht Element by Giada Cavallo and Andrea Pistilli draws inspiration from the chandelier designed by Bruno Taut for the «Glashaus», a large pistol embedded in a glass flower placed in the upper area of the Pavilion. The project redesigns the form starting from modularity.

Stefania Carlotti, Flavia De Meo and Ilaria Trombi with Optik made a graft between two armchairs in the cockpit. The first was located in the hall of Pavilion 21, the «Das Gelbe Haus» by Bruno Paul, the second made by Annemarie Moldenhauer and was a part of the furnishing of room 20 in the «Haus der Frau» designed by Margarete Knüppelholz-Roeser. The combination of Optik wood elements provides a cage structure complemented by cushions. The fabrics are freely inspired by geometric patterns in black and white, among the most significant signs of the formal research of the Viennese workshops.

The corporate identity project of Ilaria Celata, Valeria Conti, Priscilla Saggese, consists of a logo. The graphic reference appears in the 1914 poster dedicated to the Exhibition. The research on the color palette inspired by the posters designed by Peter Behrens for the AEG. Valeria Pugliese and Lucia Salvatore worked on the catalog of the workshop exhibition interpreting the official catalog of the 1914 Exhibition.

The Logo FARE Association project (Marco Cacioni, Raissa D'Uffizi, Camilla Pisani) takes on, in addition to the graphic themes of the time, some programmatic ideas of the Werkbund, with a view to their contemporary relaunch. The multimedia communication of the new Association was the subject of the work of Giulia Ferrini and Silvia Amadei. Finally, COLOGNE 1914–2014. A journey through the Werkbund by Rossella Di Palma and Stefania Lucrezia Lo Bianco: a video

that through the most eminent personalities and the most significant architectures of the Cologne Exhibition once again raises the question of the dichotomy between standardization and free artistic expression.

«Inhabiting the Weißenhofsiedlung». An interdisciplinary and inter-institutional project

The Weißenhofsiedlung continues the path traced by the Deutscher Werkbund and represents one of the foundations of industrial design relating to the design of types for the industry according to a modern conception of the mass production object. Stuttgart's Weißenhofsiedlung is a small experimental neighborhood designed and built under the direction of Ludwig Mies van der Rohe, in which some of the most important protagonists of modern architecture of the twentieth century participated. The Haus 14-15 by Le Corbusier and Pierre Jeanneret and is included in the UNESCO World Heritage list, with a dedicated Museum [5]. The housing complex, with its constructive features, furnishings, and objects, became a posteriori manifest of the principles of modernity.

The study of the furnishings and objects made for the Weißenhofsiedlung allows not only to know their innovative scope in relation to the Zeitgeist of the period but also to understand how in the history of design culture there is a continuous revisiting of types, forms and even key technologies Contemporary.

From the point of view of experimenting with types for the industry, from the various kitchen furniture, to the furnishings of the houses, to the wallpaper, to the visual identity itself, the Weißenhofsiedlung fully represented modernity, from the point of view of the forms, materials and technologies, as much as the programmatic ideas that have characterized it.

Today, more than ever, after the post-modern crisis, it is important to ask ourselves again about the principles of modernity, and the principle of reason.

Design workshop: history and results

The insights and interpretations of the project «Abitare la Weißenhofsiedlung» are also oriented in the belief that reconsidering twentieth-century design ideas is a cultured operation, fundamental to question on the most contemporary issues.

According to this vision, the results of the workshop, dedicated to product design and visual and multimedia communication,

have been developed starting from the main types, taken from documents of the time. The themes identified concerned the new conception of interiors, focusing on the kitchen, or on elements such as wallpapers. Visual communication design results inspired by the graphic culture of the time. Then there is a small video by Stefania Carlotti and Gaetano Corvino «Weißenhofsuppe», which ironically interprets Mies van der Rohe's kitchen as lived and transformed by the magic of moving images.

Two graphic design concepts were created. First, Sara Bomben's group, Roberta Colonna, Anna Montesi, Angela Testa, and Irma Zappoli elaborated a poster for the exhibition of the workshop results. The study of the brand and the compositional structure inspired by the analysis of the facades of buildings – pillars, floors, roofs and the rhythm of openings – by Mies van der Rohe and Le Corbusier for the Weissenhofsiedlung. Instead, the layout freely inspired by the internal structure of the building. Within these compositional lines, the logotype was included which, together with the brand, forms a single block. The font used is the Baron Neue, a linear character sans-serif and in line with the «style» of the Bauhaus, made of compositional balance. Second, the design project by Riccardo La Leggia has reworked the structure of the logo with reference to the composition of the building by Mies Van Der Rohe whose rational geometries define the corporate identity according to a color palette taken from the paintings of Joseph Albers.

As far as product design is concerned, Silvia Cosentino, Manuel Muccillo, Elisa Pecci and Micaela Vernuccio, have chosen the kitchen environment as their project theme, starting from the analysis of the buildings by Mies van der Rohe: the minimal one and the version of the eat-in kitchen. The project conceives a contemporary aesthetics, but coherently recalls the essential lines of rationalism, the functional organization of the spaces, in particular, the idea of wireframe, with light equipment, minimalist drawers, and handles.

Lucia Mafodda, Simona Semerano, and Federica Rossi worked on wallpaper, designed with minimal graphics drawn on a modular mesh, imagined for the kitchen environment. Another variant recalls the main geometric elements of the façade of the «Casa in linea» by Mies van der Rohe. The analysis of the geometries and their proportions, of the modules, experimented in the Bauhaus textile, artistic and architectural sector, has led to a contemporary concept that incorporates the taste of the era. The color palette is inspired by the pastel interiors of the «Houses 14 and 15» by Le Corbusier and Pierre Jeanneret, again created for the Weißenhofsiedlung.

The two described projects – Cologne 1914 and the Weißenhofsiedlung are examples of a methodology that considers modernity as an inexhaustible source of programmatic forms and ideas that in the light of the contemporary can be studied and re-imagined in the conviction that the future does not exist without the awareness of the past.

Translation into English from Italian by Mariia Zolotova

Notes:

1. The first part of the essay related to the exhibition of Werkbund «Cologne 1914» was published in: Dal Falco F. (2016). (edited by) Werkbund 1914–2014. Design come esercizio per il futuro. 100 anni - 10 prodotti. Roma. Ermes. Servizi editoriali integrati s.r.l.
2. The two projects were designed and implemented with various institutions and with the association Embrice 2030, founded by Carlo Severati, professor of History of Architecture. The first project «Germany 1914 between art, craft, and industry. The hundred years of the Werkbund Exhibition in Cologne. An international debate, workshops, exhibitions. September – December 2014» had as its institutional partners the Central Library of the Faculty of Architecture and the PDTA Department of Sapienza University of Rome, the Goethe Institut Italien Rome, Werkbund Nordrhein-Westfalen, the University of Roma Tre, CNBA – National Library Coordination of Architecture, the Liceo Artistico Via Ripetta, the state high school Enzo Rossi. The workshop dedicated to the design resulted in an exhibition held at the Faculty of Architecture in December 2014 and a dedicated catalog, with the scientific care of Federica Dal Falco. The second project «Weissenhofsiedlung Stoccarda 1927–2017. Insights and interpretations», had as its institutional partners the Department of Planning, Technology, Architecture, Design at Sapienza University of Rome, the Department of Architecture of Roma Tre University and the Goethe-Institut. The outcomes of the workshops (architecture, design, and arts) were the subject of an exhibition held in May 2018 at the Goethe Institute in Rome and an interdisciplinary catalog.
3. The studio environment of Stadler's «Summer House» was designed by Max Heidrich of Paderborn. The overall construction was by the Werkstätten (Bernard Stadler, Paderborn) with oak furniture; light brown wood paneling tending to yellow; carpet (dark lilac, dark red and gold-gray). The upholstery of the furniture (green, brown-gold and red patterns) was of the company Wurzner-Teppich and Velousfabriken A.-G.-Wurzen.
4. The chandelier stood out in the master room of Karl Bertsch's Central Pavilion. The Deutsche Werkstätten A.G. Dresden-Hellerau in Munich has realized the environment. A similar chandelier located in the «Living Room and Bedroom for Lady Who Lives Alone» of the Bremen House – Oldenburg by Hermann Dieter (b.d.a.) Rüstingen i.o. The realization was by C. Tietjen, Werkstätten für Möbelbau, Varel i.o.

5. Of the vast literature relating to the Weissenhofsiedlung, we recall the main texts: AA.VV. (2008) Weissenhof Museum im haus Le Corbusier; Alfani, A., Carbonara, G., Pinci, F. & Severati, C. (1992); Joedicke, J. (2016). Linked to the experience of the Weissenhofsiedlung, there are texts on the Bauhaus, of which we mention the main ones and some catalogs related to the Exhibitions: AA.VV. (1969). Bauhaus 1919-1969; Various Authors (2016). The Esprit du Bauhaus; Argan G. C. (1951); Bergdoll, B., Dickerman, L. (2009); Droste, M. (2006); Gropius W.et al. (1938); Wingler, H. M. (1972).

References:

1. **Alfani, A., Carbonara, G., Pinci, F. & Severati, C.** (edited by). Costruire Abitare. Gli edifici e gli arredi per la Weissenhofsiedlung di Stoccarda. «Bau und Wohnung» e «Innenräume» (1927–28), 1992.
2. **Bergdoll, B., Dickerman, L.** Bauhaus. 1919–1933: Workshops for Modernity. New York: MoMA Publications, 2009.
3. **Campbell, J.** Il Werkbund tedesco. Una politica di riforma nelle arti applicate e nell'architettura. Venezia: Marsilio editore, 1987.
4. **Dal Falco F.** Fragments and fractures. The culture of the project in the kaleidoscope of time. diid disegno industriale industrial design, 59, 161–165, 2015.
5. **Dal Falco F.** L'Esposizione di Colonia del 1914. Alle origini della fenomenologia del design. In Giuliani, A. (a cura di). Deutsche Werkbund Ausstellung Coln 1914. L'Esposizione del Werkbund a Colonia. Maggio-Agosto 1914: produzione di pace in tempo di guerra. pp. 150–155. Ariccia (RM): ARACNE editrice. (De Fusco, 1985), 2016.
6. **Dal Falco F.** Bodies, design, posthuman. Modernity, again? diid disegno industriale industrial design. 64, 134–141, 2018.
7. **De Fusco R.** Storia del Design. Roma-Bari: Laterza editore, 1985.
8. **De Fusco R.** Storia dell'arredamento. Torino: UTET, 1993.
9. **Droste M.** Bauhaus-Archiv, bauhaus, 1^a ed., Colonia: Taschen, 2006.
10. **Gregotti V.** Introduzione. In Werkbund. Germania Austria Svizzera. Burckhardt L. (a cura di). Venezia: Edizioni «La Biennale di Venezia», 1977.
11. **Gropius W.et al.** Bauhaus 1919–1928. New York: Museum of Modern Art, 1938.
12. **Joedicke J.** Weissenhofsiedlung Stuttgart. Stuttgart: kraemerverlag, 2016.
13. **Maldonado T.** Memoria e conoscenza. Sulle sorti del sapere nella prospettiva digitale. Milano: Feltrinelli, 2005
14. **Severati C.** (edited by) Documenta Köln - L'esposizione Del Deutsche Werkbund a Colonia 1914. Roma: RomaTre-Pres. <http://ojs.romatrepress.uniroma3.it/index.php/DK/issue/view/66>, 2015.
15. **Wingler H.M.** Il Bauhaus. Weinmar Dessau Berlino 1919–1933. Milano: Feltrinelli, 1972.



Заседание 17.04.2019
 Московская государственная
 художественно-промышленная
 академия имени С.Г. Строганова

1. Новый дизайн и предметно-пространственная среда

А.В. Панкратова
A.V. Pankratova

Эстетика Баухауза как фундамент современной дизайн-эпистемы Bauhaus aesthetics as the Foundation of current design epistem

Аннотация: Сегодня можно говорить о сложившейся дизайн-эпистеме: дизайн является культурным феноменом, структуру которого формируют надындивидуальные схемы мышления, языковые коды. Данная эпистемологическая структура была сформирована в парадигме модернизма, знаковым элементом которой стала эстетика Баухауза.

Abstract: Today we can talk about the current design epistem: design is a cultural phenomenon, the structure of which is formed by supra-individual schemes of thinking, language codes. This epistemological structure was formed in the paradigm of modernism, the iconic element of which was the Bauhaus aesthetics.

Ключевые слова: дизайн-эпистема, модернизм, Баухауз, эпистемологическая структура, интернациональность, функциональность.

Keywords: design epistem, modernism, Bauhaus, epistemological structure, internationality, functionality.

За последние сто лет сформировалась дизайн-эпистема: утвердились языковые коды, схемы восприятия, которые формируют дизайн-мышление и язык дизайна. Фундамент внутренних принципов современного дизайна сложился в парадигме модернизма. Ярким выразителем идеологии модернизма стала эстетика школы Баухауз. Эксплицируем те константы современного дизайн-мышления, которые сформировались под влиянием Баухауза.

1. *Отказ от трансцендентного.* Современное мышление противится своим собственным метафизическим устремлениям [3, с. 338]: на протяжении всего двадцатого века человек последовательно отказывался от метафизики, от представления о трансцендентном. Сознательный разрыв с трансцендентным является основанием модернистской парадигмы.

2. *Ориентация на социальное равенство.* Дизайнеры-модернисты видели свою основную задачу в устранении классовых различий посредством социального эксперимента. Эстетические установки Баухауза являются следствием этой идеи: желание строить одинаковые города, предпочтение коллективного индивидуальному, предпочтение форменной одежды [2]. В архитектуре идея социального равенства выражается, прежде всего, в горизонтальной ориентации строений [2] или микрорайонов. Идея приоритета социального равенства оказалась фундаментальной для дизайн-эпистемы: в современном дизайне сохраняется ориентация на массового потребителя.

3. *Интернациональность* является главной идеей деятелей Баухауза. Установка на равенство предполагает не только социальную усредненность, но и национальную. Различия — социальные, гендерные, этнические — в эстетике модернизма сознательно преодолеваются. Эстетическая установка на наднациональность сохраняется и в современном дизайне.

4. *Пуризм, геометризм.* Достижение универсального дизайна, подходящего для любой страны и нивелирующего социальные различия, возможно путем максимальной деиндивидуализации. Эстетические установки модернизма связаны с предпочтением чистых геометрических форм, простотой, пуризмом, лаконизмом. Данная эстетика в современном дизайне по умолчанию

мыслится как благо. Дизайн смартфонов идет по пути все большего упрощения. Интерфейс большей части компьютерных программ с 2010 года и до настоящего времени использует стилистику флэт-дизайна.

5. *Функциональность* является постулируемой целью дизайна как в начале XX века, так и сегодня: теория функционализма имеет глубокие корни в модернистской картине мира [1, с. 87]. Нефункциональные вещи дизайн-эпистема маркирует как альтернативу. Намеренно нефункциональные дизайн-объекты были характерны для парадигмы постмодерна, но в современном дизайне такие игры не популярны.

6. *Индексальность.* Для эстетики Баухауза характерен отказ от изобразительности (иконических знаков) и от символичности (знаков-символов). Эстетика Баухауза так же, как и язык современного дизайна, предполагает использование знака-индекса. Яркий пример индексальности в дизайне — шахматы Баухауз.

7. *Проективность.* Проективную концепцию дизайна разрабатывали теоретики советского дизайна 1960-х (К.М. Кантор, Г.П. Щедровицкий, В.Л. Глазычев, О.И. Генисаретский) [4]. М.Н. Эпштейн расшифровывает термин «проективность» как семиургические практики — создание нового. В силу своей проективности дизайн-эпистема характеризуется устремленностью в будущее, отказом от прошлого. Дизайн оформился как социальная практика в парадигме эксперимента. Дизайн-мышление всегда противопоставляет себя традиции, дизайн — это всегда новация. «Новое» в системе языка дизайна всегда имеет положительные коннотации, «старое» — чаще всего отрицательные.

Библиография:

1. **Лола Г.Н.** Дизайн. Опыт метафизической транскрипции / Г.Н. Лола; послесл. Н.Б. Иванова. М.: Изд-во МГУ, 1998. 264 с.
2. **Паперный В.З.** Культура два / В.З. Паперный. М.: Новое литературное обозрение, 2007. 2-е изд., испр., доп. 408 с.
3. **Фуко М.** Слова и вещи. Археология гуманитарных наук: пер с фр. / М. Фуко; пер с фр. В.П. Визгина, Н.С. Автономовой; вступ. ст. Н.С. Автономовой. СПб.: А-cad, 1994. 406 с.
4. **Щедровицкий Г.П.** Теоретические и методологические исследования в дизайне / Г.П. Щедровицкий. М.: Изд-во Шк. Культ. Полит., 2004. 372 с.

О.М. Санду
O.M. Sandu

Формирование проектно-художественного сознания в учебных курсах преподавателей Баухауза

Formation of design and art consciousness in the training courses of Bauhaus teachers

Аннотация: В статье рассмотрены учебные курсы И. Иттена, В.В. Кандинского, П. Клее, О. Шлеммера, направленные на развитие проектно-художественного сознания.

Abstract: The article discusses the courses of I. Itten, V.V. Kandinsky, P. Klee, O. Schlemmer, aimed at the development of design consciousness.

Ключевые слова: Баухауз, проектное сознание, пропедевтический курс.

Keywords: Bauhaus, design consciousness, propedeutic course.

Особенностью образовательного процесса в школе Баухауз стало внедрение особого форкурса, предвещающего профессиональное обучение. По мнению И. Иттена, главной целью пропедевтического курса было раскрытие творческих способностей и самостоятельного мышления в процессе изучения закономерностей формообразования. Со временем этот курс дополняется программами В. Кандинского, П. Клее, О. Шлеммера и других. Форкурс стал рассматриваться с точки зрения направленности на осознанное творчество, формирование нового художественного сознания и мышления.

В.В. Кандинским была разработана педагогическая система, составляющими которой стали теория современного искусства и практические упражнения, направленные на осознанное понимание взаимодействия формы и цвета, конструктивных и композиционных закономерностей построения. Помимо вопросов формообразования, В.В. Кандинский говорил о смысле деятельности и необходимости воспитания духовной основы художественного образования. Интерпретация природы осуществляется при помощи художественного сознания, творческий акт происходит подобно «созданию мироздания», а произведение искусства — «космическая композиция» — аналог модели мира [1].

В своем учебном курсе П. Клее стремился сформировать у учеников мировоззренческую основу творчества, художественное сознание, результат работы которого проявляется в умении художника создавать свою реальность на основе понимания целостности окружающего мира. П. Клее сравнивал создание произведения искусства с «генезисом» мироздания и считал, что художник является «волевым началом» природы и создает свой художественный образ, опираясь на «матрицу» «истинного видения» природы [2, с. 12]. П. Клее представил ее в форме круга, символизирующего целостность и включающего субъект восприятия («я»), объект восприятия («ты»), «землю» и «мир», объединенные «оптико-физическим путем», «метафизическим путем», «путем космического единения». Эта «матрица» сходна со структурой сознания, описанной в современных работах по психологии и философии сознания.

П. Клее считал, что «деятельность художника «зависит от глаза, от способа видения»» [3]. Можно добавить: от способа мышления. П. Клее учил визуальному мышлению, заостряя внимание на средствах художественной выразительности, визуальном

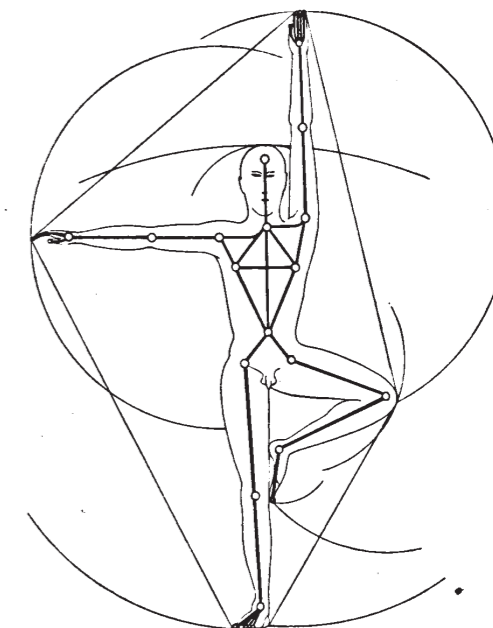
языке форм. В связи с этим, произведение искусства предстает способом воспроизводства смыслов при помощи визуального мышления.

Центром мировоззрения О. Шлеммера становится человек. Он полагал, что целью обучения является формирование у студента миропонимания. Схема «Человек в круге идей» О. Шлеммера демонстрирует представления о целостном состоянии человека, объединяющем различные измерения его существования: «Как создание природы он пробегает пространство и время, его естество определяют биологические, механические и кинетические законы. Космологически человек тесно взаимодействует с материальным и духовным миром. Это обстоятельство делает его одновременно способным к искусству, эстетике и этике» [4]. О. Шлеммер иллюстрирует, как конструктивный, пластический и анатомический анализ тела человека связан с формированием психологических и философских аспектов мировоззрения, как в процессе концептуального изображения человеческой фигуры в художественном сознании осуществляется описание мира, окружающего человека в действии, попытка представить его целостно (во всех проявлениях).

В работах преподавателей школы Баухауза было предвосхищено формирование проектно-художественного сознания. Помимо освоения закономерностей формообразования и композиционного построения, развития творческих способностей и профессионального мастерства студентов, осуществлялось осознанное постижение природы. Основными аспектами обучения становятся: формирование основ целостного видения, понимание процесса создания произведения на основе знания законов природной механики, значение «матрицы» мира (модели мира) для творческого процесса, построение концепции произведения в художественном сознании и понимание механизмов воспроизводства смыслов при помощи визуального мышления.

Примечания:

1. **Кандинский В.В.** Избранные труды по теории искусства. В 2 т. Т. 1. М., 2001. 736 с.
2. **Клее П.** Педагогические эскизы / пер. с нем. Н. Дружковой; под ред. Л. Монаховой. М., 2005. 71 с.: ил.
3. **Клее П.** Там же.
4. **Дружкова Н.И.** Педагогика Баухауза. М., 2007. 228 с.



1. **Оскар Шлеммер.** Пространство органических движений фигуры человека. Из сборника «Театр в Баухаузе». 1924

М.В. Панкина
M.V. Pankina

Проектная культура Баухауза: целеполагание и аксиология мышления Bauhaus project culture: goal-setting and axiology of thinking

Аннотация: Принципы человекоориентированного проектирования, необходимость междисциплинарного подхода и работы в команде, макетирования и тестирования объектов, включенность дизайнера в социокультурные процессы первыми обосновали педагоги Баухауза. Эти инновации явились фундаментом дизайн-образования и проектной культуры XX века.

Abstract: Bauhaus teachers were the first to substantiate the principles of human-centered design, the need for an interdisciplinary approach and teamwork, prototyping and testing objects, the inclusion of design into social and cultural processes. These innovations were the foundation of design education and design culture of the 20th century.

Ключевые слова: Баухауз, проектная культура, методология обучения, мышление дизайнера.

Keywords: Bauhaus, project culture, teaching methodology, designer's thinking.

Система образования, по сути, должна быть ригидна, ведь ее задача — сохранить и передать знания следующим поколениям. Но она должна быть также гибкой, развивающейся, т.к. мир очень изменчив, человек должен постоянно адаптироваться к новым требованиям, осваивать новые знания, сферы деятельности. Очень важны междисциплинарные умения, компетентность в смежных областях, общий кругозор, не количество усвоенной информации, а владение технологиями постоянного обучения. Несмотря на многие спорные эксперименты в системе высшего и среднего образования, необходимость ее соответствия запросам времени, поиска новых подходов для нас очевидна.

В начале XX в. революцию в сфере художественного образования совершили педагоги Баухауза (1919–1931). Каноны красоты, эстетические ориентиры вечны? Но даже в изобразительном искусстве импрессионисты, кубисты, сюрреалисты, абстракционисты и др. нашли иные формы и смыслы, методы и средства выразительности. А для проектировщика предметной среды, который должен опережать время, искать новые формы, способствовать техническому прогрессу тем более недостаточно освоить каноны, традиции и технологии. В Баухаузе ставили задачу сформировать проектное мышление студентов, искали не только новые методы моделирования объектов и принципы их формообразования, но и новые методики обучения [1].

Революционный подход в обучении был уже в том, что к сфере искусства — чувственного, субъективного, иррационального — был применен рациональный, объективный, структурированный подход. Вместо существовавшего репродуктивного обучения по принципу от мастера к подмастерью в Баухаузе работали над системой обучения, формировали продуктивное мышление, студенты осваивали инструментарий проектирования и творчества. Преодолеть антагонизм творческой свободы художника и строгой ответственности, исполнительности ремесленника помогала атмосфера Баухауза: содружество и совместная работа над проектами учащихся разных специальностей, разных мастерских, преподавателей и студентов, как это происходило в средневековых сообществах при строительстве храмов [3, 4]. В основе сплоченности мэтров дизайна и учеников были духовный смысл, отсутствие

различий, совместное творчество и познание. Преподаватели сами совершали открытия. Мышление дизайнера, которое формировали у студентов, было интегративным и нацеленным на решение проблем потребителей. Проблемы воспитания, социальные вопросы были неотъемлемой частью учебного процесса, проектных работ и различных мероприятий: театральные постановки, выставок, акций.

Пропедевтический вводный курс для освоения базовых универсальных навыков и понятий, законов композиции, формы и цвета имел цель пробудить творческие силы и художественные способности студентов, сформировать их индивидуальность, научить сочетать субъективное и объективное в решении проблем формы и цвета [3, 4]. Была создана система принципов проектирования, включающая вопросы функциональности (назначения), конструктивности (надежности), эстетичности (композиция, форма и цвет), экономичности (целесообразности и рациональности) и главное — социальной востребованности и удобства для потребителя. Объект проектирования должен был «улучшить» мир, предвидеть и создавать будущее.

Проектная культура как «высший уровень сферы дизайна, надстраивающийся над текущим проектным процессом преобразования и/или воссоздания среды», включает ценностно-значимые образы проектируемой предметной

среды, творческие концепции и ценностные ориентиры, а также методики, этические нормы профессии, целеполагание [2]. Дизайн-образование, прежде всего — не как, а для кого, зачем и что. Этика профессионала, ценности, модели поведения, которые нужно показать и сформировать, — основа профессии.

Проектная культура, основанная на целеполагании и аксиологии мышления, стала объединяющим понятием системы обучения в Баухаузе. Были сформулированы принципы человекоориентированного проектирования, обоснована необходимость междисциплинарного подхода и организации работы в команде, прототипирования и тестирования объекта, включенность дизайнера в социокультурные процессы, умение творчески решать разнообразные насущные проблемы для реального потребителя. Принципы и методология мышления дизайнера, заложенные в программах Баухауза, остаются актуальными, получили органичное развитие.

Библиография:

1. **Аронов В.Р.** Теоретические концепции зарубежного дизайна. М.: ВНИИТЭ, 1992. 122 с.
2. **Генисаретский О.И.** Проектная культура и концептуализм. Сборник научных трудов ВНИИТЭ. 1987. № 52 // Центр гуманитарных технологий. URL: <https://gtmarket.ru/laboratory/expertize/2006/2682> (дата обращения: 3.02.2019).
4. **Гропиус В.** Границы архитектуры. М.: Искусство, 1971. 286 с.
5. **Иттен И.** Искусство формы / пер. с нем. М.: Изд. Д.Аронов, 2001. 136 с.

М.Т. Майстровская, Н.В. Дрюкова
M.T. Maistrovskaya, N.V. Dryukova

Новая эстетика формы в проектах предметно-пространственной среды Баухзауза (Вальтер Гропиус, Марсель Брейер, Людвиг Мис ван дер Роэ и др.) New aesthetics of the form in project subject-spatial ambience Bauhaus (Walter Gropius, Marcel Breuer, Ludwig Mies van der Rohe and others)

Аннотация: Доклад посвящен новым проектным принципам, реализованным в проектах и объектах предметного комплекса жилых и общественных интерьеров Баухауза, Экспериментальном доме и объектах среды. Это принципы свободного пространства, максимальной функциональности, технологичности, геометрии линий и форм. Они выразительно проявились в проектах мебели, светильников, текстиля, металле и керамике. Новые формы мебели были спроектированы как в традиционной технологии, так и с применением металлической трубки, создав выдающиеся проекты мебельного дизайна XX века.

Abstract: Report is dedicated to new design principle marketed in project and object of the subject complex vein and public interior of Bauhaus, Experimental house and object of the ambience. This principles free space, maximum function, ease of manufacturing, geometries line and forms. They expressive were shown in project of furniture, lamp, textiles, metal and ceramics. The New forms to furniture were designed both in traditional technology, and with using the metallic tube, having created prominent projects furniture design XX age.

Ключевые слова: архитектура, интерьер, пространство, функция, конструкция, технология, мебель, светильники, текстиль, эстетика, среда, методы, принципы.

Keywords: architecture, interior, space, function, design, technology, furniture, lamps, textiles, aesthetics, ambience, methods, principles.

Двадцатые годы XX века были решающими в становлении нового художественного стиля, проявившего себя в искусстве, архитектуре и дизайне. Огромную роль в этом процессе сыграла школа Баухауз, ставшая эпицентром в формировании новых авангардных тенденций, принципов, методик и подходов, которые резко порывали со старым художественным мировоззрением и создавали новые формы и образы. Манифест Баухауза 1919 года, его новейшие курсы и выдающиеся учителя и ученики стали создателями нового стиля, новой эстетики, которая в полной мере проявилась в архитектуре и предметной среде, создав единый и целостный синтез, ансамбль архитектурного пространства, интерьера и всего наполняющего его предметного комплекса — мебели, светильников, текстиля, металлической и керамической посуды. Основанные на максимальной функциональности, технологичности и лапидарной форме, очищенной от всего декоративного, они несли новую эстетику минимализма и оказали влияние своими концепциями и формами практически на весь XX век. Важнейшим качеством этих предметов была высокая чистая эстетика формы, рассчитанная на промышленное производство и широчайший тираж продукции, доступной всем.

Наиболее выразительно эти тенденции и формообразование проявились в архитектуре и интерьере, мебели, тканях, осветительных приборах, которые вместе образовывали целостные ансамбли. Ярким и выразительным примером стал кабинет директора Баухауза Вальтера Гропиуса, спроектированный им самим и ставший визитной карточкой Школы. Лаконизм, свободное пространство, комфортабельная мебель, текстиль с геометрическим рисунком на стене и оригинальный светильник-люстра из перекрещивающихся трубок-ламп были не просто удобным кабинетом руководителя нового учебного заведения, это была своего рода материализованная декларация нового стиля, предполагавшая и новый образ жизни.

Таковыми же выразительными стали и помещения Школы в Дессау, с ее просторными и свободными пространствами, комнатами для занятий, столовой, жилыми комнатами студентов и квартирами преподавателей, которые жили все вместе в комплексе Школы. Новую стилистику несли и интерьеры Экспериментального дома, построенного в 1923–1924 годах, где были разработаны основные интерьерные узлы — двери, окна, подоконники, комплексное оборудование кухни и ванной комнаты, а также

остросовременная дверная ручка (Гропиус), которая остается в числе уникальных объектов Школы.

Представление о новых мебельных проектах Баухауза, созданных его преподавателями и выполненных в мастерских учениками, дает книга Вальтера Гропиуса и Ласло Мохой-Надя «*Newe Arbeiten der Bauhauswerkstätten*» («Новые работы мастерских Баухауза за 1923–1924 годы»), изданная Школой в 1924 году. В ней приводятся реализованные в материале проекты. Наиболее показательными из них можно считать мебель. Это проекты ученика и в дальнейшем руководителя столярных мастерских Школы плодотворного дизайнера Марселя Брейера, а также Йозефа Альберса. Первые проекты созданы в традиционной столярной конструкции, в лаконичных формах и стремлении к универсальности и многофункциональности отдельной вещи. Именно в это время появляются чисто конструктивный шкаф и стеллаж для книг, простые и лаконичные формы кроватей, практически современные даже для наших дней письменные столы и, конечно, стулья. Интересен проект стула Брейера с так называемой обрешеткой (1923 г.), где спинка имеет сложную и непривычную, на первый взгляд, конструкцию, схожую с проектами Г. Ритфельда. При более внимательном анализе становится понятным, что она представляет собой конструкцию спинки, рассчитанную эмпирическим путем и оптимально соотношенную с формной человеческого позвоночника, тем самым практически на полстолетия опережая важнейшее открытие в мебели — Линию Аккерблома, которая начинает применяться в проектировании лишь в 60-е годы. В дальнейшем именно в Баухаузе в проектах Брейера будет применена новая технология с использованием гнутой металлической трубки, якобы вдохновившая дизайнера эстетикой велосипедного руля, что позволит Брейеру создать ряд оригинальных кресел и стульев на металлической основе, в числе которых — уникальное клубное кресло «Василий», названное в честь коллеги по Школе Василия Кандинского. Этот предмет формировал новое понимание пространства, новое формообразование и технологию, создавал мощный и в тоже время легкий образ вещи, не загромождающей пространство, а легко плывущей в нем.

Дальнейшая разработка мебельных форм в русле максимального очищения конструкции от всего необязательного, в том числе отказ от задних ножек стульев, кресел и шезлонгов, позволил создать самобалансирующиеся конструкции мебели для сидения на металлических каркасах (стальных,

алюминиевых) — М. Брейер, Мис ван дер Роэ. К выдающимся образцам такой мебели можно отнести и кресла, и банкетки «Барселона», созданные Мис ван дер Роэ для Германского павильона на Всемирной выставке в Барселоне (1928). Эта конструкция низких комфортабельных кресел на пружинящих стальных х-образных опорах остается актуальной и признанной мебельной формой, выпускающейся известными фирмами мира и по сей день.

В мастерских Баухауза были выполнены проекты функциональной и лапидарной детской мебели, столярных игрушек и даже сделаны оригинальные геометрические шахматы со столиком для игры. В таком же функциональном стиле были разработаны и выполнены все предметы для оборудования жилой среды студентом и квартир преподавателей Школы. Выразительными были светильники для этих интерьеров — лаконичные, удобные, рациональные, минимально простые по своей форме и конструкции.

Весь комплекс предметного окружения и архитектурных пространств, разработанных и представленных Баухаузом в 1919–33-е годы, включая лаконичный и геометрический текстиль, основанный на принципах логики, функции, технологии, максимальной выразительности материалов и форм, создавал новую эстетику жилого и общественного пространства. Он оказался законодательным для последующих десятилетий, ярко заявив о себе в 60-е годы и оставаясь непревзойденным взлетом европейского модернизма XX века.

Библиография:

1. **Дросте М.** Баухауз. 1919–1933. Реформы и авангард. М., 2008.
2. **Мочульский Г.К.** Мис ван дер Роэ. М., 1969.
3. **Лаврентьев А.Н.** История дизайна. М., 2006.
4. 100 дизайнеров Запада. М., 1994.
5. **Красильникова Г.** Вернемся к Баухаузу // АСД. Архитектура. Строительство. Дизайн. 2003. № 3 (37). С. 8–9.
6. **Федотова Е.** Баухауз. Торжество идеалистического функционализма // SALON. 1999. № 8 (31). С. 118–123.
7. **Келлер Б.** Марсель Брейер — дизайнер // ДИ. 1964. № 2. С. 45–47.
8. **Кранстон Д.** Брейер последний из архитекторов авангардистов // Америка. 1968. № 143. С. 44–47.
9. *Bauhäusbücher* (Walter Gropius, L.Moholy-Nagy) 3 / Ein Versuchshaus des Bauhaus in Weimar. Albert Langen Verlag, München, 1924.
10. **Scheidig Walter.** Bauhaus: Weimar 1919–1924 – Werkstattarbeiten. Leipzig, 1966.
11. **Gropius W. Moholy-Nagy L.** Neve Arbeiten der Bauhauswerkstätten. Albert Langen Verlag, München, 1924.

Е.М. Лушкина, Н.К. Соловьёв
E.M. Lushkina, N.K. Solovyov

Столярная мастерская Баухауза Bauhaus carpentry workshop

Аннотация: Рассматривается работа столярной мастерской Баухауза в Веймаре, созданной в конце 1920 года.

Abstract: Is the carpentry workshop of the the in Weimar, founded in late 1920.

Ключевые слова: Баухауз, столярная мастерская, удобство и тождественность, складные предметы.

Keywords: the Bauhaus, carpentry, convenience and identity, foldable items.

С созданием Баухауза в Веймаре в 1919 году одной из задач подготовки дизайнеров стало проектирование мебели. В конце 1920 года была открыта столярная мастерская, которая по направлению своей деятельности была отделением мебели. Уже в 1923 году Вальтер Гропиус вместе со студентами разрабатывает комплексный проект мебели и оборудования кабинета директора Баухауза. Спроектированное им черно-белое кресло с консольными локотниками стало своеобразным эталоном стиля «Баухауз» того времени. Одним из основных принципов проектирования предметов мебели было удобство и тождественность ее конструктивных и функциональных частей. Йозеф Альберс в 1923 году создает стол для переговоров из темного и светлого сортов дуба, который является комбинацией художественных и функциональных элементов. Марсель Брейер использовал при проектировании мебели для гардеробной конструктивные формы, структура которых подчеркивалась контрастными породами дерева: светлого розового и темного ореха.

В русле европейского мебельного дизайна схожие композиционные поиски велись дизайнерами голландской группы «Де Стил» и Баухауза. В 1918 году Геррит Ритфелд сконструировал красно-синий стул, в основе конструкции которого лежали две прямые деревянные панели, а в 1923 году – «Берлинское кресло», состоящее из нескольких панелей. В Баухаузе в 1922 году студент Марсель Брейер также проектирует стул с ярко выраженными горизонтальными и вертикальными плоскостями.

Многие мастерские школы Баухауз взаимодействовали между собой и создавали совместные проекты. Так, в 1924 году совместно был реализован проект шахматного стола столярной мастерской и мастерской скульптуры из дерева и камня. Форма стола с выдвигаемым ящиком для фигур была спроектирована в столярной мастерской, а шахматные фигуры – в виде различных геометрических форм: кубов, комбинаций шара с кубом, объемных крестов и Г-образных половинок – в мастерской скульптуры.

В 1929 году Ганнес Мейер реорганизовал многие учебные мастерские Школы. В столярной мастерской данные изменения были нацелены на большую демократичность и общедоступность предметов мебели. Просуществовав около 12 лет, мастерская успела создать и оставить значительное наследие из предметов мебельного искусства. Эволюционное развитие мебели

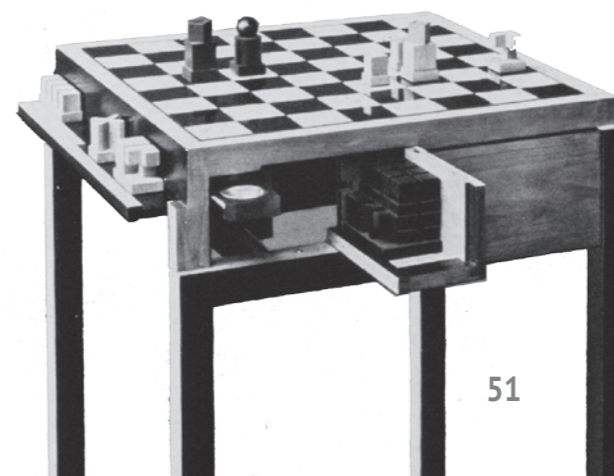
шло от простых геометрических форм с росписью и резьбой до разработки дешевых массовых изделий для обстановки жилья. Особое внимание уделялось разработке трансформируемых и складных предметов мебели.

Студенты Баухауза продолжали проектировать мебель и после окончания школы. Марсель Брейер, ставший после окончания обучения преподавателем Баухауза, создал свои знаменитые кресло из металла «Василий» (1925) и самобалансирующий стол (1928), а последний директор Баухауза Мис ван дер Роэ – шедевры современного мебельного дизайна – кресла «Барселона» и «Брно». Таким образом, столярная мастерская школы Баухауз явилась поистине революционным этапом в дизайне мебели, который принес с собой новые конструкции и материалы, новое их сочетание и формы.

Библиография:

1. **Королева А.** Мебель Баухауза: Возникновение индустриального дизайна.../ А. Королева // Антиквариат. 2005. Ноябрь. № 11 (32). С. 24–31.
2. **Лаврентьев А.Н.** История дизайна: учебное пособие. М.: Гардарики УИЦ, 2008.
3. **Рунге В.Ф.** История дизайна, науки и техники. М.: Архитектура-С, 2006.
4. **Droste M.** Bauhaus: 1919–1933. Cologne: TASCHEN, 2015.
5. **Rüedi Ray K.** Dream-house: Modernity and Globalization. Abingdon: Routledge, 2010.
6. **Whitford F.** Bauhaus. London: Thames & Hudson, 2012.

1. **Х. Носсельт.** Шахматный столик. 1924



М.П. Киба
M.P. Kiba

Развитие идей творческих мастерских Баухауза в учебном процессе подготовки дизайнеров среды Development of ideas of creative workshops of the Bauhaus in the educational process of preparation of the environment designers

Аннотация: В статье рассмотрены традиции школы Баухауз и их влияние на современное образование современного образования дизайнеров. Выявлены сходства в направлении подготовки дизайнеров среды.

Abstract: In article traditions of State Bauhaus school and their influence on modern formation of modern education of designers are considered. Similarities in the direction of training of designers of the environment are revealed.

Ключевые слова: прикладное искусство, дизайн, ремесленник, формообразование.

Keywords: applied art, design, craftsman, shaping.

В начале XX века Х. Ортега-и-Гассет указал на тот факт, что за одно столетие, с 1800 по 1914 год, население Европы возросло со 180 до 460 миллионов. Причем до количества 180 миллионов население Европы росло в течение всей своей многовековой истории [6, с. 22]. В этой ситуации становится ясным значение технических средств, обеспечивающих процессы жизнедеятельности, включая развитие транспорта, производства товаров для быта. Движения, направленные на связь искусства и ремесла, со всеми сопутствующими технологическими условиями, возникают в индустриально развитых странах — Британии (движение «Искусства и ремесла»), Германии («Дармштатская художественная колония», Веркбунд). Необходимость подготовки специалистов прикладного искусства для промышленности и ремесленного искусства в начале XX века возрастает. Создание школы Баухауз в Веймаре становится следствием развития общества.

В программной статье к отчетной выставке 1923 года руководитель Баухауза Гропиус указывал на отличие обучения мастерских в Веймаре от Королевской Академии искусств в Берлине, созданной в конце XVII века [3, с. 230]. Речь шла о том, что художественное совершенствование личности в Академии осуществлялось в ущерб социальным нуждам. А воспитание «уникального» гения делало ставку на элитарность как самого искусства, так и на его потребителя.

Начиная с XVII по середину XIX века, академическое художественное образование в Европе переживает «золотой век». Рисунок становится основой академической подготовки. Впечатления, полученные от природы, рисовальщик должен был уложить в определенный порядок, опираясь на знания и логику. Джошуа Рейнольдс, президент Королевской Академии художеств, формулируя академическую доктрину «большого стиля», отмечал, что, художник должен был облагораживать природу величием своих идей. В практической деятельности выпускникам художественных школ Европы в XVII–XIX веках приходилось создавать произведения в неоклассическом стиле. Гропиус определяет это состояние как конфликт между духом художника и материальным миром [3, с. 240].

Природные закономерности формообразования, являющиеся основой средневекового искусства, вдохновляли Прерафаэлитов в Британии и во многом повлияли на суть движения

«Искусства и ремесла». Природная «правда» без классицистической идеализации становится основой художественного и прикладного образования в Баухаузе. На этом фоне понятен ведущий принцип педагогической системы Баухауза: «...стремление к слиянию всех видов художественного творчества, воссоединение всех прикладных дисциплин с новой архитектурой в качестве ее неотъемлемых частей [...] единое художественное произведение — здание. В котором исчезают границы между монументальным и декоративным искусством» [3, с. 240].

Прикладная методика обучения в Баухаузе «мастер-ученик» была заимствована из деятельности средневековых строительных артелей [1, с. 328]. Строительство сооружений производилось в форме цеховой организации труда. Главный мастер-каменщик, руководивший строительным процессом, уже к XII веку стал определяться как архитектор. Методике образования по принципу «мастер-ученик» способствовала профессиональная замкнутость цехов, особенно характерная для Германии в период позднего средневековья.

Следуя исторической традиции, в Баухаузе велось детальное изучение материалов в рамках Практического курса: камня, дерева, стекла, железа. Создавались своеобразные бригады каменщиков, столяров и краснодеревщиков, стекольщиков, мастеров по металлу. Мастер-технолог обучал способам обработки материалов, а художник — эстетическим законам построения формы. Их союз гарантировал высокий уровень производимого изделия. Вся школа являла собой строительную артель, призванную создавать современное жилье. Гропиус отмечал, что Практический курс являлся важнейшей предпосылкой для коллективной работы в строительстве [3, с. 237].

При этом руководители Баухауза указывали на то, что ремесло не является конечной целью, это лишь средство экспериментирования с материалом, проектным поиском, созданием образца в материале. Конечной целью является реализация проектной модели путем промышленного производства. Дом Хауз-ам-Хорн, построенный к отчетной выставке 1923 года на холме возле здания Баухауза в Веймаре, стал такой проектной моделью. Созданный из готовых строительных материалов и наполненный оборудованием, сделанным учениками Школы, он являл перспективное направление в жилищном строительстве функционального типа.

В документальном фильме о Баухаузе Ч. Дженкс в комментарии отметил, что: «... он был крупнейшей школой дизайна в XX веке, которая значительно повлияла на все наши города, превратила их в механические машины и превратила наши интерьеры в упрощенные “кухнеобразные” инструменты». (Баухауз: Лицо двадцатого века / Bauhaus: The face of the twentieth century. Документальный фильм BBC. 1994 год. Режиссер: Фрэнк Уитфорд). Работа с геометрическими формами, использование передовых строительных и научных технологий, в конечном итоге привела к модернизму, в котором функция полностью диктовала вид сооружения или форму изделия. «Упрощенные “кухнеобразные” инструменты», столь важные для общества в первой трети века, к 1970-м годам теряют актуальность. В постмодернизме форма объектов дифференцируется по локальному признаку — каждому объекту свой неповторимый вид. Вследствие этого происходит возвращение к историческим заимствованиям, но не в чистом археологическом виде, а в виде аллюзий, которые обозначали возврат к декоративному наполнению архитектурной среды.

Модернизм утрачивает свою гегемонию, становясь одним из направлений средового искусства в архитектуре. Давая определение постмодернизму, Ч. Дженкс указывает на то, что в этой культуре присутствует политический и культурный плюрализм, не допускающий в архитектуре и искусстве преобладания какого-либо одного доминирующего стиля [4, с. 32]. Происходит реабилитация эклектизма как проектного метода.

Средовой дизайн как синтезирующий вид проектной деятельности широко применяет различные формы эклектики, которые воспринимаются как форма диалога культур. В обучении дизайнеров среды материал также несет визуальную и вербальную информацию, идеи, концепции. В этой связи можно отметить упражнения, которые проводил на начальном цикле обучения

в Баухаузе И. Иттен [5, с. 37]. Визуальные и тактильные ощущения, тождество и контраст фактур и текстур рисунка на поверхностях материала и сегодня играют ключевую роль в создании средового образа. Подбор материала для выражения проектной идеи затрагивает физиологические и психологические стороны ощущений потребителя. Коллажи из различных материалов и объемные рельефные композиции, основанные на контрастах, по мнению Иттена, развивают внимательность к текстурам. Изобразительное воспроизведение текстур формирует чувство материала и значительно расширяет диапазон проектных решений средового дизайнера [5, с. 41].

Для дизайнера среды значимы не только осязаемые свойства материала, но и его конструктивные особенности. Изучение традиционных и современных техник художественной обработки материала позволяют реализовать разнообразные средовые решения. Создание художественного содержания среды производится посредством витража, мозаики, интарсии и других техник (рис. 1, 2). Таким образом, в содержании педагогической программы Баухауза работа с конкретными материалами больше соотносилась с промышленным дизайном. В образовательном процессе эти умения позволяют создавать художественный образ, где могут использоваться авторские произведения.

Библиография:

1. Архитектура Западной Европы. Средние века / под ред. А.А. Губера. Л.-М., 1966. 694 с.
2. **Глазычев В.Л.** Город без границ. М.: Территория будущего, 2011. 400 с.
3. **Гропиус В.** Границы архитектуры. М.: Искусство, 1971. 286 с.
4. **Дженкс Ч.** Язык архитектуры постмодернизма. М.: Стройиздат, 1985. 136 с.
5. **Иттен И.** Искусство формы. Мой форкурс в Баухаузе и других школах / пер. Л. Монаховой. Изд.: Д. Аронов, 2001. 136 с.
6. **Ортега-и-Гассет Х.** Восстание масс / Х.Ортега-и-Гассет. М.: АСТ, 2002.

М.М. Зиновеева
M.M. Zinoveeva

Металлообрабатывающий факультет ВХУТЕМАСа. Методика обучения и новые принципы формообразования в графиче- ских проектах и изделиях в материале Metalworking faculty of VKHUTEMAS. Teaching methods and new principles of shaping in graphic projects and products in the material

Аннотация: В статье рассматриваются вопросы изменения системы образования в области художественного металла во ВХУТЕМАСе, прослеживается формирование новой профессии.
Abstract: The article deals with the changes in the system of education in the field of art metal in VKHUTEMAS, traced the formation of a new profession.

Ключевые слова: ВХУТЕМАС, Первые СГХМ, Строгановское училище, художественная промышленность, конструктивизм, металлообработка, система образования.

Keywords: VKHUTEMAS, first SGHM, Stroganov school, art industry, constructivism, metalworking, education system.

Строгановскому училищу как одному из ведущих учебных заведений в области художественной промышленности принадлежала исключительная заслуга в подготовке высокопрофессиональных мастеров и художников, а подготовке специалистов в области художественного металла в нем всегда отводилось значительное внимание. После реорганизации Строгановского училища 5 сентября 1918 года в Первые Свободные государственные художественные мастерские система художественного образования, которая складывалась не одно десятилетие, была кардинальным образом изменена. Изменился социальный состав учащихся, к преподаванию были привлечены широкие слои художественной интеллигенции.

В результате новых преобразований в Первые СГХМ наметилась тенденция к расширению мастерских по живописи, скульптуре и архитектуре, в результате чего стала страдать подготовка в ремесленно-технических мастерских, даже многие старшекурсники, которые обучались в производственных мастерских, переходили в общехудожественные. Предполагалось, что первые три года учащиеся занимаются общехудожественными дисциплинами, а затем четыре года — в специализированных мастерских.

При создании ВХУТЕМАСа акцент был сделан на художественно-промышленное образование, для подготовки художников и специалистов для производства, которые будут создавать предметную среду для советских граждан. Идея взаимосвязи обучения и художественной промышленности, конечно, была не нова, еще с конца XIX — начала XX века деятельность Строгановского училища была тесно связана с промышленным производством России.

В начале XX века из стен училища вышло множество талантливых профессиональных педагогов и художников, которые в Советской России продолжили учить молодое поколение. С 1920 года деканом металлообрабатывающего факультета был Фёдор Яковлевич Мишуков, выпускник Императорского Строгановского училища, который после окончания обучения в 1903 году вернулся на ювелирную фирму своего отца Я.Ф. Мишукова, специализирующуюся на изготовлении церковной утвари, и с 1912 года стал ее руководителем. Я.Ф. Мишуков сотрудничал с великой княгиней Елизаветой Федоровной и по ее заказу выполнял церковную утварь для Марфо-Мариинской обители

и посуду к 300-летию дома Романовых, с 1918 года преподавал в Первые СГХМ. Заведующим мастерскими по металлообработке был Фёдор Иванович Козлов, также выпускник Строгановского училища, художник фирмы П.К. Фаберже.

Среди педагогического состава в 1921 году были: М.С. Сергеев, В.Д. Соколов, С.З. Константинов, Е.С. Романова, С.А. Федотов, П.И. Копылов, Г.П. Кириллов, С.В. Соколов, И.Н. Егоров, Н. Покровский.

С 1922 года во ВХУТЕМАСе учился З.Н. Быков, у профессоров А.А. Веснина, Л.С. Поповой, А.М. Родченко, Н.П. Ульянова, П.В. Кузнецова, И.В. Ламцова. В 1929 году окончил ВХУТЕИН с заграничной командировкой и присуждением звания «инженер художник по обработке металла». Состоял членом общества «Конструктивистов». С 1929 по 1930 год преподавал во ВХУТЕИНе в должности ассистента по техническому рисунку факультета по обработке дерева и металла.

В 2010 году собрание Музея МГХПА им. С.Г. Строганова пополнилось коллекцией графических работ, созданных З.Н. Быковым во время его обучения во ВХУТЕМАСе-ВХУТЕИНе, среди них эскизы ювелирных изделий с эмалью, эскизы керамических плиток, эскизы марок и знаков, проекты обложки для журнала «Искра», проекты обложки для книги Ю. Борхардта «Капитал» Карла Маркса», обложки для сборника «ЦИТ», обложки для журнала «Металлист», эскизы конкурсных политических плакатов, проекты заводской марки «Гомза».

В дар переданы и фотографии профессора ВХУТЕМАСа А.М. Родченко и уникальные эскизы работ, рекламные листовки, составленные В.В. Маяковским и оформленные по эскизам А.М. Родченко студентами ВХУТЕМАСа, в том числе и З.Н. Быковым.

Часть графических проектов экспонировалась в 1925 году на Всемирной художественно-промышленной выставке в Париже.

Несмотря на ученический характер этих работ, они представляли в период 1920-х годов важное связующее звено между отвлеченными абстрактными композициями и экспериментальными работами первого поколения мастеров русского авангарда и ранним конструктивизмом, опытами конструктивистского дизайна. Вместо рисования заставок и виньеток для оформления книг — проектирование почтовых марок, фирменных знаков и плакатов. Вместо украшения вещи — ее конструирование. Вместо уникальных образцов прикладного искусства — прототипы промышленных изделий.

В работах учащихся металлообрабатывающего факультета ВХУТЕМАСа прослеживалось формирование тематического багажа новой профессии, определялся профиль дизайнера, методика и круг задач проектирования. Все эти работы пронизаны духом нового времени, духом революционных преобразований и как нельзя лучше отражают новые принципы формообразования — находить красивое в простом и выявлять ясность конструкции.

Библиография:

1. **Зиновеева М.М.** Коллекция произведений З.Н.Быкова в музее декоративно-прикладного и промышленного искусства МГХПА им. С.Г. Строганова // Революция в искусстве и новации в художественном образовании. Материалы Международной научной конференции памяти Александра Алексеевича Дубровина, ректора МГХПА им. С.Г. Строганова в 1999–2007 годах. М., 2017. С. 308–311.
2. **Колейчук В.Ф.** Вторая выставка ОБМОХУ 1921 года. Зал конструктивистов. Полная реконструкция // Революция в искусстве и новации в художественном образовании. Материалы Международной научной конференции памяти Александра Алексеевича Дубровина, ректора МГХПА им. С.Г.Строганова в 1999–2007 годах. М., 2017. С. 96–103.
3. **Лаврентьев А.Н.** Александр Родченко. М., 2007.
4. **Хан-Магомедов С.О.** Архитектура советского авангарда. Книга первая. Проблемы формообразования. Мастера и течения. М., 1996.
5. **Хан-Магомедов С.О.** ВХУТЕМАС. Книга первая. М., 1995.

А.Г. Пушкарев
A.G. Pushkarev

Геометризмы Пауля Клее в Баухаузе (взгляд из XXI века) Geometrism Paul Klee in Bauhaus (a view from the XXI century)

Аннотация: Геометрические конструкции (геометризмы) в творчестве Пауля Клее особенно ярко проявились в период с 1921 по 1931 г., времени его преподавания в Баухаузе. В это же время им были написаны основные тексты по исследованию визуального мира и его воплощению в искусстве. В статье выделяются и систематизируются направления его поисков и их влияние на последующие открытия в искусстве и дизайне.

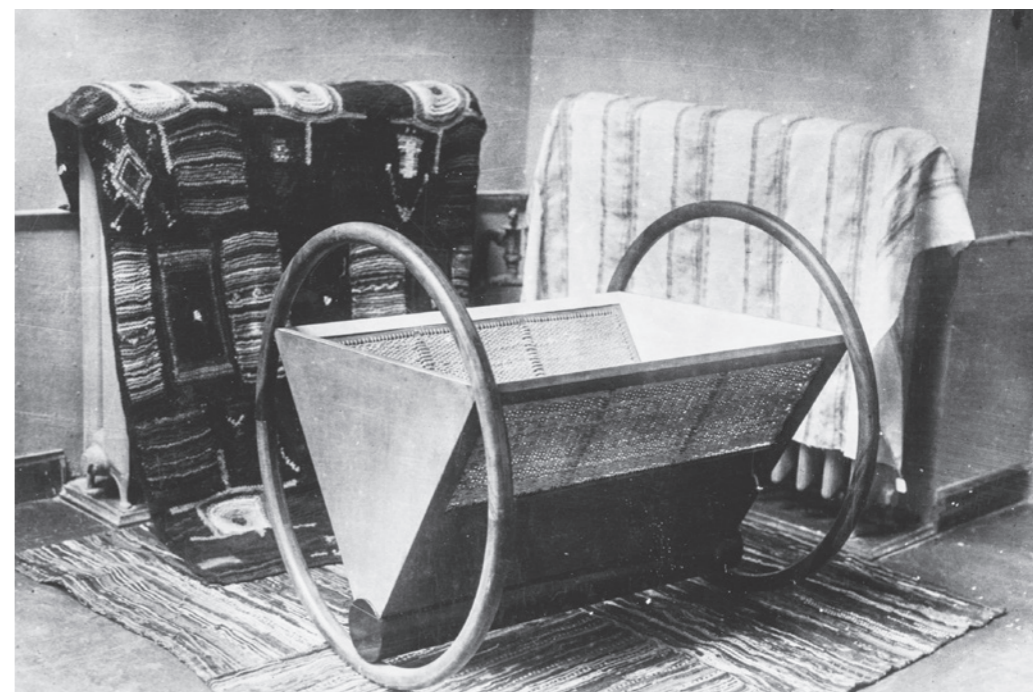
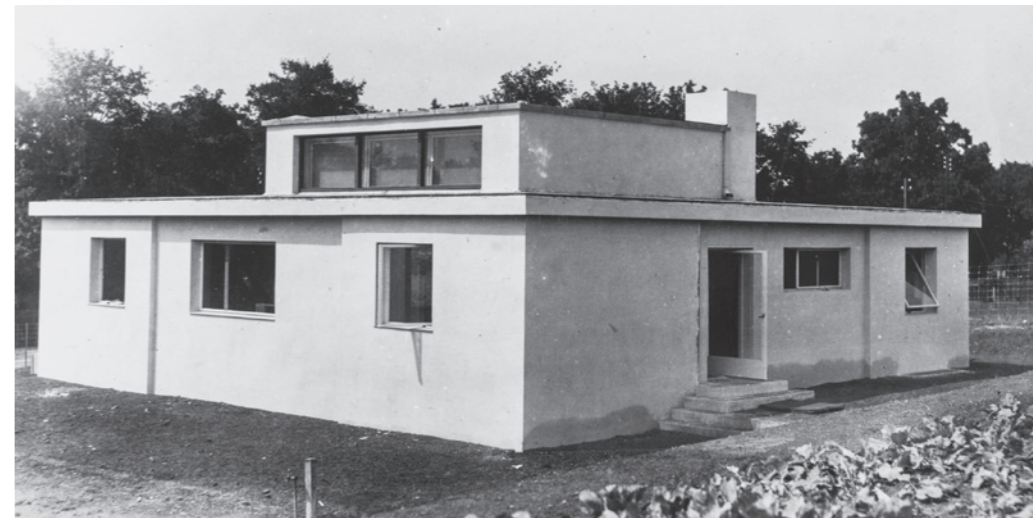
Abstract: Paul Klee teaches at Bauhaus from 1921 to 1931 and in this period, he made most of his works with geometrical constructions (geometrism). At the same time, he wrote principal texts dedicated artist's methods of perception and creative exploration of the visible world. Author of this article select and explore formal trends in Paul Klee's art and their influence on the further discoveries in art and design.

Ключевые слова: Пауль Клее, геометризмы, неоднозначность, «куб Неккера», «фигура Тьери», Эрнст Мах, Макс Вертгеймер, Эрнст Гомбрих.

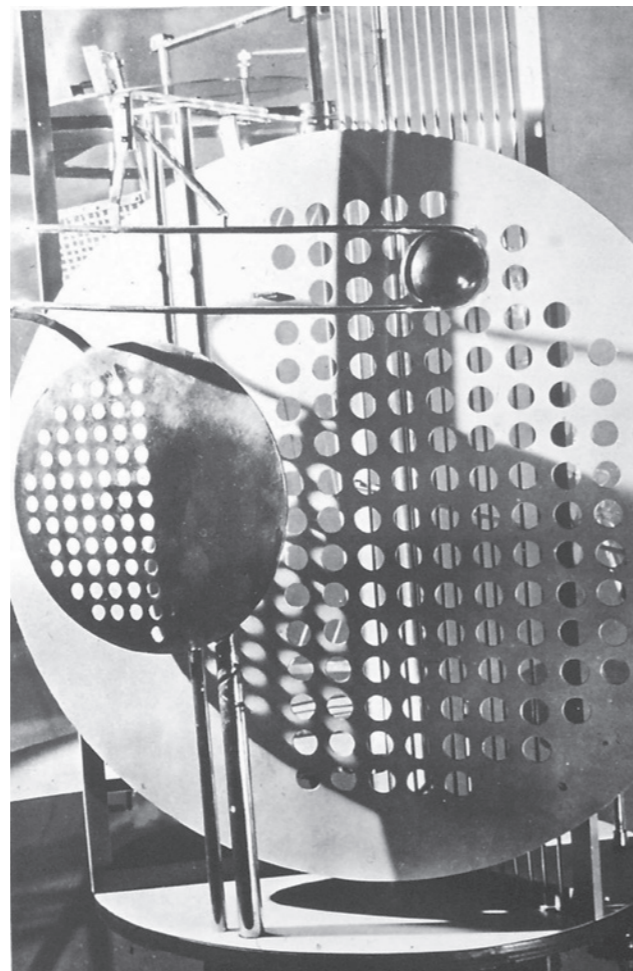
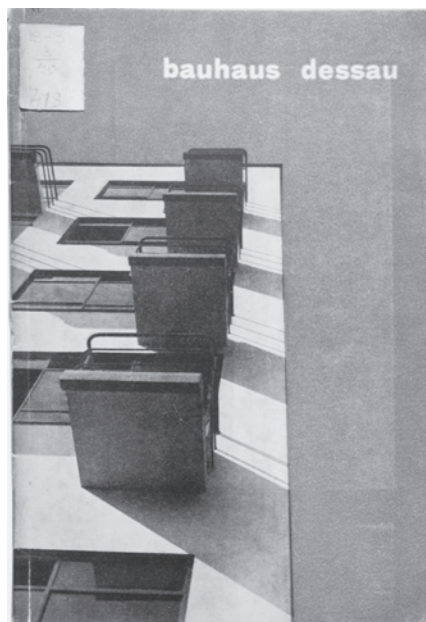
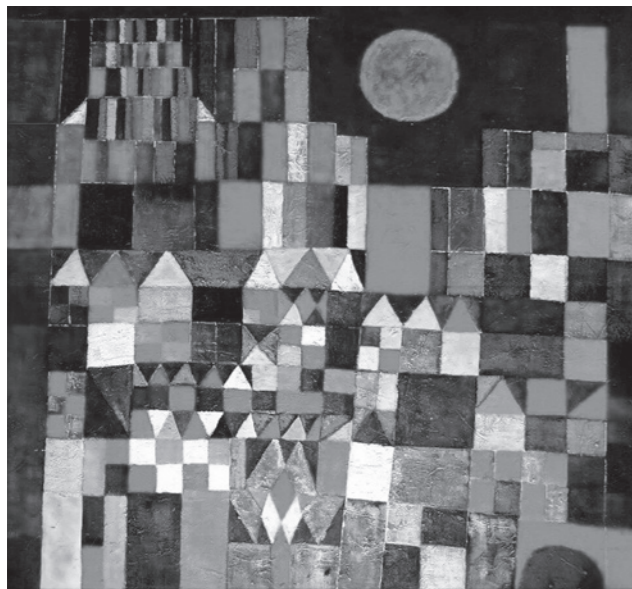
Keywords: Paul Klee, geometrism, ambiguity, «Necker Cube», «Thierry-figure», Ernst Mach, Max Wertheimer, Ernst Gombrich.

Пауль Клее преподавал в Баухаузе с 1921 по 1931 г. и одновременно много и плодотворно работал как художник. Ни до, ни после этого периода в его творчестве не было столько произведений, построенных на геометрических формах. Обобщенно этот массив его работ можно назвать геометрическим, а сами конструкции (построения) — геометризмами (вариативным и комбинаторным экспериментированием с геометрическими и геометризованными формами). Такое внимание П. Клее к геометрическим построениям было вызвано, вероятно, необходимостью продемонстрировать студентам Баухаузе особенности творческого метода автора, а также сопроводить публикации его программных текстов иллюстрациями из своих работ. Именно в этот период им были опубликованы основные теоретические работы: «Пути изучения природы» («Wege des Naturstudiums»), Веймар, 1923 г.; лекция «О современном искусстве» («Über die moderne Kunst»), Иена, 1924 г.; «Педагогические эскизы» («Pädagogisches Skizzenbuch»), Дассау, 1925 г.; «Точные исследования в области искусства» («Exakte versuche im bereich der Kunst»), Дассау, 1928 г.

Среди работ П. Клее этого периода можно выделить группы, объединенные тем или иным общим формальным признаком. Например, формы, построенные одной непрерывной линией; или «прозрачные» линейные формы, пространственная ориентация которых неоднозначна (как в «кубе Неккера» или «фигуре Тьери»); линейные «кулисные» планы, построенные на принципе загороживания одной формы другой; пошаговый переход-трансформация фигуры и др. Характерно, что в гештальт-психологии (Макс Вертгеймер) этого периода 1920–30 гг. формулировались феномены зрительного восприятия, которые можно найти в работах П. Клее. В последующих исследованиях пикториальной репрезентации в искусстве (Эрнст Гомбрих) использовались работы П. Клее для подтверждения выдвигаемых положений. Как отмечает Сюзанна Парч, Пауль Клее был знаком с трактатом Эрнста Маха, «Анализ ощущений и отношение физического к психическому» (1885), с 1905 года. («Принцип относительности Маха» впоследствии сыграл важную роль для создания А. Эйнштейном специальной теории относительности). В своей картине, портрете «Мсье Перленшвайн» (1925), Пауль Клее прямо обращается к экспериментам Э. Маха, показывая, что квадрат и ромб геометрически идентичны, но таковыми не воспринимаются. Ромб кажется динамичнее и больше, чем статичный квадрат. Чтобы уравновесить такой



1. **Георг Мухе и Адольф Мейер.** Экспериментальный дом «Haus am Horn». 1923
2. **Питер Келлер.** Колыбель. Текстиль — ткацкая мастерская. Фрагмент выставки. 1923
Continental photo. International Press Photo Service, 1923–1924



1. **Пауль Клее.** Замок и солнце. 1928
2. **Ласло Мохой-Надь.** Светомодулятор. Кинетическая композиция. 1922–1930
3. **Герберт Байер.** Обложка проспекта Баухауза в Дессау. 1927

зрительный эффект, Клее сделал квадратный глаз на портрете немного больше ромбического. В своих текстах П. Клее неоднократно отмечает значение пластического изучения и исследования природы и косвенно демонстрирует свое знакомство с передовыми достижениями науки своего времени.

В творчестве П. Клее рассматриваемого периода хотя и нет прямых указаний на феномены зрительного восприятия и пикториальной репрезентации, тем не менее его открытия оказали влияние на последующие пути развития искусства, дизайна и психологии и в дальнейшем нашли выражение в таких явлениях, как оп-арт, фрактальная геометрия, компьютерная графика и др.

Анализ и систематизация работ П. Клее по формальным признакам имеет значение для построения и совершенствования учебных программ при подготовке дизайнеров, в том числе специализации «Графический дизайн».

Библиография:

1. **Droste M.** Bauhaus 1919–1933. Bauhaus archive. Benedikt Taschen Verlag GmbH, 1998.

2. **Fiedler Jeannine ed.** BAUHAUS. KONEMANN, Tandem Verlag GmbH, 2006.
3. **Hopfengart C., Baubgartner M.** Paul Klee. Life and Work. HATJE CANTZ: Bern: Zentrum Paul Klee, 2012.
4. **Frey S., Helfenstein J., ed.** Paul Klee Rediscovered. Works from the Burgi Collection. L.: Merrell Publishers Ltd., 2000.
5. **Gale Matthew, postscript.** Paul Klee. Creative Confession and other writings. L.: Tate Publishing, 2013.
6. **Verdi R.** Klee and Nature. L.: A.Zwemmer Ltd., 1984.
7. **Klee P.** On Modern Art. Trans. by Paul Findley. L.: Faber and Faber, 1937, 1968.
8. **Клее П.** Педагогические эскизы. М.: Изд. Д. Аронов, 2006.
9. **Пауль Клее.** Ни дня без линии. М.: ГМИИ им. А.С. Пушкина, 2014.
10. **Partsch S.** KLEE. 1879–1940. Taschen Verlag GmbH, 1991; Издание на русском языке: Парч С. КЛЕЕ.1879–1940. М.: Taschen / Арт-Родник, 2004.
11. **Gombrich E.H.** Art & Illusion. A study in the psychology of pictorial representation. Phaidon Press Ltd, 2012.
12. **Daval Jean-Luc.** Avant-Garde Art 1914–1939. L.: MacMillan Ltd., 1981.
13. **Вертеймер М.** Продуктивное мышление. М.: Прогресс, 1987.
14. **Мах Э.** Анализ ощущений и отношение физического к психическому. М.: Издательский дом «Территория Будущего», 2005.

В.Д. Уваров, Е.П. Козыр
V.D. Uvarov, E.P. Kozyr

Мастерская таписсерии в Баухаузе Tapestry workshop at the Bauhaus

Аннотация: Таписсерии в ткацких мастерских Баухауса начали выпускать с момента создания школы. Главной их особенностью была структурность: в них использовались нити различных степеней крутки, толщины и состава. Руководитель мастерской Гунта Штёльцль в своих таписсериях обращалась к цвету и форме в работах Пауля Клее, к знаменитым идеям Василия Кандинского об абстракции. Опыт художников Баухауза лег в основу творчества многих таписсеров наших дней.

Abstract: Tapestry in the weaving workshops of the Bauhaus began to produce since the inception of the school. Their main feature was the structure: they used threads of different degrees of twist, thickness and composition. Head of the workshop of the Gunta Stözl in their Tapestry turned to color and form in the works of Paul Klee, the famous Wassily Kandinsky's ideas of abstraction. The experience of the artists of the Bauhaus formed the basis of the creativity of many weavers the present day.

Ключевые слова: таписсерия, гобелен, художественный текстиль, ткачество.

Keywords: tapestry, textile art, weaving.

В первой половине XX в. школа дизайна Баухауз вносит большой вклад в возрождение искусства таписсерии. Следует отметить, что таписсерия эпохи авангарда, начиная с периода функционализма, одним из родоначальников которого был Баухауз, претерпела серьезные изменения в своей художественной форме, она вобрала в себя все новые тенденции архитектуры и только еще нарождающегося дизайна того времени, отразив эти тенденции в композиции через преобладание строгой геометрической формы и лаконичности фигур [3].

Стиль Баухауза обычно характеризуется как сочетание английского движения «Искусств и ремесел» с модернизмом, что проявляется в его «стремлении вернуть искусство в повседневную жизнь». Со дня основания школы Баухауз в ее ткацких мастерских начали выпускать таписсерии с яркими геометрическими рисунками. Под влиянием книги Иоханнеса Иттена «Искусство цвета» создавались высокохудожественные произведения таписсерии, актуальность которых по-прежнему высока. Иоханнес Иттен сам руководил созданием нового языка таписсерии. И. Иттен разработал форкурс на основе метода абстрактно композиционного моделирования, курс предполагал изучение формообразования и цветоконструирования в абстрактных композициях и ассоциативных упражнениях [2].

В ткацких мастерских работали и преподавали одни из самых знаменитых пионеров современного искусства: Василий Кандинский, Пауль Клее, Ласло Мохой-Надь, а также женщины-художники, которые преподавали, учились и делали с ними новаторские работы. Проблема росписи и орнамента остро дискутировалась в Баухаузе. Художники признавали строгий линейный орнамент, а не орнаментализацию, которая нарушает конструктивность и предполагает наложение. «Линия свидетельствует о силе и энергии того, кто её начертал» [1], — эта мысль Кандинского почиталась в Баухаузе как непреложная истина.

Гунта Штёльцль была одним из первых членов Баухауза. Первый успех пришел в 1923 году, когда Гунта сдала квалификационный экзамен по ткачеству и сделала два ковра к знаменитой выставке студенческих работ «Баухауза». Для одного из ковров новый владелец выделил отдельную комнату в своем доме на юге Франции [7]. Отличилась на выставке не только Гунта — все работы, представленные ткацкой мастерской, получили весьма лестные отзывы.

Штёльцль стала мастером ткачества в 1925 году, когда Баухауз переехал в Дессау. Под ее руководством Баухаузская ткацкая мастерская стала одним из самых успешных предприятий. Большое внимание уделялось сочетаниям цветов, форм и фактур, чем руководил, конечно же, Иоганнес Иттен — многие из его учебных заданий выполнялись в текстиле [5]. Кроме Иттена, студентов также отправляли в ткацкие мастерские Василий Кандинский, Пауль Клее, Ласло Мохой-Надь и др. Главной особенностью тканей Баухауза была их структурность: в них использовались нити различных степеней крутки, толщины и состава. Гунта обращалась к цвету и форме в работах Пауля Клее, к знаменитым идеям Василия Кандинского об абстракции. Ее полотна известны сложными лоскутными узорами, состоящими из волнистых линий, которые плавятся в калейдоскопической мозаике цветных квадратов. Гунта оперировала терминами современного искусства, пытаясь избавить ткачество от ярлыка «женская работа» [6]. Результат — новые геометрические и абстрактные текстильные произведения для ручного и промышленного производства. Мастерская оказалась отличным местом для экспериментов и импровизации. Гунта со студентками исследовали такие качества материалов, как цвет, текстура, фактура, структура, стойкость к изнашиванию, пластичность, стойкость к выцветанию и звукопоглощение [4]. Гунта разрабатывала новые виды переплетений таписсерии, экспериментировала с синтетическими материалами и целлофаном, придумывала «железное полотно» для стульев Марселя Брёйера, проверяла возможности новых техник крашения.

Вторая женщина, сыгравшая значительную роль, — Анни Альберс (1899–1994 гг.) Она многому научилась у П. Клее, который вел формальную композицию. Он ставил основной вопрос

формообразования на рассмотрении характеристик элементов композиции, в первую очередь, линии. Находясь под влиянием Э. Маха и его работы «Анализ сенсаций и отношения физического к психическому», П. Клее показывал, что ромб и квадрат геометрически идентичны, но не воспринимаются такими. Под влиянием Пауля Клее и того, как он владел линией, мазком кисти, Анни Альберс использовала технику ткачества для создания особого визуального стиля с четкими узорами. Анни Альберс в 1930 году разработала хлопковый и целлофановый занавес, который одновременно поглощал звук и отражал свет. Мастера школы Баухауз продолжают вдохновлять современных дизайнеров выразительным художественным изображением на своих таписсериях.

Библиография:

1. **Кандинский В.В.** О духовном в искусстве. Нью-Йорк: Международное литературное содружество, 1967. 160 с.
2. **Козловский В.Д.** Баухауз как феномен немецкой художественной культуры первой трети XX века // Вестник МГУКИ. 2014. № 6 (62). С. 82–87.
3. **Уваров В.Д.** Специфика художественного языка таписсерии-гобелена // Научный поиск. Технологический центр (Шуя). 2015. № 1.1.
4. **Уваров В.Д.** Специфика взаимодействия тектоники архитектуры интерьера со структурной организацией монументальной таписсерии // Дизайн и художественное творчество: теория, методика и практика. Материалы I международной научной конференции / под ред. В.Б.Санжарова, Д.О.Антипиной. С-Пб.: СПбГУПТД, 2016. С. 265–274.
5. **Itten Johannes.** Design and Form: The Basic Course at the Bauhaus and Later. Revised edition. New York: Van Nostrand Reinhold Co., 1975.
6. **Scheidig Walter.** Crafts of the Weimar Bauhaus 1919–1924: An Early Experiment in Industrial Design. London: Studio Vista, 1966.
7. «Bauhaus: A Conceptual Model», organized by the Bauhaus-Archive Berlin, Stiftung Bauhaus Dessau and Klassik Stiftung Weimar, appeared at the Martin-Gropius-Bau. Berlin. 2009. July 22 — oct. 4.

М.В. Решетова
M.V. Reshetova

Опыт художественной школы авангарда в становлении отечественного дизайна (на примере международных художественных выставок) Experience of the avant-garde art school in the formation of domestic design (on the example of international art exhibition)

Аннотация: В статье раскрывается роль международных промышленных выставок в сфере профессионального дизайнерского и архитектурного образования и реальной практики.
Abstract: The article reveals the role of international industrial exhibitions in the field of professional design and architectural education and real practice.

Ключевые слова: отечественный дизайн, международные выставки, ВНИИТЭ, художественная школа авангарда.

Keywords: domestic design, international exhibitions, VNIITE, art school of avant-garde.

Становление и развитие отечественного дизайна разворачивалась на фоне исторических событий, охватывающих череду политических, военных и экономических катаклизмов, которые эпизодически вовлекали население страны в идеологическую борьбу. На первую треть XX столетия пришлось наиболее трагичные переломы и сдвиги эстетического сознания художественного авангарда. Термин «авангард» появился еще столетием раньше в работах основателя утопического социализма Анри Сен-Симона. Его философия предполагала переустройство общества на основе развития науки, промышленности и принципиально новой духовности общества, формирование которой он непосредственно связывал с развитием искусства. В статье «Художник, ученый и рабочий» он, в частности, пишет: «Это мы, художники будем служить вам авангардом». В указанном выражении данный термин изначально связывается с проектом нового общества [1]. В художественной критике он начал употребляться с 1885 г. в работах Т. Дюре; более широкое его использование началось после 1939 г., когда американский критик Клемент Гринберг в статье «Авангард и китч» употребил указанный термин как синоним понятия «модернизм». Применительно к русскому искусству начала XX столетия французский критик Мишель Седор употребил термин «авангард» в 1955 г., после чего он получил распространение в европейском и американском искусствознании и критике [2].

Русский авангард связан с революционным движением начала XX века и рассматривался творческой элитой как направленный на обновление духа культуры и, прежде всего, искусства. Среди факторов, актуализирующих в России проблему художественного проектирования, особое место занимали научно-промышленные и цивилизационные изменения в Европе. Последние существенно усилили взаимодействие различных культур, а линейно-поступательное восприятие картины Мира сменилось целостным видением последней. Неизбежность этого была продиктована, прежде всего, чередой революций — политических, промышленных, социально-культурных. Быстрые и глубокие преобразования затронули большинство регионов мира. Проектная культура дизайна стала оказывать существенное влияние не только на промышленный потенциал, но и различные сферы человеческого бытия, в том числе и культурно-духовные [3, 4].

Вторая волна отечественного дизайна (60-е годы столетия) во многом впитала указанный опыт с учетом того, что именно в трагичные годы начала века русский авангард стал всемирно

известным и получил признание европейской культуры применительно к категориям красоты. Однако, рассматривая дизайн 60-х годов с позиций социально-культурной ситуации в стране, необходимо иметь в виду, что в этот период времени уже не существовало «железного занавеса», отделяющего СССР от Западного мира. Стали доступными для изучения дизайнерами Оливетти, Брауна, богатейшее наследие Джорджа Нельсона, Джио Понти, Герберта Рида, Томаса Мальдонадо и др. Дизайн открывался через профессиональные школы таких выдающихся дизайнеров США, как Раймонд Лоуи, Уолтер Д. Тиг, Генри Дрейфус, Джон Глоага и др. [5]. Все это способствовало не только развитию теории дизайна, но и заимствованию многих технологий, а также конкретных промышленных образцов.

Технический прогресс привносил в элементы механичности и предопределенности. Перенос базовых идей и методов производства на различные объекты проектирования обуславливал их однотонность. Тем не менее, активная позиция проектных нововведений способствовала их быстрому возведению, что со временем стало заметно ограничивать индивидуализацию форм. Эта особенность промышленных революций, как отмечают многие искусствоведы, обозначилась уже на первой промышленной выставке в Лондоне. Так, в частности, реализуя новую для того времени проектность постройки, А.Н. Лаврентьев отмечает, что «Хрустальный дворец» повлиял не только на развитие архитектуры выставочных павильонов, но и формирование совершенно нового типа зданий — универмагов и торговых пассажей со свободной планировкой и верхним светом [6].

Наряду с этим, изучались методы преподавания и проектные идеи авангардистов школы ВХУТЕМАСа-ВХУТЕИНа, производственников и лидеров пролеткульта [7], где широко практиковались «отвлеченные задания» и другие методы, разработанные в студиях интердизайна. Дизайнерский потенциал формировался на фоне революционных событий, когда художники изыскивали авангардные, экспериментальные способы работы с графической, живописной, объемной и комбинированной формой. В этот период формировались методики обучения дизайнеров навыкам варьирования, преобразования пластики различных материалов и способам гармонизации конструктивных и композиционных решений. Ретроспективный обзор теории дизайна первой четверти прошлого века глубоко изучен и изложен в трудах С.О. Хан-Магомедова, Н.В. Воронова, А.Н. Лаврентьева, В.Ф. Рунге [8], Е.В. Сидориной [9] и многих других. Пережитые страной в дальнейшем глобальные кризисные процессы социального, экологического, экономического плана привели в середине столетия к осознанию того, что дизайн находится в неделимом восприятии от отечественной истории и культуры.

Синтетическая деятельность дизайнера требует не только определенной ориентации в различных отраслях знаний, но и сотрудничества со специалистами соответствующих профессий, что предъявляет высокие требования к специальной подготовке и профессиональной совместимости. Выставки в области дизайна приобретают новые черты, становлению которых способствовали всесоюзные конференции по художественному конструированию, организованные Всероссийским научно-исследовательским институтом технической эстетики (ВНИИТЭ) [10, 11]. Так, начиная с 1960-х гг., при организации и участии ВНИИТЭ состоялись первые специализированные выставки советского дизайна — в Польше и Болгарии, в последующем в Брюсселе (1973), Штутгарте (1976), Хельсинки (1978), Варшаве, Кракове (1979), Бомбее, Загребе (1981), Берлине (1982) и других городах.

Участие специалистов ВНИИТЭ в деятельности Московского международного салона инноваций и инвестиций (2006–10 гг.), Международном выставке-конгрессе «Высокие технологии. Инновации. Инвестиции» (НИ-ТЕСН) (СПб) — крупнейших в России научно-технических форумах изобретателей, инвестиционных проектов в научно-технологической сфере и промышленности — способствовало становлению инновационного дизайна в системе проектирования и образования, внедрению новых промышленных изделий и инновационных дизайн-технологий, выявлению современных семиотических аспектов дизайна.

Примечания:

1. **Лазарева Е.** Словарь войны. //Художественный журнал, выпуск № 92, 2013.
2. **Ракитин В.И., Сарабьянов Д.А.** Энциклопедия русского авангарда. М.: Глобал Эксперт энд Сервис Тим, 2013.
3. **Каган М.С.** Философия культуры. СПб., 1996.
4. **Воронов Н.В.** Дизайн: русская версия. Тюмень: Институт дизайна, 2005.
5. **Глазычев В.Л.** О дизайне. Очерки по теории и практике дизайна на Западе. М.: Искусство, 1970.
6. **Лаврентьев А.Н.** История дизайна. М.: Гардарики, 2006. С. 41.
7. **Хан-Магомедов С.О.** Пионеры Советского дизайна. М.: Галарт, 1995.
8. **Рунге В.Ф.** Эргономика в дизайне среды: учебное пособие для вузов / В.Ф. Рунге, Ю.П. Манусевич. М.: Архитектура-С, 2001. 327 с.
9. **Сидорина Е.В.** Концепция производственного искусства 20-х годов и культурно-социальная проблематика дизайна / Е.В. Сидорина // Теоретические проблемы дизайна. Методологические аспекты социологических и историко-культурных исследований: материалы конференций, семинаров, совещаний. М.: ВНИИТЭ, 1979.
10. Техническая эстетика и дизайн. Энциклопедический словарь / под ред. М.М. Калиничевой. М.: Академический проект, 2012.
11. **Калиничева М.М., Новиков А.И., Жердев Е.В.** Научная школа эрго-дизайна ВНИИТЭ. М.: ВНИИТЭ, 2009.

Л.Б. Фрейверт
L.B. Freivert

Архетип сетчатости в творчестве мастеров Баухауза

Archetype of «netting» in creativity of Bauhaus's masters

Аннотация: В статье сетчатость рассматривается как основа формообразования и как мегаархетип, особенно актуальный для деятелей Баухауза. Выявляются основные виды сетей — метрическая, топологическая, комплектарная и сеть высшего порядка и их роль в творчестве В. Кандинского, П. Клее, Л. Мохой-Надя.

Abstract: In this article «netting» is comprehended as the basis of art form making and as the mega-archetype, which was very actual for masters of Bauhaus. The main kinds of networks — metrical, topological, integrated (complex) and high-level network — and their meaning in creativity of V. Kandinskiy, P. Klee, L. Mogoli-Nagy are determined.

Ключевые слова: архетипы художественного формообразования, сетчатость, В. Кандинский, П. Клее, Л. Мохой-Надя.

Keywords: archetypes of art form making, netting, V. Kandinskiy, P. Klee, L. Mogoli-Nagy.

Нити, образуя сетку, пересекают во всех направлениях поверхность экрана. По наклонной плоскости катится много яиц — приближаясь к нам; передние яйца очень большие, следующие — всё меньше и меньше. Отдельные яйца высоко подпрыгивают.

Л. Мохой-Надь [1, с. 72].

Одна из самых важных революций, осуществленная деятелями Баухауза, ВХУТЕМАСа и другими авангардистами, — эксперименты с формальными архетипами и их группами.

Поиск универсальных закономерностей, свойственных всем эпохам и стилям, автономных от конкретной ситуации и идеологических установок, но способных функционировать как в «чистом искусстве», так и в утилитарных объектах, было их важной задачей. При видимом разрыве с прошлым, эти художники, сознательно или интуитивно, выявляли «трансодержательную природу» ритма, что и «позволяет возгореться пламени амбивалентных эстетических ценностей, сулящих обещание памяти о прошлом культуры и одновременно память об этом обещании» [2, с. 28].

Одним из самых важных архетипов, составляющих трансодержательность ритма, и является сетчатость — символ власти над миром. Она ответственна за всю систему дистантных связей. За пределами декоративно-орнаментального искусства ее роль в произведениях деятелей Баухауза возрастает в невиданных ранее масштабах. В первую очередь, это характерно для П. Клее, В. Кандинского, Л. Мохой-Надя. У этих художников был общий источник влияния: искусство, немислимое без регулярных сетей и активных дистантных связей, т.е. академическая музыка, которую они хорошо знали.

Любая система дистантных повторов и связей образует сеть. Она сродни схеме, но не совпадает с ней. Количество возможных сеток ограничено, однако возможны различные их сочетания и наложения. Их применение деятелями Баухауза имеет свои особенности.

1. Метрическая сеть (шахматные доски и «замки» Клее, фрагменты сетей у Кандинского, светомодуляторы, телефонные картины и фотоработы Мохой-Надя).

2. Топологическая сеть (цветовые переключки у Клее и Кандинского, парящая сеть, выходящая за пределы конструкций светомодуляторов Мохой-Надя).

3. Комплектарная сеть — это сочетание нескольких топологических сетей, когда паузирования и узловые моменты взаимно перекрываются. У Клее и Кандинского образуются ажурные структуры, включающие в себя «линии хорошего продолжения». У Мохой-Надя комплектарная сеть образуется сначала в материальном носителе (перфорированные решетки, пружины, стержни), а затем и в световой структуре, в среде.

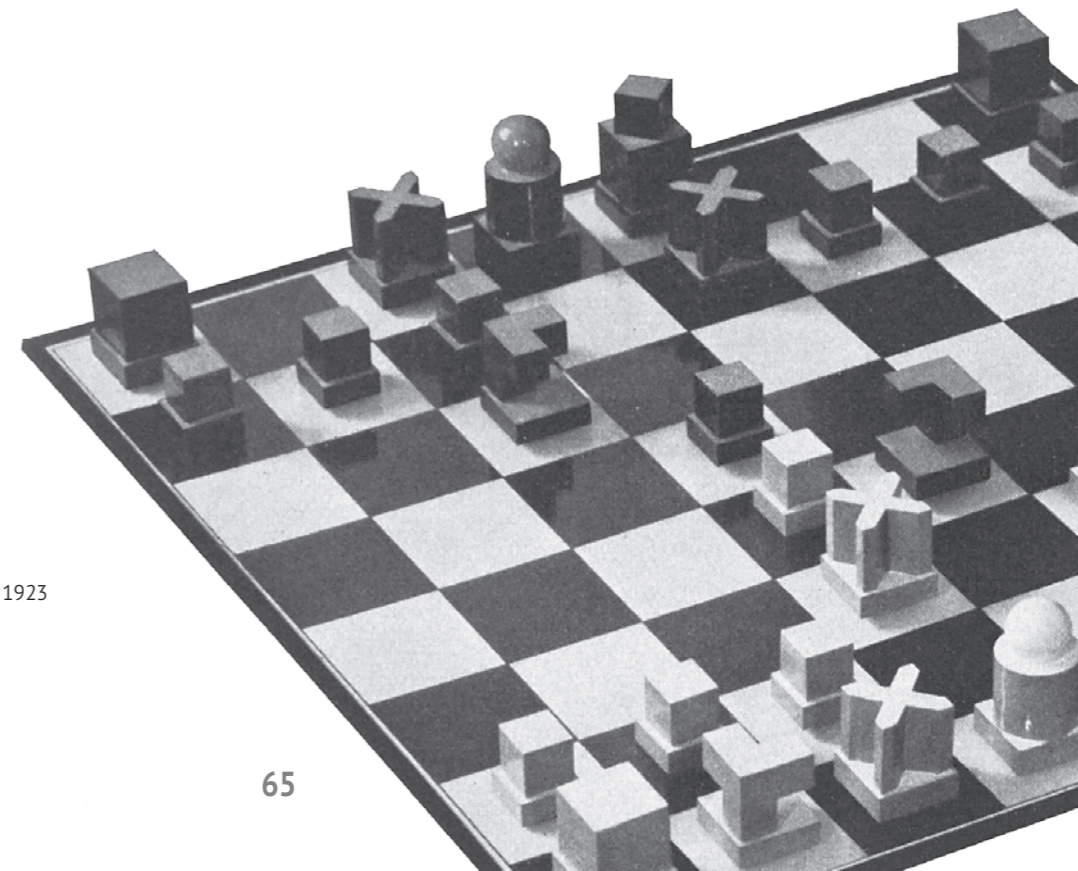
4. Сеть высшего порядка — это наложение метрической и топологической сетей, которое дает эффект, подобный интер-

ференции. Мохой-Надь описывает «...распределенные по всему помещению, стоящие одна за другой, отчасти прозрачные проекционные стены, решетки, сетки» [2, с. 60].

Сетчатость выступает как «материальное» выражение универсальных, над-художественных закономерностей, имеющих основополагающее значение в проектной культуре, и вклад деятелей Баухауза в решение этих проблем уникален.

Примечания:

1. **Мохой-Надь Л.** Курица, она и есть курица // Мохой-Надь Л. Telehor. М.: Ad Marginem Press, 2014. С. 72–87.
2. **Маньковская Н.Б.** Эстетика постмодернизма. СПб.: Алетейя, 2000. 347 с.
3. **Мохой-Надь Л.** Проблемы нового фильма // Мохой-Надь Л. Telehor. М.: Ad Marginem Press, 2014. С. 46–63.



1. Йозеф Хартвиг. Шахматы Баухауза. 1923

Я.Э. Жарова
J.E. Zharova

О месте и роли теории цвета в образовательной модели Баухауза

On the place and role of color theory in the Bauhaus educational model

Аннотация: Теорию цвета преподавали мастера Баухауза на вводных и основных курсах, занятия по цвету велись в мастерских. Идеи И. Иттена, В. Кандинского, П. Клее, Х. Шепера, Ю. Шмидта и др. опирались на законы восприятия и позволяли находить оптимальное цветовое решение для каждого отдельного предмета производства.

Abstract: The theory of color was given to the students by Bauhaus masters on preliminary and main courses, classes in color were also conducted in the workshops. The ideas of I. Itten, V. Kandinsky, P. Klee, H. Sheper, J. Schmidt etc. were based on laws of perception and allowed to find an optimum color layout for each separate product.

Ключевые слова: педагогика, архитектура, дизайн, 1910–30-е гг., Баухауз, теория цвета, цветовое оформление.

Keywords: pedagogics, architecture, design, 1910–30s, Bauhaus, theory of color, color layout.

Теория цвета не была обособлена от теории формообразования, от категорий пространства, ритма, материала, от понимания композиционного целого. Цвет, наряду с ними, служил во благо всеобъемлющего вида искусства — архитектуры, способствовал общению художника с социумом, входил в некую универсальную систему комбинаций этих средств для создания идеальных продуктов производства, влиял на силу воздействия пространства, шрифта, рекламы и т.д. Принимая во внимание сосредоточенность идей Баухауза вокруг синтеза, теорию цвета всегда стоит рассматривать как междисциплинарное знание и учитывать прикладное назначение.

Учение о цвете было представлено в образовательной программе Баухауза в разных формах, постепенно распространившись на всех уровнях обучения: на подготовительных, основных курсах и в мастерских. В 1920–23 гг. его преподавал Иоханнес Иттен в рамках своего пропедевтического курса (Форкурса), целью которого было освоение студентами основных выразительных средств для дальнейшей работы в мастерских. После его ухода многие упражнения были переняты Ласло Мохой-Надем, который вел вводный курс в 1923–28 гг., и Джозефом Альберсом (1923–33 гг.).

С 1923 г. появился обязательный курс по теории формообразования, который был поделен между Паулем Клее, взявшим на себя «Форму», и Василием Кандинским, который вел «Цвет». Кандинский также давал отдельный курс аналитического рисунка. С 1927 г. они вместе знакомили студентов со своими теориями на классах свободной живописи. Изложенные Иттенем, Кандинским и Клее теории представляют целостные системы законов гармонии цветов, опирающиеся на исследования восприятия цветов и включающие гипотезы о связи определенных геометрических форм или звуков с конкретными цветами или их сочетаниями.

Кроме того, в мастерских проводились отдельные исследования, посвященные цвету. После 1925 г. занятия по цвету вел Хиннерк Шепер в мастерской монументальной живописи, Юст Шмидт — в мастерской печати и рекламы, Бенита Орте давала теорию и упражнения в ткацкой мастерской.

За историю Баухауза не существовало единой стратегии или концепции цвета: слишком разными были подходы отдельных

преподавателей и цели, поставленные в подготовительных и основных курсах, которые склонялись то ближе к художественным, то к научным интересам. В зарубежных исследованиях принято условное разделение мастеров Баухауза на «старшее» и «младшее поколения». Учения т.н. старшего поколения в большей мере опираются на теории XIX вв. и делают акцент на метафизической природе цвета (И. Иттен, В. Кандинский, П. Клее). Для младшего характерен более рациональный, прагматичный подход к пониманию его сущности и задач (Х. Шепер, Ю. Шмидт). Особенностью развития теории в целом можно назвать стремление к большей систематизации законов, уточнению функций цвета. Учение о цвете менялось, стараясь преодолеть оторванность от практических нужд производственного процесса.

Изменение характера учений о цвете сопровождалось изменением колористических решений продукции мастерских и было связано с переходом от экспрессионизма к рационализму и функционализму. Теория цвета вступала в тесную взаимосвязь с распространенными общественно-политическими целями, с общими тенденциями в искусстве, согласовывалась с производительной необходимостью, с теми выразительными средствами, которыми обладали отдельные виды продукции, а также с личными представлениями мастеров и руководителей Баухауза. Идеи мастеров Баухауза оказали значительное влияние на современную теорию дизайна и формирование современного визуального мышления, на сложившееся

в западноевропейской культуре понимание функций цвета, интерпретацию современным человеком цветовых сигналов, исходящих от окружающей его среды.

Библиография:

1. **Гропиус В.** Границы архитектур / пер. В.Р.Аронова. М.: Искусство, 1971. 287 с.
2. **Иттен И.** Искусство цвета. М.: Изд. Д.Аронов, 2007. 96 с.
3. **Кандинский В.В.** О духовном в искусстве. М.: Эксмо, 2016. 160 с.
4. **Кандинский В.В.** Точка и линия на плоскости. М.: Азбука, 2016. 240 с.
5. **Клее П.** Педагогические эскизы. М.: Изд. Д. Аронов, 2005. 72 с.
6. **Dittmann L.** Farbgestaltung in der europäischen Malerei. Ein Handbuch Köln, Weimar, Wien: Böla Verlag, 2010. 333 s.
7. **Düchting H.** Farbe am Bauhaus: Künstlertheorie und Grundlagenforschung. Bauhaus: die frühen Jahre. Wuppertal, 1996. 390 s.
8. **Fiedler J., Feierabend P.** Bauhaus. Tandem Verlag GmbH (h.f.ullmann), 2006. 640 p.
9. **Gage J.** Colour and culture: Practice and meaning from antiquity to abstraction. London: Thames & Hudson, 1993. 335 p.
10. **Neumann E.** Bauhaus und Bauhäusler. Bekenntnisse und Erinnerungen. Hallwag, Ostfildern, 1971. 216 s.
11. **Vassily Kandinsky – teacher at the Bauhaus.** Catalogue of the exhibition at the Bauhaus-Archiv / Museum für Gestaltung, Berlin, from 25 June – 8 September 2014. Ed. by M. Droste. Berlin: H. Heenemann GmbH & Co. KG, Buchbinderei Bruno Helm, 2014. 194 p.
12. **Wick, Rainer K.** Pädagogik. Köln: DuMont, 1982. 335 s.
13. **Wick, Rainer K.** Ist die Bauhaus-Pädagogik noch aktuell? Mit Beiträgen von Bazon Brock, Lili Fischer, Hubert Hoffmann u.a. Köln: Walthers König, 1985. 269 s.

А.С. Михайлова
A.S. Mikhailova

Баухауз и австрийский социальный дизайн Bauhaus and Austrian social design

Аннотация: В докладе рассматривается взаимосвязь идей первой школы дизайна Баухауз с развитием функциональных и социальных идей в дизайне Австрии. Затрагивается творчество И. Иттена и его австрийских учеников — выпускников Баухауса Ф. Дикера и Ф. Зингера — и дальнейшее развитие идей социального дизайна в работах М. Шютте-Лихоцки, Э. Мая и Ф. Шустера.

Abstract: In this article the interconnection between the ideas of the first design school Bauhaus and functional and social ideas of design in Austria is considered. The work of Johannes Itten and his Austrian students (F. Dicker and F. Singer, graduates in Bauhaus) and the further development of social design ideas in the works of M. Schütte-Lihocki, E. May and F. Schuster are involved.

Ключевые слова: Баухауз, австрийский дизайн, дизайн 20-х гг, Грете Шютте-Лихоцки, Эрнст Май, Иоганнес Иттен, история дизайна, функционализм.

Keywords: Bauhaus, Austrian design, design of the 20s, Grete Schütte-Lihocki, Ernst May, Johannes Itten, design history, functionalism.

Баухауз — исключительное явление в истории дизайна, явившееся ключевой (а то и отправной) точкой развития индустриального формообразования во многих странах. Несмотря на универсальность и социальную ориентированность, функциональность объектов Баухауза, далеко не везде и не сразу приживались его идеи. По мнению искусствоведов Тульги Байер и Карин Хиршбергер [1], представивших достаточно картину истории австрийского дизайна, в 20-е годы идеи Баухауза едва ли могли прижиться в Вене, в силу других стилевых приоритетов и своеобразия развития общественно-политической ситуации. Тем не менее, в истории австрийского дизайна встречаются архитекторы и дизайнеры, которых идея доступного, комфортного и функционального жилья не оставляла равнодушным. Во многом начало профессиональной работы этих проектировщиков совпадает с особым периодом в жизни австрийской столицы — деятельностью правительства социал-демократов, определявшего городскую социальную политику с 1919 г. вплоть до переворота 1934 г. Этот период был назван «Красной Веней»; именно под этим именем он вошел в историю Европы и в историю архитектуры. История австрийского дизайна демонстрирует нам общность развивающихся идей в контексте Баухауза. Франкфуртская школа Маргарете-Шютте Лихоцки для социального жилого комплекса Эрнста Мая, программа сборной мебели Франца Шустера, мебель для малогабаритных помещений Фердинада Крамера — идеи этих проектировщиков объединяла общая цель — создание «минимальных квартир», существование в которой должно было быть настолько дешево, насколько это вообще возможно.

Разбирая страницы истории австрийского дизайна того времени, можно обнаружить и более прямые связи с Баухаузом. Во время Первой мировой войны швейцарский художник, теоретик нового искусства и педагог Иоганнес Иттен переезжает в Вену, открывая там собственную частную школу искусств. В этот период происходит судьбоносное знакомство Иттена с Вальтером Гропиусом, приведшее к тому, что Иттен становится одним из ключевых педагогов в период начального существования Баухауза. В числе учеников частной школы Иоганнеса Иттена числились Фридл Дикер и Франц Зингер, последовавшие за ним из Вены для продолжения обучения в Веймарский Баухауз.

Франц Зингер и его коллега Фридл Дикер [2] относятся к малому числу венских архитекторов, самостоятельно осуществивших

свое образование в Баухаузе и пытавшихся внедрить соответствующее направление «нового строительства» на своей родине. Уже с 1920 года Франц Зингер и Фридл Дикер начали совместно работать в качестве театральных дизайнеров в Дрездене и Берлине, а в 1923 году основали «Мастерские изобразительного искусства» в Берлине. После того как оба вернулись в Вену в 1925 г., они открыли совместное архитектурное бюро «Ателье Зингер-Дикер», и до 1931 года совместная работа этих выпускников Баухауза состояла из множества разработок для жилых пространств, проектов мебели и текстиля, а также отдельных архитектурных сооружений. Несмотря на то, что их архитектурная деятельность оказалась относительно малой и практически не сохранившейся, существуют примеры теннисного клуба и отеля «Герриот» в Вене. Оба проекта через прозрачную бетонно-стеклянную архитектуру демонстрируют, как может существовать функциональность с претензией на эстетический вкус. К тому же Зингер-Дикер многократно были вовлечены в Венскую социальную программу, к примеру, с темой благоустройства детских садов или совместной работой над проектом «Молодежь на работе», целью которого была реабилитация молодежи. Художественно и интеллектуально подкованные, Зингер и Дикер были в кругу художников Ганса Моллера, Адольфа Лооса и Макса Эрмера. Уже в 1927 году Зингер получил награду в «Juryfreie Kunstschau Berlin»; в 1929 г. — очередная награда на выставке «Современные интерьеры» в Вене.

Ключевой точкой в деятельности Зингера и Дикера стало направление частных коммерческих и жилых пространств, в которых они старались воплотить концепцию дешевого и по возможности пространственно экономного оборудования, и концентрировались, в том числе, на идее трансформирующейся, складной мебели. Сам Зингер так описывал их идеи: «Экономия времени, пространства и средств является современным принципом проектирования пространства». Наряду с функциональной эстетикой Баухауза, они часто приносили в проект под влиянием учения о цвете Иоганнеса Иттена какой-нибудь объект прикладного искусства. Все эти критерии были реализованы в системе хранения детских садов, детской мебели и игрового оборудования в детском саду «Дворик Гёте» в Вене (Wien 22, Schüttaustraße), где была реализована также идея педагогики Монтессори и осуществлена инновационная работа в области соответствующего этому направлению, а что еще более важно — соответствующему детям — дизайна. В работах Зингера и

Дикера главной оставалась тема концептуальной игры фантазии, которую они постоянно развивали в своих работах [3].

Примечания:

1. Tulga Beyerle, Karin Hirschberger. Designlandschaft Österreich: 1900–2005. Birkhäuser, 2006. 256 с.
2. Она всегда склонялась к авангарду, была на острие художественных течений XX века, училась у самых интересных мастеров, но главным ее делом стал самый радикальный вид искусства, который выбрала для нее жизнь. Вместе с мужем она была депортирована в Терезинское гетто (1942), а затем в Освенцим (1944). В тесноте, в подвале она делилась с детьми всем, что узнала от своих знаменитых учителей и изобретала новаторские методики, соотнося звук с линией, дыхание с движением, помогая своим маленьким ученикам познать свободу там, где ни свободы, ни будущего не было. Фридл сохранила все рисунки, сделанные детьми на ее уроках (около 5000). Из почти 660 авторов рисунков 550 были убиты во время Холокоста. Впоследствии в том числе и именно деятельность Фридл Дикер-Брендайс вдохновила Елену Макарову на создание такого направления, как искусство- или арт-терапия, так популярного сегодня в нашем обществе.
3. В 1930 году после серии конфликтов Фридл Дикер подает в отставку. С этого момента Зингер руководил студией в одиночестве, работая в качестве свободного архитектора вплоть до ее закрытия в 1938 в связи с аннексией Австрии Германией. После Второй мировой войны Зингер снова продолжил в Вене начатое им с Фридл Дикер направление дизайна в области проектирования игрушек и детской мебели.

Библиография:

1. Tulga Beyerle, Karin Hirschberger. Designlandschaft Österreich: 1900–2005. Birkhäuser, 2006. 256 с.
2. Франц Зингер // Свободная энциклопедия Википедия. URL: [https://de.wikipedia.org/wiki/Franz_Singer_\(Architekt\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Franz_Singer_(Architekt)) (дата обращения: 07.03.2019).
3. Фридл Дикер // Свободная энциклопедия Википедия. URL: https://de.wikipedia.org/wiki/Friedl_Dicker-Brandeis (дата обращения: 07.03.2019).
4. Prokop Ursula. Franz Singer, Architektenlexikon. Wien 1770–1945, Architekturzentrum Wien. URL: <http://www.architektenlexikon.at/de/723.htm> (дата обращения: 06.03.2019).
5. 100 лет Баухаузу. Студенты Баухауза: Фридл Дикер. URL: <https://www.bauhaus100.de/das-bauhaus/koepfe/studierende/friedl-dicker/> (дата обращения: 08.03.2019).
6. 100 лет Баухаузу. Студенты Баухауза: Франц Зингер. URL: <https://www.bauhaus100.de/das-bauhaus/koepfe/studierende/franz-singer/> (дата обращения: 08.03.2019).

Ф.А. Ибрагимова
F.A. Ibragimova

Эхо Баухауза в Казанском авангарде The echo of Bauhaus in avant-garde of Kazan

Аннотация: В статье рассматривается деятельность Казанского АРХУМАСа — высшего учебного заведения, где в начале 20-х гг. XX века широкое распространение получили положения производственного искусства. Среди нескольких объединений художников этих мастерских уникальным явлением был «Сулф», поставивший задачу переосмысления традиционного татарского искусства на основе идей конструктивизма. Самые значительные успехи были достигнуты его сторонниками в графике, где сложилось новое направление — так называемый «татарский конструктивизм», ярким представителем которого стал Ф. Тагиров.

Abstract: The article explores activities of a Kazan institution of higher education ARHUMAS where the ideas of production art were developed in the 20's of XXth century. Among several unions of artists — both students and teachers of those workshops, a unique body was «Sulf» that established a task of traditional Tatar art rethink through the ideas of Constructivism. The greatest achievements were in graphic arts where a new movement appeared — Tatar Constructivism with its brightest representative F. Tagirov.

Ключевые слова: производственное искусство, Казанский АРХУМАС, «мусульманский конструктивизм».

Keywords: ideas of production art, Kazan institution of higher education ARHUMAS, Muslim Constructivism.

Современный этап развития дизайна характеризуется не только синтезом самых разных видов и жанров искусства, но и поиском уникальной эстетики и визуальной выразительности. Современные дизайнеры Татарстана все больше обращаются к своему наследию — искусству 1920-х — начала 1930-х гг., так как именно в это время предпринимаются первые попытки поиска новых художественных форм татарского советского искусства. В творчестве таких художников, как К. Чеботарёв, А. Коробкова, Ф. Тагиров — выпускников Казанского АРХУМАСа, впервые соединились европейский и русский авангард и традиционная татарская культура.

КАЗХУМ (Казанские художественные мастерские), в дальнейшем Казанский АРХУМАС (Казанские архитектурно-художественные мастерские) — в 1918–1926 гг. — высшее учебное заведение с живописным, скульптурным, архитектурным и графическим факультетами, организованное на базе Казанской художественной школы (основана в 1895 г.), с 1935 г. — Казанское художественное училище. В 1920-е гг. идея производственного искусства стала ведущей в Казанском АРХУМАСе. Учебная программа, разработанная под руководством архитектора Ф.П. Гаврилова, ректора Казанского АРХУМАСа, получила одобрение в московском ВХУТЕМАСе и «являлась единственной, пожалуй, по Союзу в области художественного образования по своей широте, глубине охвата главным образом будущих требований к мастерам искусства» [1, с. 20]. Идеи Баухауза транслировались через тесные связи с передовыми московскими художниками.

Учебная работа в АРХУМАСе сочеталась с производственной: студенты и преподаватели участвовали в художественном оформлении улиц и площадей Казани в дни праздников, занимались проектами по установке памятников, в том числе и световых [2], и перепланировкой парков, печатно-издательской и выставочной деятельностью, проектированием отдельных вещей (образцы изделий из кожи, дерева, тканей и др.), новых форм одежды на основе традиций татарского национального костюма, «прозодежды», игрушек; проявили себя в создании плакатов, в полиграфии, а также в текстильном и мебельном производстве (эскизы образцов изделий для промышленных предприятий Казани), частично — в театре (КЭМСТ и театральный коллектив «Бомба») [6, с. 284]. Эскизы казанских художников были экспонированы на выставке «Казань, вперед!» (1924),

на которой было представлено около 160 экспонатов. Художники И. Никитин, Ф. Тагиров, А. Платунова, К. Чеботарёв, П. Байбарышев, М. Барашов, П. Кудряшов, А. Кашаев, С. Федотов, Н. Пузанков и др., архитекторы Ф. Гаврилов, Д. Фёдоров, входившие в ТатЛЕФ и параллельный ему «Сулф» (Татарский левый фронт искусства), ставили цель — создание нового синтетического искусства, охватывающего производство, быт и предметно-пространственную среду [2, с. 37].

Одним из организаторов и лидеров «Сулф» был известный татарский график и дизайнер книги Фаик Тагиров. Именно в его творчестве наиболее органично слились татарские художественные традиции, в том числе и идеи татарского джадидизма (движения просвещения) [4], и самые передовые европейские техники (например, фотомонтаж). Работая как дизайнер татарской книги над арабским шрифтом, он был признан как основоположник татарского конструктивизма [5, с. 6].

Наследие художественных школ Баухауза и советского художественного авангарда сегодня является источником вдохновения для создания новых форм непрофессионального дизайн-образования и просвещения. В Казани в форме мастер-классов нами проводятся творческие эксперименты, в том числе

на основе опубликованных методик Йоханеса Иттена и Владимира Матюшина, ранее не исследованных методик Казанского АРХУМАСа и творческого наследия Ф. Тагирова.

Библиография:

1. **Вахминский В.** Гаврилов Ф.П. — педагог и организатор АРХУМАСа // Памяти Ф.П.Гаврилова. Казань, 1927. 36 с.
2. **Закирова Т.Р.** Архитектурно-художественная жизнь в Казани — столице Татарской республики в первые годы советской власти (1917 г. — сер. 1930 гг.) // Международный научно-исследовательский журнал. 2015. № 1 (32) Ч. 4. С. 37–39.
3. Как казанский «Прометей» во второй раз восстановил макет «Памятника Революции» — на этот раз в Париже // Интернет-журнал Инде. URL: <https://inde.io/article/8638-kak-kazanskiy-prometei-vo-vtoroy-raz-vosstanovil-maket-pamyatnika-revoljutsii-na-etot-raz-v-parizhe> (дата обращения: 3.02.2019).
4. **Лученто А.** Культурная революция из Казани: лекция // URL: <https://www.youtube.com/watch?v=X2jMLXxEaOM> (дата обращения: 03.02.2019).
5. Пионеры конструктивизма: Фаик Тагиров, Александра Коробкова в Казани и Москве: каталог выставки, Нац. художественная галерея «Хазинэ» — фил. ГМИИ РТ, 24 ноября 2006 — 15 января 2007: книжная графика. Рисунок. Гравюра. Казань: Заман, 2006. 63 с.
6. Татарская энциклопедия: В 5 т. / гл. ред. М.Х. Хасанов, ответ. ред. Г.С. Сабирзянов. Казань: Институт Татарской энциклопедии АН РТ, 2005. Т. 2: Г–Й. 656 с.

2. Уроки и традиции авангардной школы

Е.А. Заева-Бурдонская
E.A. Zaeva-Burdonskaya

Баухауз – ВХУТЕМАС – МВХПУ: Функционализм – Конструктивизм – Функционально-конструктивный дизайн Bauhaus – VHUTEMAS – MVHPU: Functionalism – Constructivism – Functional- constructive Design

Аннотация: Сегодняшнее обращение дизайнеров к профессиональному наследию 20-х годов XX века, к школам Баухауза и ВХУТЕМАСа вызвано необходимостью ухода от образных стереотипов, рожденных процессами глобализации. Проектная традиция открывает новые пути в формировании национально-го своеобразия Строгановской школы дизайна.

Abstract: Today's appeal of designers to the professional heritage of the 20s of the twentieth century, to the schools of Bauhaus and VHUTEMAS, is caused by the need to avoid figurative stereotypes born of globalization processes. The project tradition opens up new paths in shaping the national identity of the Stroganov School of Design.

Ключевые слова: Баухауз, Строгановская школа дизайна, конструктивизм, функционализм, проектирование.

Keywords: Bauhaus, Stroganov School of Design, constructivism, functionalism, design.

В Веймаре в 1919 году В. Гропиусом, архитектором и теоретиком архитектуры, был основан Баухауз. Впервые учебное заведение было ориентировано на всестороннюю комплексную подготовку художников для работы в промышленности. Школа сочетала функции учебного заведения с серьезной художественной базой и производственных мастерских. Баухаз стал «школой дизайна», перешагнувшей национальные границы. Серьезный педагогический состав практикующих художников и архитекторов, единая философско-методологическая концепция образования, сформированная в условиях технологии массового производства, с его требованием функциональности и экономичности продукта, были объединены инновационным подходом к творческому процессу. Подобная модель была образно сформулирована в программном «Манифесте» В. Гропиуса» [1]. Была провозглашена новая междисциплинарная система профессиональной подготовки с целью реализовать идеал социальной утопии переустройства массовой предметно-пространственной среды в идеологии авангарда.

На отечественной почве школой дизайна, воплотившей философию авангардной модели творчества, стал ВХУТЕМАС. Яркие параллели систем образования позволили говорить об этих флагманах профессионально-художественной подготовки с позиций единой платформы. Как и Баухауз, ВХУТЕМАС формировали личности – основа школы. Несмотря на всю инновационность методологии, в основе школ лежала тесная связь искусства и ремесленного творчества, традиционного для каждой страны.

Школы становились полигоном стилеобразующих процессов; невозможность моностилевой традиции определялась, прежде всего, проектно-творческим потенциалом педагогов – ведущих представителей своей профессии. Школы объединяла авангардная, по сути, методология, открытость к эксперименту, к постоянному дисциплинарному развитию. Возможность инновационного подхода к методам образования, в недрах которых и формируется потенциал проектирования, основывается на активном включении педагогов в процесс реального проектирования, проектной практики. Школы базировались на идее глубоких социальных преобразований. Революционные подходы в проект-

ном творчестве становились, в одном случае, следствием левых взглядов, сформированных в период Веймарской республики, сформировавших строго функциональные взгляды, в другом – переживанием глубоких социальных катаклизмов революции 1917 года, разрушивших прежнюю систему образования. Но при всем сходстве, несомненно, были и отличия, во многом определявшие социально-политическим контекстом.

В 1960-е идеология образовательной модели ВХУТЕМАС стала символом отечественной традиции для возрождающейся на новом историческом витке профессии. Новое время, всколыхнувшее наследие авангарда, сделало его камертоном в оценке Строгановской школы дизайна, особенно на этапе развития идеологии функционализма. Концепцию строгановского дизайна 1960–70-х годов можно определить как функционалистскую, с ярко выраженными объемно-пластическими качествами [2].

В 2010-е обращение к наследию 20-х годов происходит с точки зрения «расшатывания образных стереотипов, период создания многих новых композиционных приемов в архитектуре и дизайне» [3]. Экспериментальные методы, популярные и применяемые в современном дизайн-образовании, вырастают из опытов первых проектных мастерских Баухауза и ВХУТЕМАСа: цветотрафические геометрические и пространственные структуры как результат трансформации плоскости, перфорированные поверхности; комбинаторные системы; приемы светодизайна и т.д. С появлением цифровых методов получил новое звучание в структурах диджитал арта. Инновационный процесс, затронувший все пласты визуальной культуры в дизайне, оказался вновь тесно связанным с историческим вектором Строгановской школы.

Библиография:

1. Границы архитектуры / Вальтер Гропиус; пер. А.С. Пинскер, В.Р. Аронова, В.Г. Калиша; сост., науч. ред. и пред. В.И. Тасалова. М.: Искусство, 1971. (Проблемы материально-художественной культуры).
2. Лаврентьев А.Н. От «архитектоники промышленных форм» – к хайтеку // Строгановская школа композиции. М.: МГХПУ им. С.Г. Строганова. 2005.
3. Лаврентьев А.Н. Эксперимент в дизайне: [учеб. пособие] / сост. Александр Лаврентьев. М.: Университетская книга, 2010.

Ю.И. Бундин
Y.I. Bundin

Актуальное наследие Баухауза: дизайн-мышление и его роль в системе профессионально значимых качеств личности современного специалиста
Actual legacy of the Bauhaus: design thinking and its role in the system of professionally significant personal qualities of a modern specialist

Аннотация: Баухауз, будучи одним из знаковых явлений индустриальной эпохи, predetermined новые требования к творческим способностям человека. Их основу составляет принципиально новый тип системного продуктивного мышления современного специалиста — дизайн-мышления, позволяющего создавать новые продукты во всех сферах общественно-полезной практики.

Abstract: Bauhaus, being one of the iconic phenomena of the industrial age, predetermined new requirements for human creative abilities. Their basis is a fundamentally new type of system productive thinking of a modern specialist - design thinking, which allows creating new products in all spheres of socially beneficial practice.

Ключевые слова: дизайн, психология, мышление, творчество.
Keywords: design, psychology, thinking, creativity.

Баухауз явил собою знаковую вершину развития индустриального общества. Архитектурно-художественная мысль, объединившись с мыслью инженерно-конструкторской на началах гармонии и красоты, открыла дорогу принципиально новому социокультурному феномену — дизайну.

Развитие дизайна в Европе в рамках двух социально-экономических систем — западноевропейской, основанной на рыночной экономике, и социалистической советской, с ее плановым ведением хозяйства, — predetermined два его направления, в зависимости от роли красоты в традиционной триаде: функциональность — технологичность — красота. В западноевропейском дизайне функция красоты свелась к инструментальной роли рекламы товара, повышения спроса и объема продаж. В советском аналоге акцент был сделан на эстетическом качестве вещи, раскрепощающем психические энергии ее пользователя и повышающем ее функциональность. При этом, советский дизайн шагнул еще дальше. Сохраняя школу декоративно-прикладного искусства, он стал вносить эстетику в собственно конструктивные элементы и связи между ними, что продуцировало новое системное качество производимых предметов, выразившееся в крылатом, в прямом и переносном смысле, выражении «некрасивые самолеты не летают».

Таким образом, советский дизайн, еще в условиях индустриального развития, стал преодолевать характерную для этой эпохи специализацию общественных практик на путях междисциплинарных исследований и синкретических подходов к решению практически важных креативных задач, формируя базу для воспроизводства творчески одаренных личностей, по аналогии с известными мыслителями античности и Средневековья.

Дизайнерские практики XX века сформировали принципиально новый тип системного продуктивного мышления, основанный на органичном сочетании трех типов мышления: абстрактно-логического, характерного для науки, художественно-образного, доминирующего в искусстве, и проектно-конструкторского, свойственного инженерной мысли.

В этой связи, советские идеологи, теоретики и методологи дизайна обращали особое внимание на необходимость глубокого и всестороннего изучения феномена дизайнерского мышления

[1, с. 226]. Делая ставку на разработку алгоритмов создания дизайн-проектов, они опирались на достижения современной им западной психологии, которая в середине 70-х годов прошлого века развивалась в рамках позитивистской парадигмы, основанной на логических и ассоциативных связях в исследованиях мышления дизайнера [2].

Вместе с тем, процесс творчества не подчиняется законам логики, он куда менее предсказуем и управляем, чем математические уравнения. Создание творческого продукта основано на интуиции, на «озарении», на развитой способности к восприятию предустановленной гармонии. Всякое знание, выведенное логическим путем абсолютно достоверно, но и в той же степени абсолютно не ново. Новое знание можно только сотворить. Тайна творчества в том, что «в нем есть новизна, не детерминированная миром» [3].

Все три типа мышления, в их диалектическом единстве, оказываются важными в становлении успешного профессионала, обладающего способностью к дизайн-мышлению, творящему новую, человекомерную реальность. Сегодня дизайн выходит за пределы традиционных профессиональных рамок. Дизайн-мышление становится фактором успешности во всех важнейших с общественной практики — политике, экономике, науке, юриспруденции, военном деле, медицине, образовании.

Примечания:

1. Теоретические и методологические исследования в дизайне. М.: Изд-во Шк. Культ. Полит., 2004. 372 с.
2. Психология мышления. Сборник переводов с немецкого и английского / ред. и вступ. ст. А.М. Матюшкина. М.: Прогресс, 1965. 532 с.
3. **Бердяев Н.А.** Самопознание. М.: Азбука, 2016. 416 с.

Е.В. Жердев, Д.С. Девятко
E.V. Zherdev, D.S. Devyatko

Дизайн-деятельность Макса Билла в контексте Баухауза и Ульмской школы
Design activity of Max Bill in the context of Bauhaus and Ulm school

Аннотация: В статье исследуется дизайн-деятельность Макса Билла в контексте Баухауза и Ульмской школы. Рассматривается его концепция «хорошей формы», которая сформировалась под влиянием Баухауза и была внедрена в педагогическую практику Ульмской школы.

Abstract: The paper concentrates on Max Bill design activity in the context of Bauhaus and Ulm school of design. The concept of the «gute form» is presented that was formed under the Bauhaus influence and was integrated in educational practice of Ulm school of design.

Ключевые слова: Макс Билл, дизайн-деятельность, контекст, Баухауз, Ульмская школа, хорошая форма.

Keywords: Max Bill, design activity, context, Bauhaus, Hfg Ulm, gute form.

Макс Билл родился в 1908 году в Швейцарии в городе Винтертур. Это время было связано с главенствующим в Европе художественным стилем «модерн». Художники модерна своей дерзостью ломали все привычные границы. Модерн явился поворотом столетий. Для художников модерна не существовало какого-либо одного источника, как это случилось, к примеру, с классицизмом, неоготикой или неорусским стилем. Модерн стремился впитать в себя все. Модерн являл собой клубок противоречий: переплелись между собой «флореальное» и геометрическое, новаторское и ретроспективное, неоклассическое и неоготическое, индустриальное и кустарное.

Хронологические рамки искусства модерна очень узки, всего каких-нибудь 28 лет (1886–1914). Однако модерн — это не один какой-либо стиль. В нем сформировалось большое количество стиливых течений, таких как кубизм, фовизм, футуризм, экспрессионизм, дадаизм, сюрреализм, абстракционизм, де стиль и др., которые превратились после Первой мировой войны в общее художественное течение под названием «модернизм».

В модернизме в 20-х годах XX века лидирующее положение стало приобретать абстрактно-геометрическое направление, особенно в Австрии, Германии, Швейцарии. Именно в это время начинает формироваться творческая деятельность Макса Билла.

Макс Билл был наследником идеологии, знаний и философии современного дизайнерского движения, которые он получил от Ле Корбюзье и Софи Тойбер-Арп, познакомившись с ними в школе прикладных искусств в Цюрихе, изучая ювелирный дизайн. Далее его характер, манера работы, стиль и убеждения укрепились во время обучения в Баухаузе в период с 1927 по 1929 год. Билл учился в ювелирной мастерской Ласло Мохой-Надя, затем в архитектурном отделении, где, под руководством Ханнеса Майера, получил знания в области дизайна с уклоном на концепции конструктивизма и математики. Также он посещал уроки Василия Кандинского и Пола Клее и принимал участие в театральной мастерской под руководством Оскара Шлеммера [1].

С 1929 года Билл профессионально занят как архитектор, живописец, график, скульптор. С 1932 года по 1937 год Билл является членом группы «Абстракция-Творчество» в Париже. В 1936 году Билл в каталоге выставки определяет свое искусство как

«конкретное» и становится одним из виднейших представителей стиля конкретного искусства. По своему смыслу конкретное искусство основано на внутренних пластических средствах и формальных закономерностях. Его принципы направлены на экономичное и рациональное использование материалов. В конкретном искусстве наблюдается отход от абстракции за счет выразительности линий и поверхностей.

В философии понятие «конкретное» (от лат. concretus, букв. — «сгущенный, уплотненный, сросшийся»), единое в многообразном, общее в единичном, реальная связь сторон, граней объекта, знание его во всем богатстве существенных отношений, взаимодействий, противоречий. Эта формула наиболее точно подходит к формообразованию в дизайне. Поэтому Билл применил ее в формообразовании мебели. Его ряд стульев и столов выполнен на трех ножках и целиком построен из простых геометрических форм. В конкретной форме главенствовал метод геометрического построения, который Билл применял также и в изобразительном искусстве. Отличительной чертой творчества мастера становится возможность использовать минимальное число средств художественной выразительности [2].

С 1936 года Билл начинает также публиковаться в прессе. В 1941 году он основывает издательство под названием «Альянс». В книге «Форма. Поведение баланса развития формы в середине XX века» (1949) он разработал концепцию для выставок под названием «Хорошая форма».

В 1957 году на основе этой концепции Билл издал книгу «Хорошая форма» В ней он отметил, что форма является способом выражать свойства предмета, а цвет — способом выражать действия предмета; красота вещи дополняет ее полезные свойства и является важнейшим общекультурным фактором. Билл выступал против вялости, нейтральности и стилизации формы. Стилизация, по его мнению, убивает истину. Не следует, считал он, стараться украсить ту или иную работу. Следует просто довести ее до идеального состояния, выполнить все по канонам и красота сама проявится.

Отталкиваясь от своей концепции, Билл превращал обыкновенные образы в завораживающие композиции. Цвет в его работах оживлял и уравнивал форму. В графических плоскостных

работах, благодаря цвету, он добивался иллюзии выпуклости. Он уравнивал в одной композиции самые разные, совершенно не сочетаемые друг с другом цвета. Его работы обладают неизъяснимым магнетизмом.

До Второй мировой войны Билл являлся одним из ведущих деятелей Швейцарского Веркбунда. После войны в Германии в 1947 году был воссоздан свой Веркбунд, в который вошел и Макс Билл. В 1951 году в Дармштадте возвратился к жизни Совет по формообразованию, был организован институт Германского министерства хозяйства, который вместе с Веркбундом способствовал развитию дизайна. Основной идеологией дизайна Германии становится разработанная Максом Биллом концепция «хорошей формы». В основу концепции входил принцип функциональности и простоты без излишней декоративности. «Хорошая форма» становится эстетической и моральной догмой в немецком дизайне.

После войны Германия нуждалась в Высшей школе дизайна, так как Баухауз был закрыт нацистами в 1933 году. В связи с этим, в 1951 году была открыта Высшая школа формообразования в Ульме. Она была специально открыта для подготовки дизайнеров. С одной стороны, она явилась продолжением идей и практики Баухауза, с другой — образцом, по которому строились многие другие центры дизайнерского образования в мире. Основана она была Максом Биллом, который придерживался принципа чистого, функционального дизайна без декоративных излишеств.

В 1953–1955 гг. Билл строит для Школы специальное здание и становится ее ректором. В 1955 году состоялось официальное открытие школы как международного учебного центра по дизайну. На открытие приехал первый директор Баухауза Вальтер Гропиус. Выступая с приветственной речью, В. Гропиус выразил надежду, что Школа продолжит на новом этапе начинания 20-х годов.

В Ульмской школе в основу преподавания легла идея подготовки кадров, способных строить обновленную демократическую Германию. Связь Ульмской школы с Баухаузом была очевидной, так как в ней стали преподавать его выпускники Ф. Винтер и Н. Шмидт и сам М. Билл. В учебный план Ульмской школы ввели теоретические дисциплины — политологию, социологию,

психологию, а в круг проектных — дизайн визуальных коммуникаций, дизайн промышленных изделий и объектов индустриализированного строительства, также и формообразование в области средств массовой информации — печати, радио, кино, рекламы и т.п. Наличие большого круга дисциплин обусловило создание модели университетского образования.

Так как творчество Билла сформировалось под влиянием конструктивизма, то он на посту ректора воплощал идею нового типа художника, органически соединявшего в себе архитектора, скульптора, живописца, графика, дизайнера и видевшего свою задачу в эстетической организации всей среды, окружающей человека. Как и Вальтер Гропиус, он по заказу ряда фирм ввел в проектную деятельность студентов разработку конкретных промышленных изделий. Этим он добивался признания обществом духовной значимости дизайна. Он считал, что образцы дизайнерского творчества должны быть не только технически обоснованными, но и отвечали бы всем потребностям — как функциональным, так и эстетически-социальным. В 1952 году Билл писал: «Мы рассматриваем искусство как высшую степень выражения жизни и стремимся организовать жизнь как производство искусства. Мы хотим, подобно тому, как это декларировал в свое время Х. Ван де Вельде, бороться против уродства с помощью красоты, добра и практичности. Баухауз как наследник Веймарской художественной школы преследовал ту же цель. Если мы идем несколько дальше, чем тогда, придавая в Ульме еще большее внимание дизайну вещей, расширяя понятия градостроения и архитектурной планировки, поднимая визуальный дизайн на современный уровень и учреждая, наконец, факультет средств массовой информации, то это вытекает из естественных потребностей нашего времени» [1].

В Ульмскую школу Билл пригласил педагогов самых разных творческих направлений и убеждений и в 1953 году приступил к формированию преподавательского состава. К работе в ней были привлечены Ф. Фордемберге-Гильдеварт, Й. Альберс, И. Иттен, Х. Гугелот, В. Цайшер, О. Айхер, Т. Мальдонадо и др. Молодые педагоги Гугелот и Цайшер составили программу инженерных дисциплин, Мальдонадо — программу теории информации и методики дизайна. Структура учебного плана получает четкое членение: половина времени отводится теоретическим дисциплинам, половина — проектированию. Как и в

Баухаузе, особое значение в системе образования придавалось вводному курсу. Однако, в отличие от Баухауза, где форкурс на первых порах проходил под руководством одного преподавателя, то есть Иттена, в Ульмской школе он стал полем творческой деятельности многих педагогов.

Процесс формообразования в Ульмской школе максимально приближался к закономерностям сложения художественной формы. Отталкиваясь от культурных традиций, студенты применяли художественные средства выражения в проектировании промышленных изделий, придерживаясь высокого вкуса. Вся продукция Ульмской школы, созданная при Билле, является примером такого творчества. Разрабатывались, главным образом, мебель, посуда, осветительные приборы, ткани.

К сожалению, программа Билла исключала из сферы интересов будущего дизайнера не менее обширную область проектирования предметов, которые в силу сложности своей внутренней структуры, требовали специальных научных знаний, поэтому внутри преподавательского состава Школы создавалась оппозиция, которая ясно видела недостаточность программы Билла. Среди тех, кто стремился поставить работу на новую основу, были Мальдонадо, Айхер, Гугелот и Цайшег. Поэтому в конце 1956 года Макс Билл вынужден был покинуть Ульмскую школу [2].

После ухода Билла в Ульмской школе был сделан акцент на технологический дизайн. Ректором Школы стал Томас Мальдонадо. В это время актуальными становятся программы системного дизайна, программа «кибернетико-позитивного дизайна», методика проектирования по типу «конструктора». Дизайн стал мыслиться как программа для компьютера. В целом, создавались

комплексные программы и утверждался метод функционально-го анализа.

В Школе интенсивно занимались теоретическими проблемами дизайна. Большую роль в этом играл журнал «Ульм». В нем, в частности, публиковал свои статьи о дизайне Мальдонадо. Историческая заслуга Ульмской школы заключалась в том, что она готовила профессионалов, владеющих научными знаниями и передовой методикой проектирования [3].

Ульмская школа просуществовала всего тринадцать лет (1955–1968), почти столько же, сколько Баухауз. Небольшого срока жизни Школы оказалось мало для укоренения и распространения ее универсальной и педагогической концепции. Но она заложила основу нового понимания, нового подхода к решению принципиально новых задач дизайна в пределах, далеко выходящих за национальные рамки. Это был шаг к сложению форм дизайнерского образования для будущих школ.

Дизайн-деятельность Макса Билла имела огромное значение для дизайна. Его концепция «хорошей формы» нашла отражение в творчестве Х. Гугелота, Д. Рамса, В. Вагенфельда, стоявших у истоков создания всемирно известного стиля «браун».

Библиография:

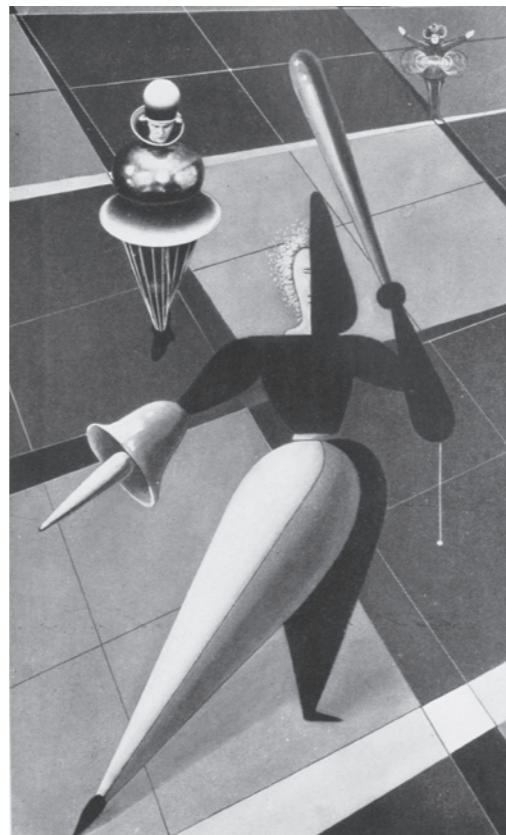
1. **Bill M.** Bauhaus-Chronik: Vom Bauhaus in Weimar zur Hochschule für Gestaltung in Ulm // Deutsche Universitätszeitung. 1952. № 23–24. Dez. S. 14.
2. **María Amalia García, Héctor Olea (eds).** Max Bill on the Map of Argentine-Brazilian Concrete Art. Building on a Construct: The Adolpho Leirner Collection of Brazilian Constructive Art at the MFAH. Houston: The Museum of Fine Arts- Yale University Press, 2009.
3. **Скворцов А.И.** Ульмская высшая школа художественного конструирования // Художественно-конструкторское образование. Вып. 2 / ВНИИТЭ. М., 1970.



1. **Альма Бушер.** Пеленальный столик. 1923. Страница из каталога продукции Баухауза. 1924.
2. Высшая школа формообразования Ульм. Стоят: Томас Мальдонадо, Фридрих Вольдемберг-Гильдевард, Отл Айхер. Директор школы, Макс Билл проверяет упругость конструкции кровати. 1950-е гг.



1. **Марсель Брейер.** Мебель. Марта Эрпс-Брейер. Ковер. Интерьер экспериментального дома "Haus am Horn". 1923
2. **Оскар Шлеммер.** Балет Триад. Проект сценического действия. 1924
3. **Ласло Мохой-Надь.** «Menschmechanik». Фотомонтаж. 1922–1924
4. **Оскар Шлеммер.** Печать Баухауза в Ваймаре. 1922



Н.Ю. Казакова
N.Y. Kazakova

Цифровое наследие Баухауза: виртуальные музеи, выставочные площадки и образовательные ресурсы Digital heritage of the Bauhaus: Virtual museums, exhibition areas and educational resources

Аннотация: В данной статье рассматривается вопрос репрезентации творческого наследия Высшей школы строительства и художественного конструирования Баухауз в цифровой среде. Изучаются такие аспекты данной проблемы, как количество и разнообразие цифрового контента, размещенного на посвященных Баухаузу сайтах, их функциональная составляющая, включение элементов дополненной и виртуальной реальности в музейные и выставочные пространства, демонстрирующие относящиеся к школе артефакты, а также использование тематических мультимедийных ресурсов в образовательном процессе.

Abstract: The present article deals with the question of the representation of the artistic legacy of the Bauhaus school of art, architecture and design in the digital environment. The following aspects of the given problem are studied: the quantity and diversity of the digital content published on dedicated websites, their specific features; the implementation of augmented and virtual reality into museums and exhibition spaces that present artefacts referring to the school; the usage of multimedia resources in the educational process encompassing the principles developed by the Bauhaus.

Ключевые слова: цифровизация, виртуальная реальность, дополненная реальность, специализированные мобильные приложения, мультимедийный дизайн.

Keywords: Bauhaus, digitalization, virtual reality, augmented reality, dedicated mobile applications, multimedia design.

Nowadays more and more museums and galleries, including the world-famous ones, are transferring their collections into a digital format in order to create virtual exhibitions and organize virtual tours that are highly-sought in the modern world. Speaking about the representation of heritage in the digital format, it should be noted that the building of the Museum für Gestaltung in Berlin, where the archive is housed, is being renovated at present «to celebrate the centenary of the founding of the Bauhaus». The archive, that is known to possess the largest and most diverse collection related to various aspects of the history, achievements, creative work and prominent figures of the Bauhaus, is only partly accessible at a temporary new location and this fact alone can also be considered as a weighty argument in favor of creating a complete digital «duplicate» of the priceless heritage of the school. This way not only the peripheral issue of ensuring availability of the museum during various maintenance works could be resolved, but also the world-wide accessibility could be achieved. The impact of such a digital collection cannot be over-emphasized, taking into consideration the influence of the school on the development of modern design, art, architecture and artistic education on both practical and theoretical levels. As for the digital representation of the Bauhaus' teachings in the field of artistic, design and architectural education, there are quite a few digital tools directly devoted to the development of certain skills valued by the School ideology. Huge chunks of modern digital design have been formed by the ideology, for instance the implementation of the hierarchical grid in web design; the notion of usability being the measure of ease-of-use and efficiency and the method of their improvement; J.Albers' ideas about the interaction of colors have formed the basis of present-day coloristics and are presented in countless applications devoted to the creation of color palettes. The readability of any type has become crucial with the advent of the Internet uniting billions of web sites that are accessed from various devices and are expected to provide equally legible content. It should be noted that full-scale digitalization of the heritage can become a vital step towards the communication of ideas and the unique creative vision of the renowned art school. Cloud-based technologies may ensure collaboration of museums and educational institutions that will be able to exchange information relevant to the legacy and enjoy an unrestricted access to countless digital copies of exhibits.

References:

1. Das Museum für Gestaltung. URL: https://www.bauhaus.de/en/bauhaus-archiv/4657_the_temporary_bauhaus_archiv_museum_fuer_gestaltung/. Accessed on January 29, 2019.
2. Bauhaus Museum Dessau. URL: <https://www.bauhaus-dessau.de/bauhaus-imaginista-4.html>. Accessed on January 29, 2019.
3. Bibliotheque Kandinsky. URL: <http://bibliothequekandinsky.centrepompidou.fr/clientBookline/recherche/NoticesDetailles.asp?IN STANCE=INCIPIO&iNotice=0&ldebut=&chkckbox23=off&chk0=on&chk1=off&chk2=off&chk3=off&chk4=off&chk5=off&chk6=off&chk7=off&chk8=off&chk9=off&DISPLAYMENU=&IDTEZO=&IDTEZOBASE=&IDTEZOFORM=#>. Accessed on January 29, 2019.
4. Klassik Stiftung Weimar. URL: <https://www.klassik-stiftung.de/sammlungen/digitalisierung-von-sammlungsbestaenden>. Accessed on January 10, 2019.
5. 100 Jahre Bauhaus. URL: <https://www.bauhaus100.de/das-bauhaus/>. Accessed on February 5, 2019.

Г.М. Салтыкова**G.M. Saltykova**

Наследие Баухауза в дизайн-образовании Heritage of Bauhaus in design-education

Аннотация: В статье рассматриваются вопросы дизайн-образования, на которое оказало огромное влияние наследие одной из основополагающих школ дизайна — Баухауз. Преподавание дизайна в Баухаузе, направленность на культурные и духовные ценности, исследования возможностей визуального языка — основные вопросы, затронутые в статье. В материале статьи также приводятся размышления студентов-дизайнеров о важности наследия школы Баухауза для современного обучения будущей профессии. Материал построен на опыте преподавания дизайна в Московском педагогическом государственном университете.

Abstract: The article deals with the issues of design education, which was greatly influenced by the legacy of one of the fundamental design schools – Bauhaus. Teaching design at Bauhaus, focusing on cultural and spiritual values, exploring the possibilities of visual language are the main issues covered in the article. The article also contains reflections of design students on the importance of the Bauhaus school heritage for modern teaching of a future profession. The material is built on the experience of teaching design at the Moscow State Pedagogical University.

Ключевые слова: школа Баухауз, дизайн, дизайн-образование, образовательная среда, проектная деятельность, технологии, система профессиональной подготовки.

Keywords: School Bauhaus, design, design education, educational environment, project activity, technology, system of professional training.

Баухауз — первое дизайнерское учебное заведение, ориентированное на формирование универсальных принципов педагогики, единых для архитектуры, прикладных видов искусства и дизайна [1, с. 62]. Разработанный курс пропедевтики, эксперименты в области закономерностей визуального восприятия информации, разработки по формообразованию, типографике, фотографии и многое другое неизменно вызывает интерес отдельных направлений деятельности и сложный разнохарактерный коллектив педагогов и учеников. Разнообразие мастерских, работа с различными материалами и светом, обучение в поликультурной атмосфере учебного заведения, возможность получения двух дипломов — творческая база, позволяющая максимально раскрыться будущему профессионалу. В своих работах Гропиус писал: «То, что Баухауз утверждал на практике, — это равноправие всех видов творческой деятельности и их логическая взаимозависимость в современном мире» [2, с. 20].

Наследием школы Баухауз можно считать десять педагогических принципов, среди которых: не существует принципиальной разницы между художником и ремесленником; творчество и любовь к красоте — необходимые условия счастья; студентов надо научить работать коллективно и др. [3].

Становление современного визуально-графического языка напрямую связано с исследованиями, проводимыми в Баухаузе. Язык, основанный на визуальном восприятии, должен был быть

понятным всем. Василий Кандинский говорил о необходимости создания универсальной визуальной «грамматики», Ласло Мохой-Надь пытался разработать для этого универсальную трактовку терминологии. Роль человека рассматривалась как первостепенная относительно абсолютно любой системы или метода [4, с. 9].

Студенты, обучаясь дизайну, обращаются к истории, теории и практике, накопленному опыту дизайн-образования. Изучается опыт экспериментов в фотоколлаже и типографике, наработка по формообразованию и нетрадиционному использованию материалов, создаются графические композиции о Баухаузе.

Школа Баухауз известна как место, в котором можно было экспериментировать и испытывать новые возможности, связанные новыми теориями искусства, промышленным производством и технологиями. Идеи этой Школы получили широкое распространение и оказали влияние на мышление по всему миру [5, с. 86].

Примечания:

1. **Ермолаев А.** Новый словарь дизайнера. М.: LinaGrafic, 2014. 216 с.
2. **Гропиус В.** Круг тотальной архитектуры / В. Гропиус. М.: Ад Магринем Пресс, 2017. 208 с.: ил.
3. Баухауз: Революция в дизайне, которая все изменила [Электронный ресурс]. URL: <http://www.lookatme.ru/mag/archive/experience-interview/168735-gid-pobauhausu> (дата обращения: 2.02.2019).
4. **Луптон Э., Филлипс Дж.** Графический дизайн. Базовые концепции / пер. с англ. Н. Римидан. СПб.: Питер, 2017. 256 с.: ил.
5. **Моррис Р.** Фундаментальные основы дизайна продукции / пер. с англ. Е. Немцова. М.: Тридэ кукинг, 2012. 184 с.: ил.

Т.О. Габриелян
T.O. Gabrielyan

«Телефонные картины» Ласло Мохой-Надя и современные решения в сфере человеко-машинного дизайна «Telephone paintings» Laszlo Moholy-Nagy and modern solutions in the field of human-machine design

Аннотация: Ласло Мохой-Надь осуществил одну из первых попыток использования телекоммуникационных технологий для создания произведения искусства. Основной целью эксперимента являлось изучение особенностей процесса создания художественного произведения путем абстрагирования художника от непосредственного материального воплощения замысла.

Abstract: Laszlo Moholy-Nagy made one of the first attempts to use telecommunication technologies to create a work of art. The main goal of the experiment was to study the peculiarities of the process of creating a work of art by abstracting the artist from the direct material embodiment of the idea.

Ключевые слова: коммуникативная модель, дизайн-программа, телекоммуникационные технологии.

Keywords: communicative model, design program, telecommunication technologies.

В 1922 году Ласло Мохой-Надь осуществил одну из первых попыток использования телекоммуникационных технологий для создания произведения искусства. На берлинской фабрике вывесок были заказаны пять изделий из эмалированного металла. Необычным был способ создания произведений, автор продиктовал по телефону работнику фабрики: размеры графических объектов, их местоположение и цвета. Основной целью эксперимента являлось изучение особенностей процесса создания художественного произведения путем абстрагирования художника от непосредственного материального воплощения замысла.

Для более детального изучения особенностей эксперимента Л. Мохой-Надя следует сравнить подход с коммуникативными моделями, разработанными: Р. Якобсоном, Ю. Лотманом, У. Эко и др. Каждая из них имеет свою специфику. Однако для целей исследования мы позволим себе обобщить их и представить в следующем виде: автор (отправитель, создатель сообщения) → произведение (сообщение) → зритель (получатель, интерпретатор сообщения).

Соотнесение эксперимента Л. Мохой-Надя с обобщенной коммуникативной моделью позволяет увидеть, что между автором и произведением появляется посредник — изготовитель произведения.

Инновационность подхода Л. Мохой-Надя в полной мере можно оценить и сегодня. Например, создание дизайнером графической композиции предполагает сначала создание компьютерной модели произведения в графическом редакторе и последующее использование посредника (принтер) для материального воплощения произведения.

Более актуальным в современных реалиях может быть замена пассивного изготовителя на активного помощника, способного дорабатывать замысел автора. По такому принципу развивается алгоритмический дизайн, в котором человек делегирует часть процессов компьютерным технологиям и платформам.

Такого рода посредник представляет собой систему дизайн-программ, которая способна генерировать определенный набор дизайн-решений. Дизайн-программы могут изменять положение и форму объектов, создавать новые копии, генерируя тем самым различные паттерны, применять фильтры, генерировать модульную сетку издания/веб-сайта, в зависимости от носителя, и многое другое. Автор произведения уже не просто кодирует

замысел для последующего изготовления, он программирует вариативность, изменчивость произведения. Вариативность дизайн-программы позволяет зрителю перейти из состояния активного коммуникатора с произведением в состояние активного со-творца, участвующего в создании произведения.

Алгоритмический дизайн-помощник может развиваться и в направлении генерирования решений на основе семантических запросов. Например, программное обеспечение SigrSlider, в основе которой лежит принцип семиотического дизайн-программирования, позволяет пользователю средствами метафорических бинарных оппозиций (порядок — хаос; статика — динамика; мягкий — жесткий; светлый — темный и др.), изменять графику мультимедийной презентации.

Библиография:

1. **Габриелян Т.О.** Бренд в графическом дизайне: концептуализация, визуализация, идентификация / Т.О.Габриелян. Симферополь: ООО «Антиква», 2018. 228 с.: ил.
2. **Дубина И.Н.** Современное телекоммуникационное искусство: становление новой парадигмы творчества / И.Н. Дубина // Известия Алтайского государственного университета. 1999. № 4 (14). С. 125–128.
3. **Жуковский В.И.** Теория изобразительного искусства / Владимир Ильич Жуковский. СПб.: Алетейя, 2011. 496 с.
4. **Мохой-Надь Л.** Telehor / Л. Мохой-Надь. М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. 112 с.: ил.
5. **Югай И.И.** Искусство по телефону: художественные стратегии медиа-арта / И.И. Югай // Общество. Среда. Развитие. СПб., 2013. № 4 (29). С. 151–154.
6. **Moholy-Nagy L.** The New Vision and Abstract of an Artist. New York: George Wittenborn, 1955. 92 p.
7. **Kuznetsov G.** 5 trends of voice design / 2018. URL: <https://www.webdesignerdepot.com/2018/11/5-trends-of-voice-ui-design> (дата обращения: 28.02.2019).

А.Д. Александров, К.Г. Куртова, А.А. Терёшкин
A.D. Aleksandrov, K.G. Kurtova, A.A. Tereshkin

Новый взгляд на искусство формы Иоханнеса Иттена в школе Баухауз сквозь современные цифровые технологии A new look at the art form of Johannes Itten at the Bauhaus school through modern digital technology

Аннотация: В статье рассматривается новый подход к адаптации форкурса Иттена в школе Баухауз средствами современных цифровых технологий. Выявляются положительные особенности применения этих технологий для достижения большей вариативности решений и художественной выразительности результатов упражнений.

Abstract: The article discusses a new approach to adapting Itten forecourse at the Bauhaus school by means of modern digital technologies. The positive features of the application of these technologies to achieve greater variability of decisions and artistic expressiveness of the results of the exercises are revealed.

Ключевые слова: пропедевтический курс, композиция, графические контрасты, геометрические формы, ритм, трехмерность, виртуальность, цифровые трансформации, проектирование.

Keywords: propaedeutic course, composition, graphic contrasts, geometric forms, rhythm, three-dimensionality, virtuality, digital transformations, designing.

Законы формы и цвета открывали им (студентам) мир субъективных начал искусства. Втягиваясь в работу, они постепенно овладевали тем, как научиться в своих произведениях сочетать субъективное и объективное в решении проблем формы и цвета.

И. Иттен

Для студентов первого набора в Баухаузе Иттен разработал шестимесячный форкурс — это специальная программа обучения студентов в первом семестре, которая позже получила название — «Пропедевтический курс».

Направленность курса была на решение трех основных задач: высвобождение творческих сил и раскрытие художественных способностей обучающихся, создание предпосылок для выбора ими будущей специализации, овладение основными принципами формообразования, законами формы и цвета, новым видением окружающего мира.

Главное в своих занятиях со студентами он видел в эмоционально-чувственном воспитании, умении контролировать себя и свои движения, творческую энергию. Иногда занятиям предшествовала дыхательная зарядка. Цикл упражнений 1921–1922 гг. начинался с тренировки моторики: круговые, волнообразные, зигзагообразные и волнообразные движения рук. «Тренировка тела как инструмента духа очень важна для творческих личностей», — заверял Иттен [1].

Одно из частых заданий — композиции углем на больших листах бумаги — выполнялось с закрытыми глазами. Другое излюбленное задание — графические контрасты: большое — маленькое, длинное — короткое, широкое — узкое, толстое — тонкое, черное — белое, много — мало, прямое — изогнутое, острое — тупое, горизонтальное — вертикальное, диагональное — круговое, высокое — низкое, площадь — линия, поверхность — объем, линия — тело, точка — линия, гладкое — шершавое, твердое — мягкое, неподвижное — движущееся, легкое — тяжелое, прозрачное — непрозрачное, сплошное — прерывистое, жидкое — твердое, сладкое — кислое, сильное — слабое, громкое — тихое, а также семь цветовых контрастов. Сначала тема контраста формулировалась письменно, затем начинался поиск графического выражения того или иного типа контрастов, с использованием заданных форм. Третьим циклом упражнений были — объемные композиции и рельефы, понимание негатива и позитива объемной формы, построение

рельефа из разнородных фактур и материалов. Отдельный цикл упражнений был связан с основной триадой цветов — красного, желтого, синего, а также с основными геометрическими формами.

После работы с плоскими формами студенты начинают прорабатывать их в объеме. «Чтобы ощутить трехмерность элементарных геометрических форм, я давал задания на объемные композиции с использованием шара, цилиндра, конуса и куба», — описывает процесс Иттен [2].

Далее Иттен выстраивал знакомство с ритмом: на бумаге передавались ритмы марша, вальса и других музыкальных стилей. Также велась работа с написанием фраз с разной скоростью и анализом ритма в картинах знаменитых художников.

Идея виртуальности (цифровизации) различных простых и сложных объектов для их рассмотрения и понимания появилась задолго до первого компьютера. В XX в. она связана и с использованием математических парадоксов и проектов невозможных фигур М. Эшера, Пенроуза, Неккера и Рутерсварда. Цифровое искусство стало одним из обязательных инструментов современного арта и дизайна.

«Как и в российском Вхутемасе, создатели Баухауза стремились преодолеть старый ремесленнический подход в обучении художников, когда каждый из них формировался в пределах замкнутой цеховой системы, в каждой из которых учили работать с тем или иным конкретным материалом и инструментом» [3]. И вот уже сегодня время и современные тенденции требуют от студентов и профессионалов мастерски овладевать современными цифровыми технологиями, в том числе продолжая основываться на методиках и учениях Баухауза.

Сегодня, благодаря современным устройствам и уровню компьютерного проектирования, разработанные методики и приемы Иттена трансформируются в современной цифровой манере. Упражнения «тонкое — толстое», сопоставимость объемов фигур и объектов, легко воспроизводится и отрабатывается, благодаря современному программному обеспечению для компьютерной графики и систем автоматизированного проектирования (САПР), — важнейшие и необходимые компоненты для профессиональной деятельности любого современного дизайнера-проектировщика. Задача данных упражнений — получение начальных и дополнительных навыков и знаний работы с формой,

пространством, эстетическими средствами композиционной гармонизации формальных объектов. Такие упражнения, как «широкое — узкое», «высокое — низкое», «прозрачное — непрозрачное», с поражающей точностью, образовательной и проектной направленностью воспроизводятся современными программами графического, промышленного и средового дизайна.

Современное программное обеспечение позволяет с помощью базового пакета линий и объемов выстроить и комбинировать наработки Иттена. Autodesk 3DS Max с помощью базовых алгоритмов способен создать решение, предназначенное для создания и редактирования трехмерной графики, анимации и упражнений на основе методик Иттена. На данный момент программа, благодаря своему широкому функционалу и набору инструментов и возможностей, является одной из самых популярных в области проектирования среды. Компьютерный дизайн пакет, в виде программ Adobe Photoshop, Adobe Illustrator, Corel Draw, Maya, Cinema 4D, рендер пакетов V-Ray позволяет любому студенту моделировать, анимировать (Adobe Flash, Adobe After Effect) и рассмотреть (XnView, Irfan View, ACDSee) все наработанные временем упражнения и методики, а главное — за счет современного инструментария придать создаваемым объектам более яркую художественную выразительность.

Благодаря цифровым трансформациям, студенты в кратчайшие сроки способны воспринимать и анализировать абстрактные и конкретные формы, сопоставлять их, понимать закономерности построения данных объемов.

Отдельным позитивным моментом является то, что современное цифровое проектирование обладает свойствами программной и аппаратной доступности для редактирования.

Данные технологии позволяют по-новому взглянуть на процесс разработки, создания новых методов и систем проектирования.

Основная образовательная ценность применения информационных технологий в переосмыслении упражнений Иттена в том, что они позволяют создать неизмеримо более яркую интерактивную среду обучения с неограниченными потенциальными возможностями.

Библиография:

1. **Иттен И.** Искусство формы [Электронный ресурс]. URL: <https://studfiles.net/preview/5264343/> (дата обращения: 25.02.2019).
2. **Иттен И.** Искусство формы и цвета [Электронный ресурс]. URL: <https://studfiles.net/preview/5264343/page:9/> (дата обращения: 25.02.2019).
3. **Иттен И.** Искусство цвета / пер. с нем.; изд. 2-е; пред. Л. Монаховой. М.: Изд. Д. Аронов, 2001. 96 с.

С.Р. Николаев
S.R. Nikolaev

Вещи-символы Баухауза в проекте авторской книги в контексте проблем дизайн-пропедевтики

Things are symbols of the in the project author's books in the context of the design of propedeutics

Аннотация: Исследование и концептуальная трансформация облика известных вещей, созданных в мастерских Баухауза. Конструирование книги на основе опыта пропедевтических упражнений, связанных с изучением образно-пластического языка.

Abstract: Research and conceptual transformation of the appearance of famous things created in the workshops of the Bauhaus. Designing a book based on the experience of propaedeutic exercises related to the study of figurative and plastic language.

Ключевые слова: вещь, Баухауз, облик, трансформация, образ, пластический язык, пропедевтика, проектирование, книга.

Keywords: object, Bauhaus, form, transformation, image, plastic language, propaedeutics, design, book.

Идеально для художника в каждой вещи открывать что-то новое. В человеке это может быть легче, а в простой вещи открывать что-то новое ужасно трудно. Как открыть табуретку, как будто я ее в первый раз вижу!? У художника может быть разный подход. Нужен как бы детский взгляд на вещи.

V.A. Favorskiy

1. Курсовой проект «Моя вещь» как первый опыт проектирования книги по мотивам разностороннего исследования самостоятельно выбранных вещей и составленных авторских рассказов в работах студентов второго курса Института графики и искусства книги имени В.А. Фаворского (кафедра ХТОПП, творческая мастерская Ex-Turo).

Студенты приступают к конструированию книги после выполненных пропедевтических упражнений, связанных с освоением образно-пластического языка (методический раздел «Базовая техника»; темы «Облик соответствий», «Трансформация облика», «Форма и содержание»). К относительно сложной работе над проектом «Моя вещь» готовят упражнения по трансформации облика предмета средствами фотографии. Задача упражнений — увидеть и показать необычное в самом обычном: продемонстрировать особый взгляд художника на привычную вещь, сформировать образ, поэтапно его усиливая. В начале работы — сценарий: краткая история происходящего с вещью в процессе трансформации, позволяющая внести некоторую сюжетную определённую в формальные визуальные опыты. Итог: покрупный фильм о трансформации облика предмета, смонтированный в пространстве книжной формы. Параллельно — работа со словом: «строительство» облика имени вещи (путь от создания образа слова средствами графики к осознанному шрифтовому набору и выявлению типографического образа).

Авторские названия выполненных проектов прошлых лет: 2013 — «Вещь послушная и непослушная» (Яна Мухарева), «Старьё моё» (Алёна Швецова); 2014 — «Дети и вещи» (Юлия Кривошеенко), «Путевая вещь» (Анастасия Ульяновская), «Веловещь» (Мария Юдина); 2017 — «Не моя вещь» (Александра Кульпина; здесь за простотой названия скрывается особенность концепции проекта: слово «моя» в оформлении

заголовка зачеркнуто, получается — «не вещь»; и хотя конкретные вещи в проекте книги присутствуют, они всего лишь выполняют роль «посредников»).

2. Курсовой проект «Вещь Баухауза»: концептуальное исследование известных объектов, связанных с пространством знаменитой школы (от истории создания вещи, включая рассказ о творческой биографии мастера, до авторской идеи трансформации её облика в настоящее время).

Появлению такого варианта проектного задания способствовала неожиданная ситуация, возникшая в начале 2019 года в процессе работы над курсовым проектом «Моя вещь» с новой группой студентов: впервые в качестве вещей практически все выбрали различные бумажные носители текстовой и изобразительной информации. Избранными вещами стали: номер любимого журнала; найденные в пространстве города объявления, листовки; потерянная кем-то записная книжка со странными записями, которые невозможно расшифровать; письма, кассовые чеки, билеты, архивные документы. Оказалось, что многие современные вещи, нас окружающие, абсолютно не интересуют молодое поколение художников в качестве объектов для творческого дизайнерского исследования: да, их необычный облик привлекает, но только в утилитарном, потребительском плане. В итоге особый интерес к надписям и изображениям был одобрен, но при условии, что появляется дополнение к уже традиционному проектному заданию: студентам предложено детально познакомиться со знаменитыми вещами, «рожденными» в Баухаузе: выбрать одну из них и выполнить работу, связанную

с концептуальной трансформацией её облика. Результаты исследования нужно также представить в виде самостоятельной книжной формы, причем желательно установить концептуальную связь между двумя проектами. Появились идеи, вполне заслуживающие внимания. Одна из них — концептуальное предложение Евгении Сотник: ее вещи — это подборка личных скетчбуков, разных форматов и размеров, уже заполненных авторскими изображениями и текстами; а вещь Баухауза — чайник для заварки, проект Марианны Брандт. Автор концепции, изучив творческую биографию известного немецкого художника, пытается установить возможные параллели с собственным творчеством (что прямо соединяет обе темы, предложенные для проектной работы): вещь, созданная Марианной Брандт, становится для автора исследования своеобразным ориентиром, позволяющим осознать свои творческие результаты и определить направление дальнейшего движения.

И кратко о методических параллелях школы Баухауза и школы Полиграфа: вполне очевидно, что они есть. Подготовительный учебный курс Баухауза — изучение основ формы, цвета, фактуры, пропорций; пропедевтика в программе кафедры ХТОПП — во многом подобное изучение основ образно-пластического языка. Практический курс Баухауза в пространстве производственных мастерских — изучение разных материалов, инструментов и проектирование вещей; практическая работа второго года обучения на кафедре ХТОПП в пространстве творческой мастерской (после цикла пропедевтических упражнений) — задание, связанное с изучением проектирования книги на основе исследования уже изготовленных вещей.

М.Б. Удальцова
M.B. Udaltsova

Традиция ВХУТЕМАС-ВХУТЕИН в современном преподавании скетчинга в МГХПА им. С.Г. Строганова на примере учебной постановки «Наручные часы»
Common wristwatch sketching task as an example of VHUTEMAS-VHUTEIN tradition in contemporary Stroganov Academy sketching teaching practice

Аннотация: На примере учебного задания по скетчингу наручных часов демонстрируется применение авангардного и вхутемасовского по своей природе принципа построения формы в современной педагогической практике МГХПА им. С.Г. Строганова.

Abstract: The standard wristwatch sketching task is treated as an example of the avant-garde and in particular VHUTEMAS heritage in modern Stroganov Academy teaching practice.

Ключевые слова: ВХУТЕМАС, МГХПА им. С.Г. Строганова, скетчинг, авангард, часы.

Keywords: VHUTEMAS, Stroganov Academy, sketching, avant-garde, wristwatch.

Скетчинг — это тот графический язык, на котором «говорит» дизайнер, передавая свою творческую мысль в мир. Характер языка скетчинга имеет разнообразные корни — от иллюстрации начала XX века до диснеевской мультипликации, в том числе школы европейского авангарда, сформировавшиеся вокруг Баухауза в Германии и ВХУТЕМАС-ВХУТЕИН в России. В связи с этим, представляет интерес связь современных практик МГХПА с наработками и традициями ВХУТЕМАС-ВХУТЕИН.

Вхутеиновская традиция продолжала свое существование в нескольких важных для понимания корней современного скетчинга областях. Речь идет о сценографии, проектной графике, графике книги и плаката, советской мультипликации. С активным внедрением модернизма в советскую художественную практику в конце 1950-х гг. требования к проектной графике фактически вернулись к стандартам ВХУТЕМАС-ВХУТЕИН.

Традиция преподавания проектной графики в МГХПУ комбинировала работу с более традиционными объектами и техниками и вполне авангардистскую культуру поисковой и проектной графики. Проектная графика в рамках дизайна требовала быстрого линейного, «конструкторского» рисунка, прикладные специализации (например, керамика) традиционно нуждались в цвето-фактурной графике. С 2000-х гг. в практике дизайнерских специализаций МГХПА появляется быстрая цветная скетч-графика.

Преподавание скетчинга в его нынешнем виде сфокусировано на быстром поиске точной формы изделия, передаче текстур и фактур выбранных материалов, композиции листа. В этом смысле важен правильный выбор изображаемых в учебной постановке предметов. Крайне желательно одновременно развивать все три вышеупомянутых блока навыков. Наручные часы, представляя собой сложный объект с набором текстур металла, кожи, стекла, эмалей и сложных врезок, являются наиболее удобным объектом для отработки скетчинга сложных сочетаний форм и текстур в рамках одного предмета.

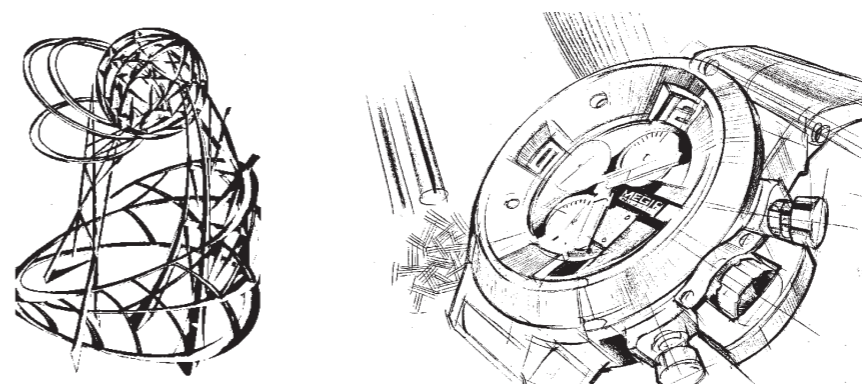
Основные техники современного скетчинга, как он преподается в МГХПА, — сочетание фактур с монохромной или близкой к монохромности графикой, четкость передачи геометрии и мягкость текстур и растяжек, отношение к шрифту как к графике, использование однородных, в том числе незакрашенных, фонов — в целом следует авангардной визуальной традиции. Сам

максимально быстрый выход в работу с реальными объектами дизайна соответствует принципам, применявшимся в практике ВХУТЕМАС.

Таким образом, совершенно очевидна преемственность технических приемов современного скетчинга в МГХПА, с одной стороны, и способов построения композиции и обобщения формы в школе ВХУТЕМАС-ВХУТЕИН — с другой. С одной стороны, эта преемственность является результатом общей тенденции сохранения элементов авангарда в визуальной культуре советского и постсоветского периода. С другой — эта нынешняя практика обучения скетчингу в МГХПА есть результат анализа и осознанного включения элементов школы ВХУТЕМАС и, шире, русского авангарда в нашу работу.

Библиография:

1. Авангард, остановленный на бегу / под ред. М.Н. Григорьевой. Л., 1988.
2. Хан-Магомедов С.О. Пионеры советского дизайна. М., 1995.
3. Сарабьянов А.Д. Неизвестный русский авангард. М., 1992.
4. Советское искусство 20–30-х годов. Каталог временной выставки. Л., 1988.
5. Лисицкий Л.М. 1890–1941. Каталог выставки. М.: ГТГ, 1990.
6. Сарабьянов Д. Любовь Попова. М., 1994.
7. Ольга Розанова. 1886–1918. Каталог выставки. М., 1992.
8. Удальцова М.Б. Декоративная трансформация изображения портрета и фигуры человека. М., 2017.
9. Проектная графика / под ред. Н.В. Брызгова. М., 2005.
10. Брызгов Н.В., Жердев Е.В. Промышленный дизайн: история, современность, футурология. М., 2015.



1. Яков Черников. Архитектурные фантазии. 1920-е гг.
2. Скетчинг. Упражнение. МГХПА им. С.Г. Строганова

М.А. Степанова, М.И. Кузнецова, Е.В. Вишневецкая
M.A. Stepanova, M.I. Kuznetsova, E.V. Vishnevskaya

Применение образовательных методик «Баухауз» и художественных школ эпохи авангарда в сфере профессионального дизайнерского образования

The use of educational techniques «Bauhaus» and art schools of the avant-garde epoch in the field of professional design education

Аннотация: Доклад посвящен описанию методики преподавания дисциплины «Проектирование в дизайне среды» в Тольяттинском государственном университете на кафедре «Дизайн», в основе которой на начальном этапе обучения закладывается связь проектных идей и их практического воплощения на примере малого средового объекта – стула.

Abstract: The article is devoted to the description of the teaching methodology of the discipline «Ecological Design» at the design department of Togliatti State University, the basic stage of which is based on linking project ideas and their practical implementation in the case of designing a simple object – a chair.

Ключевые слова: Баухауз, средовой дизайн, дизайн-образование, проектирование малого средового объекта.

Keywords: Bauhaus, environmental design, design education, design of simple object.

В начале XX века педагогическая методика Баухауза, опираясь на новый художественный язык современного искусства авангарда, включала адекватные времени методы и приемы создания предметного мира и формирования окружающего пространства. Смена педагогической парадигмы заключалась в появлении заданий поисково-исследовательского характера, рассчитанных на инициативу и творческую интуицию учащихся [1].

Опираясь на опыт Баухауза, чей концепцией было объединение искусства и техники [2], преподавание дисциплины «Проектирование в дизайне среды» на кафедре «Дизайн» Тольяттинского государственного университета начинается с разработки проекта малого средового объекта – стула. Проекту, в свою очередь, предшествует курс пропедевтики, осваиваемый во время первого года обучения.

Стул в качестве объекта проектирования и воплощения в материале выбран также неслучайно. В 60-х годах XX века архитектор Питер Смитсон, рассуждая о причинах столь высокой востребованности стула в качестве объекта проектирования среди дизайнеров и архитекторов, отметил: «С помощью стула мы расширяем чувство обладания территорией за пределы тела, навязываем своё присутствие пустому пространству», «можно сказать, что, проектируя стул, мы создаём модель общества и города в миниатюре» [4, с. 67–82].

На примере создания стула как элемента средовой системы (на начальном этапе – интерьера) студентам предлагается разобрать основы эргономики в теории, а затем проверить их на практике. На этапе формирования концепции предлагается серия заданий для поиска идей, которые лягут в основу образа, конструктивного решения и подбора материалов средового объекта. Предлагаемые тематики поисковых эскизов: объект в стиле «мастера», «стул-манифест», стул как отражение автора, трансформируемый объект и т.д. По отзывам самих же студентов, в результате этого первого этапа обучения проектированию они понимают, как сформировать концепцию и выразить ее в конструкции и материале. На практике они понимают, как ведут себя материалы в различных условиях, узнают о конструктивных и эргономических особенностях мебели и интерьеров в целом, приобретают управленческие качества, учатся планировать бюджет реализации проекта и многое другое.

По мнению Деяна Суджича, «дизайнеры, добившиеся выдающихся успехов в проектировании мебели, позже на удивление часто устремляются в более возвышенные сферы настоящей архитектуры» [4]. Так и студенты отмечают, что те теоретические и практические навыки, что они получают в рамках данного проекта, используются ими уже в следующем семестре – во время создания проекта интерьера: они более осознаны в выборе материалов и конструкций, внимательны к эргономическим характеристикам мебели и пространств.

По замечанию Д. Суджича, «мебель заимствует эстетический язык у тех пространств, в которых она используется и для которых она изначально создавалась» [4]. В качестве одного из заданий на этапе технической разработки объекта и его визуализации предполагается сформировать эскиз интерьера, в котором созданный средовой объект будет максимально проявлять заложенные в концепцию характеристики в виде визуализации или коллажа с вписанным в него объектом – стулом.

Основатель Баухауза В.Гропиус ставил цель Школы – воспитание специалиста широкого профиля, способного создавать

органичную архитектурно-пространственную среду для человека, применяя полученный в процессе обучения комплекс художественных, ремесленных и архитектурных знаний [3]. Опираясь на образовательное наследие Баухауза, можно говорить, что первые опыты проектирования студентов направления подготовки «Дизайн среды» тесно связаны с ремесленным (ручным) трудом на этапе реализации собственных проектных идей.

Библиография:

1. **Дружкова Н.И.** Педагогическая концепция Баухауза и ее традиции в современном художественном образовании: дис. док. пед. наук. М., 2008.
2. **Козловский В.Д.** Баухаус как феномен немецкой художественной культуры первой трети XX века // Вестник МГУКИ. 2014. № 6 (62). С. 82–86.
3. **Королёва А.Ю.** Единство искусства и техники. Теория и практика предметных мастерских Баухауза (1919–1933) // Известия РГПУ им. А.И. Герцена. 2007. С. 68–71.
4. **Суджич Д.** В как Bauhaus: Азбука современного мира / Д. Суджич / пер. с англ. М.: Strelka Press, 2017. 400 с.

Ю.А. Васерчук
Y.A. Vaserchuk

Искусство цвета Иоханнеса Иттена как пропедевтическая методика вчера и сегодня The art of color of Johannes Itten as a propaedeutic technique in the past and now

Аннотация: Традиция внимательного изучения цвета прослеживается в пропедевтических курсах прошлого и наших дней. Цвет как инструмент выделения визуального материала, выстраивания иерархии элементов изображения, создания композиционного центра в художественном произведении всегда играл важную роль в художественном и дизайн-образовании. В статье представлен опыт пропедевтического курса «Основы визуальных коммуникаций» МГУП им. Ивана Фёдорова.

Abstract: The tradition of attention to the culture of color can be traced in the propaedeutic courses in the past and now. Color as a tool for accentuation of visual material, building a hierarchy of elements in image, creating of center in artistic composition has always played an important role in art and design education. The article presents the propaedeutic course «The basic course of visual communications» of Ivan Fedorov Moscow State University of Printing Arts.

Ключевые слова: цвет, цветовой контраст, художественная композиция, пропедевтический курс, проектная культура дизайна, визуальные коммуникации, коллаж.

Keywords: color, color contrast, artistic composition, propaedeutic course, project culture of design, visual communications, collage.

Цвет как один из основополагающих инструментов художественной творческой деятельности всегда был объектом пристального внимания и многостороннего исследования со стороны художников. В начале XX века проблемой цвета и цветового восприятия активно занимались Василий Кандинский, Михаил Матюшин и Иоханнес Иттен. Лабораторные исследования, практическая творческая деятельность, пропедевтические экспериментальные курсы цветоведения легли в основу современных знаний о цвете. Наследие авторов, занимавшихся теорией цвета, является достоянием современной художественной и проектной культуры. «Это, безусловно, огромное подспорье в работе художника, в том числе специалиста, который имеет дело с формированием светоцветовой среды. Разумеется, художественная практика не исчерпывается знанием такого рода закономерностей, но она не может их не учитывать. Знание грамматики ещё не гарантирует возникновения художественного произведения, которое, однако, не может быть сформулировано без грамматических правил» [3, с. 112].

Одним из инструментов художественной творческой деятельности, а именно методом создания художественной композиции является цветовой контраст. Принципы формирования цветовых контрастов были разработаны художником и педагогом Иоханесом Иттенем в пропедевтических курсах школы дизайна Баухауз первой половины XX века. Они представлены в книге «Искусство цвета», переведенной и изданной на русском языке. Основные понятия цвета, цветового контраста, принципы соотношений цветовых пятен, напряжений между пятнами разного цвета, формы и интенсивности присутствия были использованы в дальнейшем многими художниками и педагогами отечественных творческих вузов. В том числе в Московском государственном университете печати имени Ивана Фёдорова был разработан пропедевтический курс по основам визуальных коммуникаций в дизайне, рекламе и мультимедийной среде. Семь типов цветовых контрастов, выделенных и описанных И. Иттенем, легли в основу формирования представлений о грамматике визуальных коммуникаций, о роли цвета в создании художественной композиции, о создании иерархии в подаче визуального материала. Курс читался будущим художникам книги на кафедре ХТОПП, рекламистам на кафедре рекламного маркетинга и специалистам мультимедиа-дизайна на кафедре информационных систем и мультимедиа технологий.

Иоханес Иттен говорил о наличии семи типов контрастов в цвете. Контраст цветовых сопоставлений — «самый простой из всех семи, ... его можно продемонстрировать с помощью всех чистых цветов в их предельной насыщенности» [2, с. 37]. Контраст светлого и темного «основан на использовании цветов различной светлоты и тоновых градаций цвета. Все цвета могут быть осветлены белым или затемнены черным» [1, с. 34]. Контраст холодного и теплого отражает способность оттенков одного цвета приближаться к теплым и холодным, создавать при этом контрасты. Контраст дополнительных цветов использует цвета, расположенные напротив друг друга в спектральном (цветовом) круге. Симультанный контраст реализуется за счет особенности нашего восприятия, при которой цвет, сопоставленный с более ярким, возьмет на себя качества его дополнительного. Контраст цветового насыщения подразумевает противопоставление чистых, насыщенных цветов тусклым и блеклым. Контраст цветового распространения определяется соотношением площадей, заполненных дополнительными цветами.

Методика освоения цветовых контрастов по И. Иттену строилась в пропедевтическом курсе «Основы визуальных коммуникаций» университете печати следующим образом. Первоначально студентам предлагалось оценить чужие произведения, дизайнерские работы, рекламные сообщения и определить, какие механизмы участвуют в создании композиционного центра. При значительном превалировании цвета как инструмента выделения визуального материала, выстраивания иерархии элементов изображения, создания композиционного центра в художественной композиции и т.п. студенту предлагалось классифицировать тип использованного цветового контраста. Далее обучающемуся предлагалось создать самостоятельные работы в технике коллажа на тему всех семи контрастов цвета. Практическая деятельность позволяла усвоить материал на совершенно новом уровне, о чем свидетельствовал высокий уровень аналитики композиционных решений на повторных занятиях, где студенты закрепляли навыки классификации цветовых контрастов. Самостоятельная глубокая проработка всех семи типов цветовых контрастов по И. Иттену позволяла более детально разобраться с оригинальными решениями в художественной композиции, оценить степень правомерности цвета самостоятельно, порой в отрыве от формы создавать акценты и выделения в изображении.

Образ, визуальное сообщение, наполненные полифонией цветовых созвучий, возможны только при грамотном выделении композиционного центра с помощью цвета. В противном случае возникает какофония, воспринимаемая как шум. Грамотно использовать цветовой контраст — сложная задача, однако по ее выполнению создается эффективная коммуникация со зрителем. Лаконичность визуального языка может быть построена на богатстве деталей, собранных в емкие, хорошо читаемые визуальные формы — цветовые пятна. Тонкие нюансы и разнообразие цветовой палитры, выразительность цветовых пятен и энергия контрастов — то, что делает изображаемый образ воспринимаемым нашими органами чувств.

Финальная работа студентов МГУП включала разработку сложного, наполненного цветовыми оттенками изображения, построенного с условием преобладания одного из семи цветовых контрастов. Данная работа выполнялась в технике коллажа и вырезок из печатных изданий. При всей кажущейся технической простоте коллаж требовал от авторов работ навыков взаимодействия с нюансами и оттенками печатных оттисков и понимания цвета в контексте полиграфической продукции.

Наследие пионеров пропедевтических курсов невозможно переоценить для поколений до нас и после. Развивая и обогащая теорию цвета, наполняя практику цвета новыми работами, поисками, движениями художественной и проектной мысли, мы создаем в проектной культуре дизайнера, в художественной культуре, в творческом самосознании привычку искреннего проживания цвета как одного из самых щедрых подарков, дарованных человеку. Верится, что эксперименты вокруг цвета в дизайне, в художественном творчестве никогда не иссякнут, но будут лишь обогащаться новыми работами и именами.

Библиография:

1. **Иттен И.** Искусство формы. Мой форкурс в Баухаузе и других школах / пер. с нем. Изд. 4-е. М.: Изд. Д. Аронов, 2011. 136 с.: ил.
2. **Иттен И.** Искусство цвета / пер. с нем.; пред. Л. Монаховой. Изд. 7-е. М.: Изд. Д. Аронов, 2011. 96 с.: ил.
3. **Ефимов А.В.** Цветовые исследования М.В. Матюштина // Проблемы дизайна — 3. Сборник статей / под ред. В.Г. Глазачева. М.: Архитектура-С, 2005. 288 с.: ил.

В.М. Зубец
V.M. Zubets

Идейный поиск путей реорганизации художественного образования в первые послереволюционные годы Ideological research of ways to reorganization of art education in the first postrevolution years

Аннотация: В статье дан анализ идейных поисков, приведших к формированию нового типа художественно-промышленного образования как основы для развития художественной промышленности как сложного, но самобытного искусства. Уже в первые послереволюционные годы художественная промышленность стала переходом к искусству в производстве. Он начинается с первой попытки применить концепцию искусства к промышленности, заканчивая преобразованием фабрики в один из центров художественного творчества.

Abstract: Article describes the ideological search that led to the formation of a new type of art and industrial education as a basis for the development of the art industry as a complex but original art. Already in the first post-revolutionary years, the art industry has become a transition to art in production. It begins with the first attempt to apply the concept of art to industry and ending with the transformation of the factory into one of the centers of artistic creativity.

Ключевые слова: художественно-промышленное образование, искусство, художественная промышленность, революция, производство.

Keywords: art-industrial education, art, revolution, production.

Тема революционных преобразований в художественном образовании советской России нашла свое широкое отражение в научной литературе как советского, так и постсоветского периодов. Но проблема политической дискуссии по вопросу того, какое место отводится художественной промышленности в целом и художественному образованию в частности, в новом пролетарском обществе, по мнению автора статьи, еще не нашла своего полного освещения.

«Как выжить художникам, если революция заявила о неминуемой смерти искусства?» [3] — выдвигается требование того, что «новое искусство» должно создать «новую конструкцию жизни».

Народный комиссариат просвещения (Наркомпрос) уже в июне 1918 года формирует Совет по просвещению, перед которым стояла задача реорганизации учебных заведений, включая и реформу художественного образования.

Практически сразу, уже с 1918 года, особое внимание уделялось практической реализации слияния художественного творчества с промышленностью [3]. Для решения поставленной задачи в сентябре 1918 года при ИЗО был создан Подотдел Художественной Промышленности, а в октябре 1919 года появился Художественно-производственный Совет [6].

В мае 1919 года Совет по художественному производству созывает Конгресс представителей художественно-промышленных мастерских, а в августе 1919 года в Москве была проведена Первая всероссийская конференция по художественной промышленности.

Члены Отдела профессионального образования Наркомпроса, выступающие на конференции, требовали подчинения художественных мастерских Отделу технического образования и согласовывать свою работу с профсоюзом и фабричными комитетами.

Перед художественной промышленностью ставится цель — размножить в широком масштабе произведения искусства и сделать их товаром массового потребления, в отличие от прежнего элитарного потребления художественных ценностей [9].

Благодаря авторитету Председателя Наркомпроса А.В. Луначарского, позиция ИЗО была принята в качестве директивы, и в решении конференции было записано: «От Комиссариата Народного Просвещения. Настоящим объявляется, что общий художественный контроль над всеми школами, преследующими

цели художественного воспитания и образования, принадлежит исключительно отделу Изоб. Искусств. Ком. Нар. Просв.» [4].

В политической полемике о путях развития художественной промышленности и реорганизации художественного образования, а также в трактовке о производственничестве, остро сталкивались различные классовые позиции пролетариата и художественной интеллигенции. Но в среде самих революционеров и реформаторов тоже шла острая политическая борьба по вопросу назначения искусства в новом обществе [11].

Для А.В. Луначарского искусство по-прежнему находится на вершине пирамиды, в основании которой лежит художественная промышленность, подразделяющаяся на две отрасли: конструктивизм и украшающее искусство.

ИЗО Наркомпроса требовало революционных подходов к художественной промышленности. В сущности, проводилось концептуально новое отношение к задачам художественной промышленности и утверждалось, что новаторский, творческий подход в работе с материалом и его формой есть будущая перспектива ее развития.

В новой России требуется новый тип художника, не станковиста, а художника-рабочего [2]. «Искусство должно влиться в производство и создать творческий труд сознательного производителя высококвалифицированного рабочего» [7].

Для подготовки художника-рабочего требовались художественные мастерские, где искусство и творчество понимались с позиции практических задач, стоящих перед разрушенной страной. Теперь новые мастерские должны стать лабораториями для работы над различными материалами: «В основу должно быть поставлено культивирование сознательного творческого подхода к фактуре, к цвету и конструктивным задачам» [10].

Художественно-производственный Совет Отдела Изобразительных Искусств Наркомпроса подготовил проект реформы художественного образования, стержневой задачей которого было «привлечь художника к промышленности и вместе с тем поставить его в такое положение, в котором он мог бы работать. Первая задача Отдела была переорганизовать целый ряд мастерских... реформа, которую начал производить в жизнь Отдел Изобразительных Искусств» [9].

Реорганизация художественно-промышленных учебных заведений пошла по пути открытия художественно-ремесленных школ и свободных государственных мастерских. В художественно-ремесленных мастерских обучали будущих рабочих-ремесленников.

А.М. Родченко начинал свою общественную деятельность в Подделе Художественной Промышленности ИЗО НКП.

В 1921 году был опубликован отчет работы Подотдела Художественной Промышленности ИЗО НКП. Сообщалось, что реорганизовано 12 школ-мастерских и филиалов Строгановского училища, рисовальных школ при фабриках, вновь создано 19 учебных и производственных мастерских. Развиваются такие направления, как костюм и головной убор, ткачество и набойка, металлическое дело, игрушки [5].

Для подготовки мастеров в сфере художественной промышленности на базе столичных дореволюционных художественно-промышленных училищ и МУЖВЗ открываются свободных государственных художественных мастерские. Перед ними ставилась задача «усилить кадры работников-мастеров в художественной промышленности» [12].

Решительный поворот в процессе реорганизации художественного образования происходит в 1920 году, когда возникают Высшие художественно-технические мастерские (ВХУТЕМАС) и производственные факультеты. Но к этому времени эксперимент по художественной промышленности — в том значении, в каком это понятие использовалось на Первой всероссийской конференции по художественной промышленности, — уже исчерпал себя, уступив место первым экспериментам производственничества и конструктивизма.

Библиография:

1. **Аркин Д.Е.** Искусство бытовой вещи. Очерки новейшей художественной промышленности. М., 1932.
2. **Брик О.М.** Художник-пролетарий // Искусство коммуны. 1918. № 2. С. 1.
3. Искусство в производстве: Сборники Художественно-производственного совета. Отд. изобразительных искусств Наркомпроса. М., 1921.
4. Искусство. Вестник отдела изобразительных искусств народного комиссариата по просвещению. М., 1919. № 4. С. 3.
5. **Лаврентьев А.Н.** Александр Родченко: начало карьеры дизайнера // Дизайн Ревю. 2011. № 2. С. 8.
6. **Луначарский А.В.** Об искусстве // Новый мир. 1966. № 9. С. 236.
7. **Луначарский А.В.** Советское государство и искусство // Луначарский А.В. Об искусстве. М., 1982. С. 113.
8. Отчет о деятельности Отдела Изобразительных Искусств Наркомпроса // Изобразительное искусство. 1919. № 1. С. 57.
9. Первая всероссийская конференция по художественной промышленности. Август 1919. М., 1920. С. 68.
10. Проблемы художественного образования // Справочник Отдела ИЗО Наркомпроса. М., 1920. I. С. 37.
11. **Пуни И.** Творчество жизни // Искусство Коммуны. 1918. № 8. С. 2.
12. Пути свободной России к развитию художественной промышленности // Художественный труд. 1919. № 1. С. 53.

Д.А. Казаченкова
D.A. Kazachenkova

Влияние основных принципов образования школы Баухауз на формирование профессиональных навыков современного дизайнера The influence of the basic principles of Bauhaus school education on the formation of professional skills of a modern designer

Аннотация: В статье рассматривается влияние основных принципов школы Баухауз на развитие современного образования, поднимается вопрос о преемственности поколений на примерах открытий великих преподавателей Школы. Описываются способы влияния прошлого на личность студента-дизайнера, его профессиональные и творческие навыки и дальнейшее развитие учебной системы творческих специальностей.

Abstract: The article discusses the impact of the basic principles of the Bauhaus school on the development of modern education, raises the question of the continuity of generations, on the examples of the discoveries of the great teachers of the School. The ways of influence of the past on the personality of the student-designer, his professional and creative skills and further development of the educational system of creative specialties are described.

Ключевые слова: школа Баухауз, студент-дизайнер, система обучения, развитие культуры, современный дизайн, творчество.

Keywords: Bauhaus school, student-designer, educational system, cultural development, modern design, creativity.

Современная система обучения предлагает нам широкий выбор профессий и направлений. В том числе и людям с развитыми творческими способностями и мышлением. Сейчас студент-дизайнер сам способен выбрать направление, в котором он хочет развиваться дальше, — это может быть сфера интерьера, костюма, графики или даже педагогики. На протяжении обучения он получает все необходимые знания для своей области, но и пользуется возможностью освоить смежные направления. Образование студентов-дизайнеров устроено таким образом, что по окончании обучения они выходят всесторонне развитыми дипломированными специалистами.

Но как весь дизайн, так и система обучения дизайнеров, созданная человечеством, не возникает из ничего и не исчезает бесследно [1; 2]. Так в 1919 году Вальтер Гропиус создает школу простоты и функциональности, это первое учебное заведение, в котором уже начали обучать именно студентов-дизайнеров. Главной концепцией Школы было соединение искусства со строительной техникой, а идеология заключалась в ответственности дизайнера перед человеком, обществом и развитием культуры [2; 3]. Так как Гропиус сам являлся художником и ремесленником, то и понятна концепция слияния практической функции предмета и придания ему художественной ценности. С тех пор зачастую студенты определяют дизайн как эстетику, так и практику в одном целом. Стержнем обучения была идея ремесленных средневековых цехов, которые работали по принципу «мастер — подмастерье — ученик». В начале студенты изучали основы ремесел и свойства материалов, а главной задачей было отойти от классического восприятия искусства как отдельных форм, свести воедино все его виды, от живописи до архитектуры. Прикладная часть включала в себя эксперименты с формой сырого материала, его свойствами и работу с механизмами [3]. Так и в наши дни студенты-дизайнеры, независимо от изучения специализированных предметов, близких к своему направлению, развивают навыки в живописи и рисунке. В часть обязательной программы входят натюрморт, портрет, фигура и такие материалы, как акварель, гуашь и масло. Основным навыком являются цветопередача и передача формы, которым должен владеть каждый.

Следуя из концепции Школы, преподаватели не могли не быть культовыми личностями XX века и разделяли взгляды основателя

на единство искусства и ремесла. «Художник — лишь высшая степень ремесленника».

Эти люди были одержимы поиском новых идей, что позволило им внести большой вклад в создание образовательной системы студентов-дизайнеров, актуальной в наши дни. Например, Иоганнес Иттен переработал всем известный цветовой круг Исаака Ньютона с помощью смешивания теней и оттенков. В итоге получилось цветное колесо с 12 новыми оттенками. Технология наглядно реализована в AdobeColorCC и во многих других графических программах. С помощью этого множество современных студентов-дизайнеров осваивают навыки смешения цветов, теней и цветопередачи.

Некоторые учителя в Баухаузе довольно быстро осознали важность оформления и его роль в визуальной коммуникации. Герберту Байеру была поставлена задача создать универсальный шрифт. Акцент следовало сделать на разборчивости. Изобретая универсальный алфавит, ему удалось заменить простой и обрывистый шрифт на витиеватый и стилизованный вариант. Впоследствии возникает Новое Типографическое Движение, направление основывает выпускник Школы Ян Чихольд. Основные принципы группы заключались в ряде правил:

— асимметричный баланс элементов;

— контент разрабатывается в определенной иерархии;

— преднамеренное выделение пространства;

— отсутствие типографических засечек.

Эти четыре пункта отражают итоговый принцип, по которому используется текст на любом хорошо спроектированном веб-сайте сегодня [4]. Данный шрифт позволяет человеку воспринимать информацию гораздо быстрее. Это помогает современным студентам представлять работы и более быстро доносить переданную мысль остальным людям, также развиваются навыки оформительства.

Но просто текста оказывается мало, так один из учителей Баухауза венгерский художник Мохой-Надь создал концепцию «печатать по фото», с помощью которой он попытался отразить синтез типографии и фотографии. Принято считать, что именно эта теория послужила началом для традиционного графического дизайна. Мохой-Надь назвал ее «визуально точной передачей информации». Сегодня мы видим это везде в рекламе [5].

Василий Кандинский, один из самых известных учителей Школы, выдвинул теорию, что цвет и форма неразрывно связаны между собой. Он верил, что определенные формы и цвета дополняют друг друга, создавая тандем и неся определенную идею и эмоцию к зрителю [6]. Благодаря Кандинскому, современный студент-дизайнер обладает навыком соединения цвета и формы уже на подсознательном уровне.

Нельзя не заметить огромное влияние принципов обучения в школе Баухауз на навыки современного студента-дизайнера. Благодаря талантливым преподавателям, было совершено много открытий для становления современного дизайна в целом. Были разработаны те предметы в программе, которые являются основой для студента-дизайнера в наши дни. Множество навыков с тех пор было развито и освоено на подсознательном уровне, это позволяет студенту-дизайнеру двигаться вперед и создавать новую форму, оформлять пространство, создавать рекламу или собственный лейбл. Теперь любой студент-дизайнер может представить свою работу миру.

Примечания:

1. Лукичёва К.Л., Шукурова А.Н. Баухауз «Банкетная кампания» 1904 — Большой Иргиз. М.: Большая российская энциклопедия, 2005.
2. Иттен И. Искусство формы. М.: Издатель Д.Аронов, 2014. С. 136.
3. Дросте М. Баухауз. М.: Taschen, Арт-Родник, 2008. С. 96.
4. Рунге В.Ф. История дизайна. М.: Архитектура-С, 2007. С. 368.
5. Лаврентьев А.Н. История дизайна. М.: Гардарики, 2008. С. 303.
6. Walter Gropius (ed.). Internationale Architektur. 1925.

А.С. Кочнева, М.В. Панкина
A.S. Kochneva, M.V. Pankina

Роль Баухауза в развитии концепта тактильности в дизайне

The role of the Bauhaus in the development of the concept of tactility in design

Аннотация: В статье изучается роль наследия Баухауза в формировании современной проектно-художественной культуры с точки зрения способов создания тактильно-телесных свойств объекта. Исследуются направления проектирования тактильного: материал, образ, эргономика, взаимодействие, тактильный язык.

Abstract: The article examines the role of the heritage in the formation of modern design and artistic culture from the point of view of ways to create the tactile-bodily properties of an object. The directions of tactile design are investigated: material, image, ergonomics, interaction, tactile language.

Ключевые слова: Баухауз, тактильное ощущение, текстура, форма, пространство.

Keywords: Bauhaus, tactile perception, texture, shape, space.

Развитие современного дизайна во многом определили экспериментальные методы обучения и проектирования преподавателей Баухауза, их своеобразный взгляд на работу дизайнера как на синтез мировоззрений, слияние ремесла-художества-архитектуры. Более того, это был экспериментальный синтез основ искусств и ремесел, базовых форм, пространств, цветов, материалов, ощущений. Все, кроме последнего, в достаточной степени отрефлектировано. Авторы статьи исследуют вопрос проектирования ощущений в дизайне, а именно — тактильных ощущений, что является актуальным направлением дизайна в современном визуально-виртуализующемся мире.

Во многом необычность методологии Баухауза определяется творческой обстановкой начала XX века и веяниями экспериментальных авангардистских течений. Если говорить о тактильных ощущениях, то, например, коллаж вообще был популярной техникой авангарда. У Боччиони в 1911 г. создает тактильную композицию из железа, фарфора, глины и женских волос под названием «Слияние головы и окна». А позже футурист Ф. Маринетти в 1921 г. выпускает в манифест «Тактилизм» [5].

В Баухаузе тактильные ощущения проектировщиком прорабатываются средствами формы, текстуры, пространства, материала. В пропедевтическом курсе И. Иттена важной составляющей является работа с формой, материалом, тактильно ощущаемыми текстурами. Студенты обучались более тонко воспринимать предметы через осязание, с закрытыми глазами, что помогало им интерпретировать саму суть предмета, а не слепо копировать его внешний вид. Они изучали объемные и текстурные контрасты, делали собственные композиции, учились передавать видимое окружение через текстурные характеристики. По окончании курса они могли передавать текстурный характер пространства, например, вокзала, рынка или большого города [3].

И. Иттен отходит от стандартных умозрительных практик к чувственным и с помощью сенсорных текстурно-материальных ощущений формирует у студентов навыки проектирования на уровне пространственного сенсорного восприятия. Таким образом, мы можем говорить о выведении понятия «тактильность» за пределы непосредственного осязательного ощущения в область телесной осознанности пространства.

В. Гроппиус, первый директор Баухауза, писал в своих работах о том, как проектировщику важно быть знакомым с воздействием

пространства, фактур, эффектами контраста, направления, напряжения, понимать влияние человеческого масштаба. Именно проектировщик закладывает определенный психологический эффект произведения путем увеличения и уменьшения его масштаба и размеров его частей [2]. Гроппиус был первым, кто расширил, обобщил понимание деятельности ремесленника-художника-архитектора, вывел на новый уровень понимание свойств предметов, включающих в себя и окружение, и пространственное восприятие этих самых предметов. Тактильность как телесная осознанность понимается именно под таким восприятием и в дальнейшем развивается в современном средовом дизайне.

Л. Мохой-Надь также понимал роль пространства для ощущений материального, считал композиционные возможности пространства и его связь с объемом важным способом построения таких отношений, которые могут различным образом переживаться эмоционально [1]. Он развивал у студентов умение видеть в материале художественный образ, что способствовало формированию ощущения материальных качеств формы [4].

Идею тактильно-материальной образности далее развивал О. Шлеммер. Тактильные качества формы он исследовал в сценическом костюме, делая интересные авангардистские композиционные постановки, создавая необычные и яркие образы, развивал тему фигуры в пространстве. Уже позже группа «Мемфис», представитель постмодернизма в дизайне, взяла от Шлеммера выразительность образа формы, используя метафоричность тактильного.

Тактильность в дизайне мы понимаем несколько шире — с точки зрения полисенсорного воздействия — как некие свойства объекта, воспринимаемые путем осязания, движения и телесно-

кинестетического взаимодействия (это может быть как восприятие формы-текстуры, так и восприятие самого тактильного отклика, как, например, сенсорная коммуникация в мобильных интерфейсах). В XX в. тактильность становится важной составляющей эргономики, образности, взаимодействия, тактильного языка. В XXI в. тактильности прочат важную роль в проектировании средовой вовлеченности, ощущений в виртуальной и дополненной реальности.

С Баухауза, с человекомерных стульев и столов, интерьеров начинается эргономика и юзабилити как идея телесного взаимодействия с предметом. В современном дизайне концепт тактильности может пониматься пространственно, в среде (виртуальной или реальной), благодаря синтезу методов проектирования, открытых Баухаузом. Также важная для современного дизайна коммуникативность, в частности, тактильных ощущений, тоже начинается с Баухауза, развиваясь сегодня в сенсорных интерфейсах, тактильных средовых поверхностях для слабовидящих, эмоциональном дизайне текстур и форм.

Библиография:

1. **Бакалдина Г.В.** Развитие пространственных представлений в пропедевтических концепциях Баухауза и ВХУТЕМАСа // Ученые записки ОГУ. Серия: Гуманитарные и социальные науки. 2011. № 6. С. 372–376.
2. **Гроппиус В.** Границы архитектуры / Вальтер Гроппиус; пер А.С. Пинскер, В.Р. Аронова, В.Г. Калиша; сост., науч. ред. и пред. В.И. Тасалова. М.: Искусство, 1971. 287 с.
3. **Иттен И.** Искусство формы. М.: Издатель Д. Аронов, 2001. 136 с.
4. **Хлебников А.С.** Методология формообразования в Баухаузе, ВХУТЕМАСе и ИНХУКе // Вестник ТГУ. 2008. № 7. С. 227–232.
5. **Эпштейн М.Н.** Философия тела / Г.Л. Тульчинский. Тело свободы. СПб.: Алетейя, 2006. 432 с.

Т.В. Белько
T.V. Belko

Наследие Баухауза и мода: архитектура костюма The legacy of the Bauhaus and fashion: the architectonics of costume

Аннотация: Рассматривается бумажное формообразование как способ объемно-пространственного мышления студентов художественных школ эпохи авангарда и современные методы создания костюма. Курсы по бумажному проектированию стали неотъемлемой частью образовательной программы подготовки дизайнеров костюма.

Abstract: Paper form formation as a way of volumetric and spatial thinking of students of art schools of the avant-garde era and modern methods of costume design are considered. Courses on paper design have become an integral part of the educational program of costume designers.

Ключевые слова: художественные школы эпохи авангарда, бумагопластика, бионическое формообразование, архитектура костюма.

Keywords: art schools of the avant-garde, paper plastics, bionic formation, costume architectonics.

Исследователи в области дизайна на протяжении XX века неоднократно обращались к практическим и теоретическим вопросам объемного моделирования и конструирования из бумаги. Курсы по бумажному проектированию, архитектонике объемных форм стали неотъемлемой частью образовательных программ подготовки дизайнеров среды и интерьера, а также дизайнеров костюма.

В Европе бумажное формообразование как художественный способ объемно-пространственного моделирования плоскости появился в начале XX века. Его изучению было посвящено несколько курсов в программе школы Баухауза. Большое внимание изучению пластических возможностей бумаги уделял на своих занятиях Йозеф Альберс. Он начинал с заданий по исследованию технических возможностей материала с последующим созданием объемных форм. Бумага становится не только главным материалом предпроектных заданий, но и основой для развития проектного мышления студентов.

В России в начале XX века эксперименты с бумажными формами проводили и на занятиях ВХУТЕМАСа. В области абстрактных построений из бумаги работали многие художники, такие как К. Малевич, В. Татлин, А. Родченко, П. Митурич, Л. Юдин, Н. Габо. Пластические возможности бумаги позволяли им переводить композиционные структуры из плоскостного изображения в пространственные конструкции. Примером подобного перевода служат «белые скульптуры» А. Родченко — трехмерная интерпретация графических работ, или его «Самозвери», — бумажные фигурки детей и зверей, выполненные вместе с В. Степановой в качестве иллюстраций для детской книги стихов С. Третьякова.

Эксперименты в области объемных композиционных решений нашли свое продолжение в динамическом формообразовании. Тот факт, что в природе «движение» — это неотъемлемый фактор существования любого живого организма, привел авангардистов к пластическому пониманию этого феномена. Попытки «оживить» искусственно созданные структуры проявились в поисках приемов динамического формообразования в самых различных объектах дизайна. Каждый из экспериментаторов по-своему интерпретировал сущность движения любой формы, опираясь на духовную, эстетическую и техническую стороны [1].

По словам Р. Арнхейма, динамика «оказывается самым значительным атрибутом художественного произведения» [2, с. 385]. К началу

1950-х годов наступил новый этап развития динамического формообразования, ознаменовавшийся появлением кинетического искусства, мобильной архитектуры, трансформирующихся объектов дизайна. Художественными экспериментами в этой области занималась целая плеяда дизайнеров: В. Колейчук, А. Лаврентьев, Г. Виноградов, Б. Стучебрюков, А. Леонов, Б. Галеев и многие другие.

Особую роль в развитии бумажного формотворчества сыграл курс Б.Н. Рахманинова, который использовал в своей работе традиции русского конструктивизма и теории Баухауза. Новое звучание как метод художественного моделирования в искусстве и дизайне бумагопластика получила в 1980–90-х гг. Первым в советской художественной практике в 1980-х годах изучил и типологизировал конструктивные приемы структурирования плоскости В.Ф. Колейчук.

В бумажном моделировании костюма используются разнообразные приемы конструирования и монтажного соединения деталей, позволяющие добиться максимальной вариативности и выразительности формы. Наследие Баухауза в области структурирования и пространственного моделирования плоскости бумаги нашло свое логическое развитие в бионическом формообразовании костюма, основанном на структурно-геометрическом анализе природных форм.

Тектонический анализ форм природы с целью последующего художественно-технического моделирования этих форм в каждом конкретном случае отражает характер внедрения принципов организации живой структуры в систему художественного проектирования костюма, поскольку характеризует собой различные способы и технические приемы формообразования отдельных элементов. Уже на данном этапе формотворчества выявляются общие закономерности проектирования, основанные на последовательности ведения проектного задания [3, с. 15]:

1. Анализ объемно-пространственной природной формы (работа с природным аналогом):

— тектонический анализ первичной формы (архитектура объемных структур, фактур поверхностей);

— геометрическое структурирование первичной формы;

— функциональный анализ первичной формы (определение функций и способов их реализации).

2. Определение проектной задачи (работа с условным макетом из бумаги):

— выбор основного тектонического приема организации вторичной формы;

— пластическая сопряженность элементов вторичной формы.

3. Бионическое формообразование костюма (работа с макетом костюма из текстильного материала):

— морфологическая адаптация тектонических и структурно-функциональных принципов первичной и вторичной формы;

— художественное моделирование базовых конструкций одежды и технологическая оптимизация конструктивных элементов вторичной формы.

4. Разработка теоретической и практической модели инновационных приемов формообразования костюма:

— выделение типа структуры оболочки костюма;

— разработка вариативного ряда одежды конкретного структурного типа.

Процесс восприятия первичной и вторичной формы основан на геометрическом структурировании объектного мира, анализе объектов восприятия форм в живой и неживой природе с точки зрения геометрии форм и пластической сопряженности элементов формы и ее силуэтных линий (контуров). Доказано, что преобладающее воздействие на человека оказывает форма контура над другими факторами психофизического восприятия объекта. Это делает принцип геометрического структурирования природной формы, основанный на аппроксимации контура, определяющим в процессе создания вторичной формы из бумаги и бионического проектирования костюма.

По мнению В.Д. Глезера и И.И. Цукормана, определяющими элементами зрительного восприятия человеком объектов различной сложности, включая живую и неживую природу, являются линии, а не площади. К подобному заключению они пришли, поскольку постольку «основная информация заключена в линиях, а не в расстояниях между ними». Развив это утверждение, благодаря проведенным экспериментам, Д. Нотон и Л. Старк [4], установили, что участки контура с наибольшей кривизной линий и наличием углов обладают наибольшей информатив-

ностью, поэтому и распознаются в первую очередь. Исходя из этого утверждения, процесс восприятия объекта заключается в распознавании признаков внутреннего отражения объекта. Они тем самым открыли метод геометрического структурирования форм, лежащий в основе анализа объектов и проектного мышления.

Анализ объемно-пространственной природной формы основан на ее геометрическом структурировании с целью определения проектной задачи и построения модели костюма.

Заключительные (технологические) этапы выполнения проектного задания по разработке бионической формы костюма основаны на проектной возможности оптимально эффективно адаптировать геометрическую структуру природной формы к структуре костюма. Проектная задача в данном случае заключается в способности сохранить красоту и неповторимость природной формы, при этом учитывая эргономические и морфологические характеристики костюма.

Наследие Баухауза и художников-авангардистов нашло свое развитие в системе художественного моделирования и макетирования костюма на основе бионического формообразования, в работе с макетами первичных и вторичных форм из бумаги, опирающихся на единство принципов формообразования

живых и искусственных оболочек с точки зрения их тектонического и структурно-функционального анализа.

Конструкции в живой природе сложны и одновременно целесообразны, и процесс их оптимизации проистекал в течение миллионов лет благодаря мутациям и естественному отбору. Неслучайно главная задача практического экспериментирования в дизайне в рамках бионического формообразования заключается не в возможности получения результата наиболее точного копирования природных образований, а в разработке приемов эффективного внедрения тектоники живых структур и формировании вариативного ряда в системе образований «искусственных» оболочек человека.

Примечания:

1. Динамическая и кинетическая форма в дизайне. Методические материалы / В.Ф. Колейчук, А.Н. Лаврентьев, И.В. Рачеева, С.О. Хан-Магомедов. М.: ВНИИТЭ, 1989. 81 с.
2. **Арнхейм Р.** Динамика архитектурных форм / Р. Арнхейм; пер. с англ. В.Л. Глазычева. М.: Стройиздат, 1984. 192 с.
3. **Белько Т.В., Козлова Т.В.** Костюм: бионическое формообразование: учеб. пособие / Белько Т.В., Козлова Т.В. Тольятти: Изд-во ПВГУС, 2008. 192 с.
4. **Нотон Д., Старк Л.** Движение глаз и зрительное восприятие // Восприятие. Механизмы и модели. М.: Мир, 1974. С. 226–240.

Заседание 18.04.2019
Российская академия
художеств

3. Искусство авангарда и проблемы синтеза искусств

Т.Ю. Гнедовская
T.Y. Gnedovskaya

Вальтер Гропиус и Баухауз: предыстория Walter Gropius and Bauhaus. Prehistory

Аннотация: Речь в статье идет о близких к Немецкому Веркбунду художниках, архитекторах, педагогах и меценатах, которые приняли активное участие в судьбе Вальтера Гропиуса, способствовали его назначению на пост директора Баухауза, а также во многом определили специфику его художественных и педагогических взглядов.

Abstract: This study is devoted to predecessors of the Bauhaus, in the first place – to those artists, architects, teachers, and philanthropists, who were close to Deutsche Werkbund. The attention is paid mostly to people who played an active role in the fate of Walter Gropius, who contributed to his appointment to the position of director of the new School of Arts in Weimar and determined specifics of his professional views.

Ключевые слова: Баухауз, Немецкий Веркбунд, художественно-производственные мастерские, педагогическая система, прикладное искусство, архитектура, функционализм.

Keywords: Bauhaus, Deutsche Werkbund, artistic workshops, pedagogical systems, applied art, architecture, Functionalism.

Всемирная слава Баухауза, столетие которого мы отмечаем в этом году, почти совсем заслонила предшествующий этап немецкой художественной истории, при отсутствии которого Баухауз вряд ли в принципе мог появиться. А если бы подобная школа все-таки возникла, она, вероятнее всего, появилась бы в другой момент, в другом месте и, возможно, ее возглавил бы ее вовсе не Вальтер Гропиус.

Начнем с того, что Баухауз разместился в Веймаре в двух зданиях, возведенных по проекту Анри ван де Вельде, в 1903–1911 гг. Первое из них предназначалось для художественно-прикладной школы, которую сам ван де Вельде и возглавлял с момента строительства вплоть до Первой мировой войны. Второе здание возводилось через площадь от первого для Высшей художественной школы, носившей имя Великого герцога Вильгельма-Эрнста, на средства и по велению которого обе школы и были построены. В 1902 году А. ван де Вельде получил приглашение от Вильгельма-Эрнста занять пост художественного консультанта при его дворе и на долгое время перебрался в Германию, которая перед Первой мировой войной стала ведущим центром реформ в сфере прикладного искусства и архитектуры. Живописец и график А. ван де Вельде, одним из первых в Европе вдохновился примером и идеями У. Морриса, гласившими, что утилитарные искусства обладают особой значимостью, поскольку окружают человека в повседневной жизни, а следовательно, способны активно воздействовать, как на отдельную личность, так и на социум, гармонизируя жизнь. (В этих теориях несложно разглядеть идеи, которыми позднее руководствовались и в Баухаузе). Почти совсем забросив занятия станковым искусством, ван де Вельде переключился на прикладное, а позднее начал с успехом проектировать и дома. Уже в начале XX века он не только опубликовал большое число теоретических работ, посвященных новым художественным установкам, но и создал собственную педагогическую систему. В веймарской художественно-прикладной школе имелся пропедевтический класс, в котором ученики, независимо от будущей специализации, посвящали себя изучению базовых закономерностей цвета, формы, объема, ритма и т.д. Традиционное копирование увражей было полностью изъято из программы, зато важную ее часть составляла работа ремеслами в мастерских разного профиля, а также контакты с производством. Уже из этого перечня явствует, сколь многие педагогические установки Гропиуса опирались на предшествующий опыт, а потому и школьные здания, построенные де Вельде

как нельзя лучше служили для нужд новой школы. Не только функционально, но и стилистически здания не конфликтовали с новыми установками, поскольку ван де Вельде, хоть и считается по праву одним из создателей европейского модерна, представлял в своем творчестве одну из самых рациональных и функционально обусловленных версий стиля.

Не только удобными зданиями, но и самим фактом своего назначения на пост директора Гропиус был обязан ван де Вельде. Когда началась Первая мировая война, бельгиец Анри ван де Вельде впал в немилость и был отстранен от должности. Единственное, что было позволено ему напоследок, это дать рекомендации относительно преемника. В списке оказалось три имени: А. Эндель, Г. Обрист и В. Гропиус. Великий герцог Вильгельм Эрнст остановил свой выбор на последнем.

Гропиус попал в список де Вельде в большой степени благодаря ходатайству общего друга и покровителя К.Э. Остхауза, который был критиком, меценатом, покровителем искусства и художников. В число тех, кого он особенно ценил и активно поддерживал, входили и В. Гропиус, и А. ван де Вельде и П. Беренс. В мастерскую последнего Вальтер Гропиус, так и не получивший диплома архитектора, также устроился на работу благодаря ходатайству Остхауза.

Как и ван де Вельде, Петер Беренс по образованию был станковым художником, на рубеже веков начавшим активно заниматься прикладным искусством, а затем и проектировать дома. В 1907 году ему, также была предложена должность универсального художественного консультанта. Однако на сей раз, предложение поступило уже не от владетельного герцога или мецената, а от создателя крупного электрического концерна АЭГ. Беренс был призван вывести фабрики «из тени», путем создания нового, «гордого» их имиджа. С этой задачей он с блеском справился, создав для АЭГ не только рекламные плакаты и дизайн выпускаемых ею электроприборов, но и монументальные здания фабрик. Здесь впервые в истории фабрики предстали «Дворцами труда», а «технические» материалы – стекло, металл, бетон, облицованный кирпич – вышли на первый план и получили убедительную эстетическую трактовку. Союз Беренса с владельцами АЭГ был не только очень успешным, но и знаковым, поскольку в первое десятилетие XX века контакты художников-реформаторов, верящих в спасительную силу искусства, и фабрикантов,

пытающихся «гуманизировать» сферу производства, становились все более тесными и взаимовыгодными. Не случайно в 1907 году был создан Немецкий Веркбунд — беспрецедентный союз деятелей искусства, фабрикантов, коммерсантов, а также представителей самых разнообразных интеллигентных профессий. Основная цель новой организации состояла в объединении усилий искусства и техники на пути создания общедоступного и при этом высококачественного художественного производства и архитектуры. Членами организации двигали одновременно гуманистические, патриотические и экономические устремления. Они стремились поднять уровень вкуса в стране и гармонизировать при помощи искусства жизнь своих соотечественников, но также вывести отечественное художественное производство и архитектуру на конкурентный уровень в мире.

Программа действий включала, в числе прочего, развитие художественно-производственных мастерских, перед которыми ставилась цель создания доступной по ценам и вместе с тем качественной и эстетически совершенной художественной продукции — от посуды до мебели. Активизировалась печатная деятельность, которая призвана была пропагандировать новые художественные принципы и разъяснять их суть, а также привлекать внимание людей высоким полиграфическим качеством продукции и распространять новый стиль — элегантный и, вместе с тем, «целесообразный». Еще одним ключевым аспектом реформ было создание новых и поддержка имеющихся художественно-прикладных школ нового типа. Как уже говорилось, одним из первых подобную школу создал в Веймаре Анри де Вельде, за ним последовал Петер Беренс в Дюссельдорфе и т.д. В основе новой педагогической системы, как уже говорилось, лежала установка на приобретение универсальных творческих навыков, занятия ремеслом, тесная связь с производством, работа командой под руководством преподавателей-мастеров. В этом перечне несложно обнаружить сходство с базовыми установками Баухауза.

Важнейшую роль в пропаганде новых установок деятели Веркбунда отводили организации музеев и выставок нового типа. К.Э. Остхауз, создавший в начале столетия музей в Хагене, возглавил и музей Веркбунда. В рамках его программы он предложил В. Гропиусу, ассистировавшему П. Беренсу при строительстве знаменитой Турбинной фабрики АЭГ, организовать передвижную выставку современной фабричной архитектуры. На одной из

лекций В. Гропиуса, сопровождавших выставку, присутствовал владелец обувной фабрики «Фагус» К. Беншайд. Вдохновленный пламенными призывами Гропиуса к улучшению условий труда рабочих посредством проектирования фабрик нового типа, Беншайд поручил Гропиусу проектирование комплекса Фагусверке в Альфельде. Почти полностью остекленный административный корпус этой фабрики прославил Гропиуса, служа примером уже совершенного нового стиля, который можно было бы назвать «протофункционализмом».

Второй по счету «протофункционалистской» постройкой Гропиуса стала Образцовая фабрика, построенная в рамках Кельнской выставки Веркбунда 1914 г. В число авторов выставки Гропиус попал также благодаря ходатайству К.Е. Остхауза, который писал позднее, что этот проект, наряду с Театром де Вельде и Стеклянным домом Б. Таута, «спас репутацию выставки». На этой выставке впервые перед Первой мировой войной зримым стало противостояние двух поколений. Представители старшего, в числе которых были и П. Беренс, и Т. Фишер, и Г. Мутезиус и другие создатели Веркбунда, представили на этой выставке довольно стертые и тривиальные образцы неоклассицизма — стиля, получившего широчайшее распространение в Европе перед Первой мировой войной. Зато две работы их учеников — Стеклянный дом Б. Таута и Образцовая фабрика В. Гропиуса демонстрировали принципиально новый подход к формообразованию и работе с современными материалами, предвосхитив послевоенные поиски экспрессионистов и функционалистов.

Возможно, именно неудовлетворенность итогами предвоенного периода, явленными в архитектуре большинства павильонов Кельнской выставки, заставила Гропиуса начать поиски нового архитектурного стиля — а задачу Баухауза он с самого начала видел в том, чтобы «понять сущность искусства архитектуры» [1], — с нуля. Не случайно, Гропиус собрал в своем педагогическом коллективе исключительно представителей станковых искусств, тогда как все практикующие архитекторы, включая де Вельде, который хотел вернуться в Веймар и за которого ходатайствовали многие общие друзья, к сотрудничеству привлечены не были. Таким образом, во многом повторяя путь своих учителей и опираясь на их опыт, Гропиус, тем не менее отказался от их прямой помощи. Возможно, именно этот довольно жестокий и радикальный шаг позволил Гропиусу и представителям его поколения осуществить мечту их учителей — создать новый, универсальный стиль.

Примечания:

1. Вальтер Гропиус. Границы архитектуры. М., 1971. С. 80.

Библиография:

1. Hüter K.-H. Das Bauhaus in Weimar/Berlin, 1976.
2. Гнедовская Т.Ю. Немецкий Веркбунд и его архитекторы. История одного поколения. М., 2011
3. Gropius W. Monumentale Kunst und Industrie. Vortrag gehalten in Hagen 10. April 1911. // Weber H. Walter Gropius und das Faguswerk. München, 1961.
4. Van de Velde H. Zum neuen Stil. München, 1955.
5. Ван де Вельде А. Очищение искусства // Мастера архитектуры об архитектуре. М., 1972.
6. Wick R.K. Pädagogische Reformideen und konkrete Bildungsmaßnahmen // 100 Jahre Deutscher Werkbund 1907/2007. München, 2007.
7. Гропиус В. Вальтер Гропиус. Границы архитектуры. М., 1971.
8. Peter Behrens. Wer aber will sagen, was Schönheit sei? Düsseldorf, 1990.
9. Grote L. Walter Gropius und das Bauhaus // Bauhaus. Stuttgart, 1974.
10. Henry van de Velde: Ein europäischer Künstler in seiner Zeit. K.J. Sembach, B.Schulte (Hrsg). Köln, 1992.

Е.Б. Корягин
Е.В. Koryagin

Влияние науки и техники на развитие художественного творчества и архитектурно-дизайнерского образования в начале XX века

The influence of science and technics on the development of artistic creation and architectural and design education

Аннотация: Автор рассматривает роль науки, техники и технологии в развитии дизайна в XX веке.

Abstract: The author speaks about the role of technology and science in the design development in the XX century.

Ключевые слова: Баухауз, функционализм, В. Гропиус.
Keywords: Bauhaus, functionalism, W. Gropius.



1. Вальтер Гропиус. Кресло и кабинет директора. Разворот из альбома «Neue Arbeiten der Bauhauswerkstätten», 1925

В XX веке стало привычным объяснять снижение качества потребительской продукции в XIX веке развитием науки и техники. С одной стороны, от развития науки и техники ожидали решения всех проблем человечества, но в них же видели объяснение причины потери привлекательности предметного мира.

У. Моррис был первым, кто в графе «профессия» в своей анкете написал «дизайнер». По результатам его деятельности должно с этим согласиться. У. Моррис никак не был апологетом промышленного производства; напротив, по его убеждению только ремесленное производство, только одухотворенный труд мастера могли вернуть предметному миру утраченную красоту. Внимание У. Морриса к ремеслу, высокий эстетический уровень его работ в разных направлениях творчества оказались привлекательными для художников и в других странах, инициировав зарождение многостилья модерна.

Но в конце XIX — начале XX века модерн не мог стать стилем промышленного производства, массового производства промышленной продукции.

Пожалуй, самая распространенная сейчас надпись — это «Made in China». В конце XIX такой информацией была «Made in Germany», она была обязательной для германской продукции, допущенной на британский рынок. Дело в том, что низкое качество германской продукции было хорошо известно, потому что Англия без опасений впустила ее на свой рынок, не боясь конкуренции.

Но для предпринимателей созданной Бисмарком империи было важно добиться конкурентоспособности своих изделий. Для координации усилий по улучшению качества германской продукции создается организация Веркбунд, объединившая промышленников, коммерсантов, художников, архитекторов. Их заботой стало качество германской продукции; работа шла на практическом и теоретическом уровне: организация выставок, поиск принципов формообразования. Но когда в 1914 году на конференции организатор Веркбунда Г. Мутезиус представил в качестве обязательного принципа массового производства принцип типизации продукции, это вызвало серьезные возражения части присутствующих. Неудивительно, ведь возражал один из самых заметных представителей модерна Г. ван де Вельде. Но слово было произнесено, о типизации уже задумывались.

В пользу типизации были работы П. Беренса. А это не только здание фабрики фирмы AEG, ставшее первым промышленным зданием — образцом архитектуры, но и примеры потребительских изделий авторства П. Беренса, где принцип типизации был очевиден.

В активе Веркбунда и работы молодого архитектора Вальтера Гропиуса — здание фабрики обувных колодок «Фагус» в Альфельде-на-Лейне и административное здание, построенное в Кельне к выставке 1914 года. А это уже не вариации на тему традиционной архитектуры; это уже новые строительные материалы, новые технологии строительства и совершенно новые объемно-планировочные решения.

Во время войны, будучи на фронте, В. Гропиус посылает в Веймар свои «Предложения по созданию учебного заведения в качестве консультационной организации по художественным вопросам для промышленного, ремесленного и кустарного производства». И хотя проект был отклонен, документ этот был важен для самого Гропиуса по развитию концепции художественного образования.

Развитие этой концепции имело место, когда В. Гропиус возглавил слитые воедино Школу декоративно-прикладного искусства Г. ван де Вельде и Саксонско-Веймарскую художественную школу. В этом новом учебном заведении, получившем название Баухауз, начинается реализация программы художественного синтеза. Она провозглашена в «Программе Государственного Баухауза в Веймаре» (1919 год): «Конечная цель всякой художественной деятельности — здание!» [1, с. 224]. Поначалу задача художественного синтеза формулируется как соборность видов и жанров искусства, определяющих выразительность здания. Графически это было оформлено как композиция соборных шпилей на обложке программы Баухауза — рисунок был выполнен американским графиком Л. Файнингером. Но уже тогда строительство рассматривается В. Гропиусом как организация образа жизни. И вначале решать задачу синтеза искусств В. Гропиус намерен «через искусства».

Выставка Баухауза 1923 года и вся деятельность Баухауза показывает расширение идеи синтеза: в оценку и формирование идеи синтеза оказываются вовлеченными не только художник, но каждый человек. Вот этот шаг в истории развития искусства,

предметного творчества В. Гропиус делает первым. «...Гропиус первый раздвинул функцию и форму того, что продолжало оставаться искусством, до наиболее универсальных определений производительной практики XX века и человека этого века и тем самым добился осуществившегося, пусть в идеале, предельного совпадения функции и формы для этой жизнедеятельности — то есть привел ее в своей модели к гармонической целостности» (В. Тасалов. Цит. по: [1, с. 47]).

Таким образом, именно в эстетике Баухауза мы видим выход на новую концепцию формирования предметно-пространственной среды, к которой предметное творчество шло несколько предыдущих десятилетий: от осознания самой проблемы с началом массового производства через стремление восстановить «союз искусств и ремесел», результатом чего стал блистательный с формальной стороны, но тупиковый для дальнейшего развития выход в модерн, через содержательную деятельность Веркбунда, через опыт голландской группы «Стиль». Выставка работ студентов Баухауза 1923 года показала соединение утверждавшегося в Европе конструктивизма и гропиусовского функционального анализа предметного мира, что и определило метод В. Гропиуса как метод «художественного конструктивизма» [1, с. 40].

Стал ли метод основанием для формирования стиля? В. Гропиус всегда возражал против существования стиля «функционализм», полагая, что проект это всегда результат анализа различных факторов — от социальных до материальных, что использование каких-то сходных визуальных признаков — это всегда лишь результат функционального анализа.

Впрочем, судите сами: проспект выставки 1923 года (авторства Л. Моголи-Надя) дает ли возможность зрителю судить о наличии стилистического единства проектов? Но что можно совершенно точно отметить — это новизну работы с материалами, значимость материально-технических факторов во всех работах. И неудивительно, ведь уже тогда, почти в начале века один из преподавателей Баухауза Л. Мохой-Надь утверждает: «Реальность нашего века это технология... использовать машинное производство значит действовать в духе нашего времени» [4, с. 111].

Ловлю себя на том, что неоднократно вспоминаю проспект выставки работ Баухауза 1923 года. Как мы познакомились с

образцами зарубежного дизайна в доперестроечный, точнее, в доинтернетный период? Обычно это были иллюстрации в «Технической эстетике» или в «Декоративном искусстве». Хорошо, когда Л.А. Жадова могла ездить в иные страны и знакомить нас с зарубежными изделиями и авторами («Оливетти», например). Но в большинстве случаев это были перепечатки из зарубежных художественно-конструкторского решения, но все же это было вторично. На совершенно новенький проспект выставки Баухауза я попал совершенно случайно на полках библиотеки Строгановки. Правда, когда внес его в список литературы по «Истории дизайна», книгу постепенно потрепали. Потом жизнь подарила еще подарок. В 2009–2010 гг. уже в США, в Атланте, посчастливилось увидеть выставку М. Брейера. Да еще в таком контексте — выставка проходила в здании библиотеки, построенной по проекту М. Брейера в 1980 году.

В прошлом году мы проводили конференцию о новациях в искусстве экспозиции. Так вот на выставке М. Брейера никакого тебе интерактива замечено не было, некуда было ткнуть пальцем в ожидании реакции. Просто проекты М. Брейера (сделанные еще в 1922 году) экспонируются в здании М. Брейера. Это не оставит вас равнодушным!

Ведь здесь мы историю видим; вот оно — взаимодействие с группой «Стиль». Г.-Т. Ритвельд раньше сделал свой «soldier' chair», но его «red-and-blue» стал окрашенным, только когда автор привез его в Баухауз. А стул М. Брейера устроители выставки поместили на рекламном плакате.

В конце 20-х годов он проектирует мебель из гнутых трубок для фирмы Тонет, в которых, кажется, стремится сохранить характер изгиба конструктивных элементов знаменитых венских стульев. Не копировать, а именно подчеркнуть особенности стилистики. И если на первые опыты с применением металла, как это следует из легенды, Марселя Брейера натолкнул изгиб велосипедного руля, то затем становится понятно, что не только трубка может быть использована в конструкции.

В 1925 году М. Брейер создает знаменитое кресло «Василий» (в честь Василия Кандинского), где впервые в качестве конструктивного материала использована гнутая стальная трубка. Надо понять значимость этого проекта, ведь это то, к чему шел

XIX век с его развивающимся промышленным производством и с поиском принципов формообразования, соответствующих новым возможностям производства. Возможностям производства. Алвар Аалто, высоко оценив технологию, отмечает, что металл в мебели неприемлем для Скандинавии с ее более низкими температурами. Он предлагает новую технологию гнутья дерева, которую он применил в кресле «Паймио». Но мебель из гнутых стальных трубок уже была принята дизайном. В Баухаузе ее используют в актовом здании в Дессау (где сейчас она старательно восстановлена), а выпускник Баухауза Свен Маркелиус использует гнутые стальные трубки для интерьеров «Свенска слайдфоренинген» — шведского аналога Германского Веркбунда (правда, этот аналог лет на 70 старше Германского Веркбунда).

М. Брейер проектирует мебель из гнутой фанеры. И опять-таки вспоминаем, что в это же время с гнутой фанерой работают и А. Аалто в Финляндии, и Чарльз Имз в Америке в стенах Кранбрукской академии. То есть мы должны отметить, насколько творчество М. Брейера связано, является частью формирующегося мирового дизайна.

В 1928 году в Берлине М.Брейер обращается к частной архитектурной практике, что может вызвать удивление хотя бы потому, что архитектурное отделение в Баухаузе открылось только в 1927 году. Но здесь раскрывается особенность учебной программы Баухауза, где с самого начала определяющим было не обучение проектированию тем более на каких-либо образцах, а умение сформулировать задачу, «... право ставить проблемы, быть организатором промышленности и строительства» [3, с. 39].

На многих сайтах, посвященных М. Брейеру, повторяется фраза: «Постройки выполнены в духе господствовавшего тогда в Баухаузе рационализма». Но точнее было бы сказать, что именно

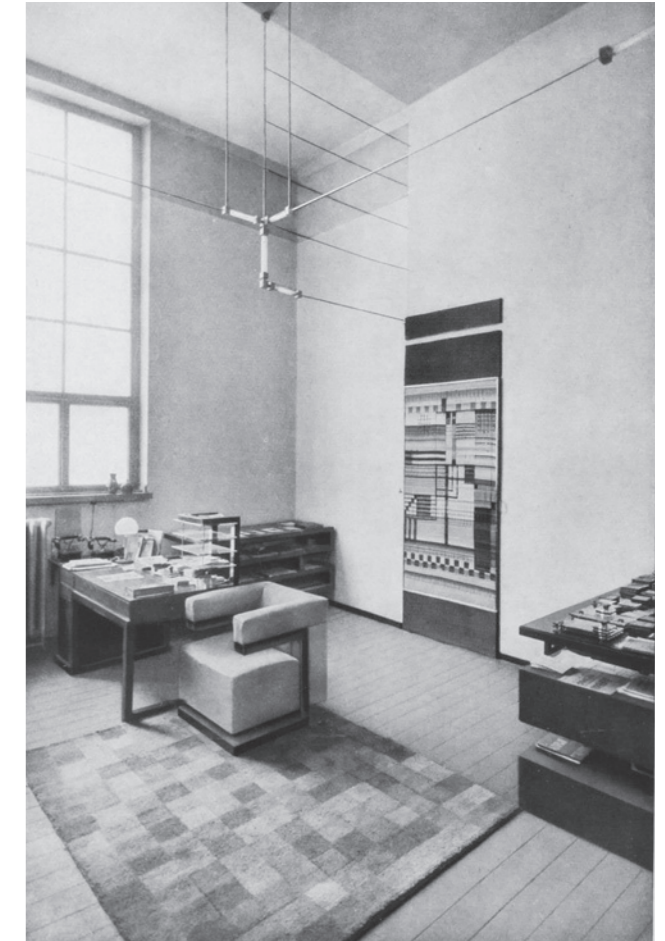
практикой мастеров, подобных М. Брейеру, и утверждается функционализм в Баухаузе, в дизайне и в архитектуре, в Европе и затем — в Америке.

Значит, все-таки «стиль функционализм», против чего возражал В. Гропиус? Во всяком случае, конструктивизм (функционализм) стал стилем в последующей практике дизайна. Мы видим его и в практике первых американских дизайнеров (У. Дорвин Тиг, Г. Дрейфус и др.), и в работах фирмы Браун, и послевоенном советском дизайне, где он «задержался» больше, чем в остальном мире в силу особенностей уровня технологий. Ничего соизмеримого по значимости с функционализмом в XX веке больше вспомнить не удастся. Более-менее сопоставить с ним можно разве что постмодерн, но как раз модерн это уже «игры» с былыми стилями. Философы теперь говорят о невозможности стиля, обосновывая это развитием демократии (см.: [6]). Демократия — это отсутствие стиля, здесь каждый индивидуален и все индивидуально. Теперь все поют, все сами пишут как бы музыку, пишут книги, кропают сценарии, снимают фильмы, именуя себя при этом профессионалами. «Творчество (при таком понимании) демистифицируется, любая жизнедеятельность, требующая усилий, становится ему равна. ... Рэп — это Джойс для бедных» [6, с. 2].

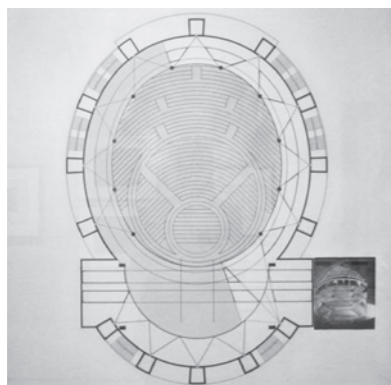
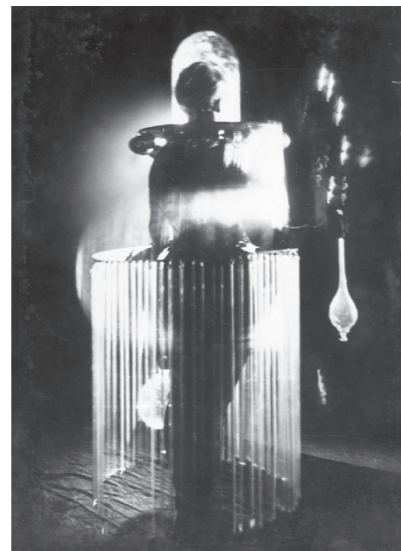
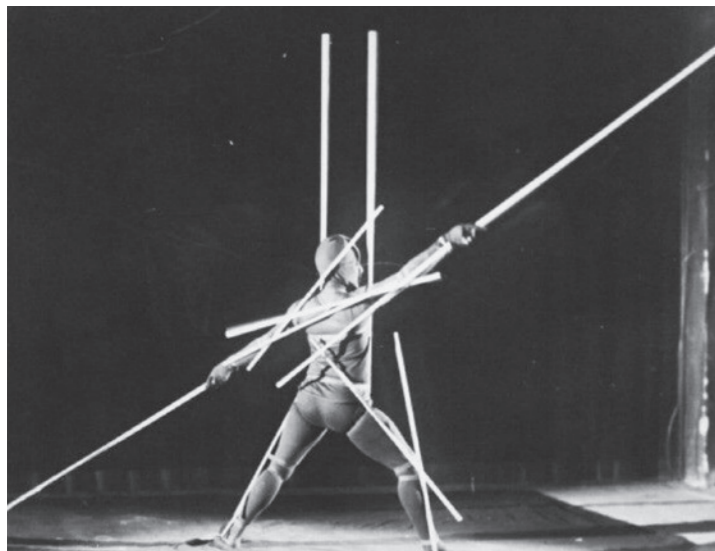
Так что можно, взяв на себя смелость не согласиться с В. Гропиусом, признать, что функционализм был последним большим стилем XX века.

Библиография:

1. **Гропиус В.** Границы архитектуры / пред. В.Тасалова. М.: Искусство, 1971. 286 с.
2. Bauhaus. Weimar. Staatliches Bauhaus in Weimar. 1919–1923. Prospect.
3. **Аронов В.** Баухауз. Миф и быль // Декоративное искусство СССР. 1969. № 4. С. 35–42.
4. Christie's Magazine. Collection issue. June/July/August 2000.
5. **Парамонов Б.** Конец стиля. М. – С-Пб.: Аграф, Алетейя 1997.



1. **Марсель Брейер.** Церковь Saint Francis de Sales. Передний и боковой фасады
2. **Вальтер Гропиус.** Кресло и комната директора Баухауза. Разворот из каталога проектов Баухауза. 1924
3. **Георг Мухе.** Мастерская в серебряном шаре



1. Танец планок. Исполнитель Манда фон Крайбиг
2. Танец стекла. Исполнитель Карла Грош
3. **Вальтер Гропиус.** Проект тотального театра. 1928
4. **Оскар Шлеммер.** Театральный костюм. 1924

С.А. Дзикевич, Е.А. Дзикевич
S.A. Dzikevich, E.A. Dzikevich

Театр как перформативная часть художественно-интеллектуального пространства в проекте Bauhaus Theatre as performative part of artistic- intellectual space in the Bauhaus project

Аннотация: Проект Bauhaus предполагал взаимодополнение различных каналов получения человеком эстетической информации в реальной социальной жизни, поэтому многие деятели этого проекта уделяли большое внимание сопряжению различных потоков эстетической информации в реальных эстетических реакциях, пристально следили за процессами синтетизирования эстетических сообщений, получившими название синестезии. В этом контексте особый интерес внутри проекта вызывал такой по определению синтетический вид искусства, как театр. В настоящей публикации освещаются некоторые теоретические аспекты подхода к эстетической реальности театра в контексте проекта Bauhaus.

Abstract: The Bauhaus project assumed the complementarity of various channels for a person to obtain aesthetic information in real social life. Therefore, many figures of this project paid great attention to the interfacing of various streams of aesthetic information in real aesthetic reactions, closely following the processes of synthesizing aesthetic messages which were called synesthesia. In this context, a special interest in art such as theater caused a particular interest within the project. This publication highlights some theoretical aspects of the approach to the aesthetic reality of theatre in the context of the Bauhaus project.

Ключевые слова: Bauhaus, театр, театральное пространство, синестезия.

Keywords: Bauhaus, theatre, theatric space, synaesthesia.

Театр представлял собой идеальную модель для применения базовых установок Bauhaus, поскольку он предполагает собой полный набор факторов вовлечения человека в эстетическое событие. В центре усилий Bauhaus по реформе театрального механизма, который мыслился внутри школы как целостная система, наиболее точно выраженная в термине «тотальный театр», закономерно стояло проектирование нового сценического пространства.

Перформативные средства эстетической коммуникации интересовали Вальтера Гропиуса и других инициаторов создания Bauhaus с самого начала, но реализовать этот интерес в разные периоды удавалось с разной полнотой. В Веймарский период Баухауза перформативные эксперименты проходили на внешних площадках и были связаны с поиском музыкального и танцевально-динамического выражения тех визуальных принципов, которые сформировались в его работе. В этот период были достигнуты важные позиции, касавшиеся импровизационного музицирования, геометризации хореографических движений, и потенциал этой области открывал все большие исследовательские ниши, поэтому в дальнейшем, уже в Дессау, внутри институции было решено выделить для этого отдельное экспериментально-художественное пространство.

Гропиус включил в здание, специально построенное в Дессау в 1926 году, платформу, расположенную между актовым залом и столовой. Экраны и другие декорации были подвешены к четырем рядам потолочных дорожек на потолке сцены. Набор модульных платформенных блоков может поднимать всю сцену на одну высоту платформы или может быть собран для формирования различных уровней. Две структурные колонны образовали внутрисценические проходы с поперечными шторами, изолировавшими три зоны площадки. Назначение этого трехчастного структурирования сценического пространства было основано на предшествующем опыте, в частности, постановке Оскаром Шлеммером, ключевой фигурой перформативных поисков в Bauhaus, его знакового «Триадического балета» в Веймаре в 1922 году. В Дессау «Триадический балет» Шлеммера был поставлен вновь. Однако идеи, ставшие основой архитектурно-технологических решений, реализованных Гропиусом в комплексе Bauhaus, были обширнее тех, которые были связаны с этой постановкой. В этот период на него оказали влияние не только идеи Шлеммера

о положении человека в космосе, но и теории Ласло Мохой-Надя об использовании механических устройств на сцене, взаимопроникновении пространственной диспозиции и действий актеров, а также взаимодополнении вертикального и диагонального сценического движения. Сцена в комплексе Bauhaus в Дессау наиболее полно представляет пространственные и формальные театральные идеи этой школы, но это - не единственная постройка, выполненная Гропиусом для театра и воплощающая идеи Bauhaus в этой области. Проектированию сцене в Дессау предшествует работа 1923 года, когда Гропиус принял участие в перестройке Городского театра в Йене, установив в шахматном порядке сидения и изменив как внутреннее оформление пространства в целом, так и внешний вид в целом. После прекращения работы Bauhaus в Германии были реализованы еще два театральных проекта Гропиуса в других странах: зал на 360 мест для Сельского колледжа в Импингтоне в Великобритании (1936) и зал на 450 мест для средней школы в Этлборо в штате Массачусетс в США (1948).

Однако влияние идей как Баухауза в целом, так и Гропиуса в отдельности на театральное искусство, и в том числе на театральную архитектуру и дизайн театрального пространства, в большей степени связаны не с собственно постройками Гропиуса, а с его идеей и проектом тотального театра, относящимся к 1926 году. Этот проект был разработан Гропиусом для «Эпического театра» выдающегося германского театрального реформатора Эрвина Пискатора, который был режиссером в берлинском Volksbühne («Народном театре») с 1924 года. Пискатор известен постановками с большим числом зрителей, где актеры смешивались с публикой, использовались различные сценические механизмы, беговые дорожки, кино- и анимационные фильмы. Поскольку он надеялся привлечь к этим перформативным акциям большие массы рабочих, ему был нужен театр на 3000–4000 мест, в который входные цены могли быть бы низкими. Пискатор требовал сблизить актеров и зрителей, обеспечить конвертируемость, гибкость и мобильность элементов в архитектурном проекте пространства, где все присутствующие в зале должны были стать активными участниками процесса. Гропиус поставил перед собой задачу создать здание, которое могло бы отвечать, с точки зрения конвертируемого пространства и гибкого освещения, на все требования Пискатора, и именно этому проекту он дал название тотального театра.

Цель «тотального театра» в его понимании — всеми средствами привлечь внимание зрителя к пьесе, как Гропиус заявляет в различных своих выступлениях и статьях. Театр Пискатора, как утверждал Гропиус, должен был быть способен «вытряхнуть» зрителя из его летаргии, удивить его, даже атаковать его посланием пьесы и этим заставить его по-настоящему пьесой заинтересоваться. В результате совместной работы с Пискатором Гропиус был хорошо подготовлен для сложного театрального проекта в Bauhaus. Гропиус планировал овальную аудиторию, соединенную с прямоугольным сценическим домиком. На его рисунках изображен большой поворотный стол внутри этого овала, на котором расположены ряды сидений и еще один меньший поворотный стол, расположенный эксцентрично и касательно большого поворотного стола. Меньший поворотный стол планировалось поднимать или опускать в пределах большого. На одном конце овала предполагалась трехсторонняя сценическая конструкция, которая простирающаяся вперед с каждой стороны передних рядов сидений, окружая их, подобно клещам. Небольшой поворотный стол может стать авансценой перед этой тройной сценой и затем становится центральной площадкой, полностью окруженной рядами зрителей. Гропиус планировал сменить таким образом режим внимания зрителей во время спектакля, сместив сценическую площадку, что заставить их посмотреть на действие в новом аспекте.

В театрально-перформативной концепции Bauhaus, как мы уже заметили по случаю «Триадического балета» Шлеммера, большое внимание уделялось танцу, линиям танцевального движения, а также линиям костюмов. Важным проявлением этого стали «механические» перформансы, в которые превращались человеческие фигуры. Так в «Танце планок», который исполнила Манда фон Крайбиг рассмотреть перемещения рук и ног можно было только в движениях длинных тонких палок, закрепленных на теле танцовщицы. «Танец стекла» в исполнении Карлы Грош исполнялся танцовщицей в длинной юбке из стеклянных стержней, нанизанных на обруч, на голове и руках также были стеклянные шары, которые заметно ограничивали танцовщицу в телодвижениях. Костюмы могли быть наполнены пухом или состоять из концентрических обручей, такие наряды выполняли функции определения траектории движений, привнося в танец линейное родство с дизайном всего пространства, сценического оформления и аксессуаров.

Шлеммер использовал этот подход, чтобы подчеркнуть пространственную природу танцоров. В каждом спектакле он старался максимально достичь «механического эффекта», как у марионеток. Танцы с механической коррекцией, геометрические костюмы стали главной узнаваемой чертой театральной культуры Bauhaus, они оказали значительное влияние на внимание к формальной, знаковой выразительности в дальнейшем развитии сценического искусства. Наряду с «Триадическим балетом» важной в этом отношении оказалась еще одна постановка Шлеммера, получившая название «Ирония судьбы». Это была пантомима, которая разыгрывалась на лестнице, а ее главным персонажем был музыкальный клоун в исполнении актера Андреаса Вайнингера, одетого в белый костюм на толстой подкладке, с большим конусообразным привеском, придававшим левой ноге другие очертания и возможности движения. На правой ноге у сценического персонажа была закреплена скрипка, которая также заставляла его двигаться определенным образом. Костюм был дополнен такими аксессуарами, как аккордеон, щеточка для бумаг и зонтик из одних спиц. Общая траектория движения в таком костюме становилась очень очень определенной: обстоятельства принуждали актера двигаться очень ярко выраженным образом, соответствующим общему визуальному замыслу постановки.

Библиография:

1. **Гропиус В.** Границы архитектуры. М.: Искусство, 1971.
2. **Кандинский В.В.** О сценической композиции // Из истории советской науки о театре. 20-е годы. М.: Искусство, 1988. С. 90–102.
3. **Пискатор Э.** Политический театр. М.: ОГИЗ, 1934.

С.П. Никольская
S.P. Nikolskaya

1910-е: Нижегородский плафон А.А. Веснина, веймарская Wandmalereiwerkstatt и новая типология монументальной живописи 1910s: Nizhny Novgorod plafond A.A. Vesnin, Weimar Wandmalereiwerkstatt and new typology of monumental painting

Аннотация: Два сравнительно малоизвестных факта — создание живописных плафонов в особняке Д.В. Сироткина в Нижнем Новгороде А.А. Весниным (1915) и начало работы *Wandmalereiwerkstatt*, мастерской настенной живописи Баухауза (1919) — автор позволил себе сопоставить с целью уточнения специфики понятия «монументальная живопись» в дизайне.

Abstract: Two relatively little-known facts — the creation of ceiling painting by A.A.Vesnin in the D.V. Sirotkin mansion in Nizhny Novgorod (1915) and the beginning of the work of *Wandmalereiwerkstatt*, Bauhaus wall painting workshop (1919), the author has allowed himself to compare these works to each other in order to clarify the specificity of the concept of «mural painting» in the design.

Ключевые слова: настенная, монументальная, декоративная живопись, архитектурное пространство, «покрашенные комнаты», «раскрашенные комнаты», Баухауз, типология, дизайн.

Keywords: wall painting, mural painting, decorative painting, architectural space, «coloured rooms», «painted rooms», Bauhaus, typology, design.

Мастерская настенной живописи действовала с момента открытия Баухауза в 1919 году и на протяжении последующих 13 лет, но сегодня она «почти забыта» [7, с. 146], так как ни одной работы тех лет не сохранилось (не считая некоторых реконструкций 1970–80-х годов).

В 2016 году было опубликовано исследование, выполненное на базе Городского университета Нью-Йорка (City University of New York, CUNY) под названием «Мастерская настенной живописи Баухауза: от росписи к обоям, от искусства к продукции» [6], являющееся в данный момент наиболее содержательным по обзору источников, хронологической последовательности фактов и событий, перечню имен и проектов. Были затронуты самые разнообразные аспекты деятельности мастерской, в процессе ее перемен от этапа к этапу.

Очень важным представляется вопрос о значении слова, используемого в названии мастерской в первые годы работы Школы [6, с. 21–23, 34–36]. В русском языке мы пользуемся терминами «настенная», «монументальная», «декоративная» живопись, «роспись» как синонимами, подразумевая многочисленные примеры взаимодействия архитектуры и живописи в истории искусства. Но с началом модернизма, как известно, характер «соприкосновений» архитектурных конструкций, их поверхностей и живописи меняется. Разве Баухауз, каким мы его представляем, допустил бы в процесс обучения методы классической монументальной живописи? С другой стороны, были ли готовы к новому пониманию «настенной живописи» возможные заказчики и сами студенты?

Очень похожий по сути проблемы процесс в 1910-е годы можно проследить на примере эволюции живописи, в том числе и монументальной, в творчестве А.А. Веснина (1883–1959). В 1915 году он выполнил живописные композиции для свода «столовой» («каминного зала») в нижегородском особняке Д.В. Сироткина (1864–1953) [5, с. 34–38; 2, с. 47–48]. «Это семь различных по размерам и пропорциям восьмиугольных плафонов — на центральном символически изображены стихийные силы природы, на четырех угловых — времена года, а боковых

— дары природы. <...> Более значительной по масштабу должна быть роспись плафона главного зала, которая не была осуществлена. <...> Сохранились только эскизы. Это должна быть огромная многофигурная композиция — символическое изображение Волги и ее притоков» [4, с. 50–51, 58–59].

Примечательна одна фраза А.А. Веснина из воспоминаний об этом периоде: «Я <...> работал над *новой живописью* (выделено мной — Н.С.) в мастерской художника В.Е. Татлина» [5, с. 37]. А.А. Веснин предполагал, что В.Е. Татлин примет участие в нижегородском проекте [5, с. 38; 3, с. 249].

Затем, в 1915–19 годы А.А. Веснин прошел «весь путь художественных экспериментов». Интересовали его те, которые «устанавливали взаимосвязь живописи с архитектурой через композиционно-архитектоническое «врастание» живописи в пространственную сферу архитектурных построений» [4, с. 65].

Живопись (роспись, покраска) как средство для взаимосогласования архитектурных элементов и пространств — это та цель, которую преследовали в начале XX века первопроходцы новой типологии монументального искусства. И обращена она была уже в новый вид творческой деятельности — дизайн [1].

Библиография:

1. **Адамс Ш.** Реальный путеводитель по суперграфике. Графический дизайн в городской среде. М.: Азбука-Аттикус, КоЛибри, 2019. 384 с.
2. **Петров И.В.** Творение братьев Весниных // Нижегородский музей. 2007. № 13. С. 44–53.
3. **Стригалева А., Хартен Ю.** Владимир Татлин. Ретроспектива. Köln: DuMont, 1993. 416 с.
4. **Хан-Магомедов С.О.** Александр Веснин и конструктивизм. М.: Архитектура-С, 2007. 412 с.
5. **Чиняков А.Г.** Братья Веснины. М.: Издательство литературы по строительству, 1970. 180 с.
6. **Ridler Morgan.** The Bauhaus Wall Painting Workshop: Mural Painting to Wallpapering, Art to Product. URL: https://academicworks.cuny.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1675&context=gc_etds (дата обращения: 14.03.2019).
7. **Wolsdorff Christian.** Wall Painting // The Bauhaus Collection. Bauhaus Archive Berlin. Museum of Design. Berlin: H.Heenemann GmbH & Co. KG, 2010. P. 146–151.

Т.Л. Астраханцева
T.L. Astrakhantseva

Ева Штрикер. Встреча европейского дизайна с советским фарфором Eva Stricker. Meeting of European design with Soviet porcelain

Аннотация: В статье говорится о роли и влиянии выдающего венгерско-американского художника-дизайнера Евы Штрикер (1906–2011) на советский фарфор в период ее пребывания в Советском Союзе в 1932–1937 гг.

Abstract: In article it is spoken about a role and influence of giving out венгерско-American artist-designer Eve Shtriker (1906–2011) on the Soviet porcelain during its stay in Soviet Union per 1932–1937.

Ключевые слова: Ева Штрикер, керамические мастерские Будапешта, европейский дизайн, советский фарфор.

Keywords: Eva Shtriker, ceramic workshops of Budapest, the European design, the Soviet porcelain.

Ева Амалия Штрикер (1906–2011) — выдающийся художник-керамист, один из первых дизайнеров массовой керамической продукции в Европе и в США, почетный член Королевского общества дизайнеров и почетный доктор Королевского колледжа искусств в Лондоне, прожила долгую и насыщенную творческую жизнь, оставаясь до последних лет практикующим художником. О ее жизни можно слагать легенды, настолько биография Евы полна удивительных событий и драматических поворотов. Опубликованные в последние годы материалы, связанные с ее пребыванием в 1930-е годы в Советском Союзе, позволяют рассматривать развитие советского художественно-промышленного фарфора 1930-х гг. в более тесном контакте с европейским дизайном, нежели это делалось ранее.

Ева Штрикер (в замужестве Цайзель) родилась в Будапеште 11 ноября 1906 года в еврейской семье владельца текстильной фабрики Александра Штрикера. Ее мать Лаура Поланы была родной сестрой известного в Европе венгерского физика М. Поланы, преподавала историю в Будапештском университете. Предки семьи поселились в Будапеште в еврейском квартале одними из первых. До Второй мировой войны это был многолюдный район, славившийся кустарными производствами и художественно-ремесленными мастерскими: керамическими, по обработке кожи, металла и пр.

В 1923–1924 гг. Ева Штрикер поступает на факультет живописи в Будапештскую Королевскую академию изящных искусств. Ректором тогда был активный участник Международных художественных выставок, художник-импрессионист Иштван Чок. Любовь к живописи Ева сохранит на всю жизнь, но все-таки профессию себе выберет другую.

В 1924 году она уходит из Академии, чтобы продолжить учебу в местной гончарной мастерской Карапанчика, который учил ее гончарному делу. По окончании ученичества Штрикер получила документ от Цеха кровельщиков, железнодорожников, печатников, трубочистов и гончаров о том, что она мастер-керамист. Во время обучения Ева освоила гончарный круг, узнала этапы керамического производства: от подготовки глины, формовки (на гончарном круге и без него) до обжига и декорирования изделия (глазурирование и роспись).

Ассортимент будапештских мастерских был прост и архаичен, формировался в духе традиционной народной керамики. Позже,

когда Ева создаст собственную гончарную мастерскую и начнет вести поиски новых современных керамических форм, она не откажется от старых народных предметов: округлых кувшинов и ваз, сохраняя черты венгерской национальной керамики.

В 1925 году Штрикер становится участницей Международной выставки декоративных искусств Париже и знакомится практически со всеми современными достижениями европейского художественно-промышленного фарфорового и керамического производства, с новейшими тенденциями в дизайне, посещает павильоны «Севр» и особо восхитивший ее павильон Ле Корбюзье «Эспри нуво».

В 1926 году живописные работы Евы Штрикер экспонируются на международной выставке в Филадельфии «Живопись, скульптура, графика» в честь 150-летия США, она удостоивается Почетного диплома.

Параллельно с работой в собственной мастерской Штрикер работает внештатным сотрудником на Кишпештской фабрике керамики (Kispester Factory) в Будапеште, где пытается создавать модные конструктивистские чайные сервизы. В эти годы она сотрудничает с Венскими и Гамбургскими мастерскими, Веркбундом, Баухаузом, где учили создавать предварительные эскизы и проекты на бумаге.

В 1928–30 гг. Ева работает на Шамбергской майоликовой фабрике в Германии. Именно здесь она начинает в процессе формобразования использовать бумажные эскизы. Создаваемые ею строгие четкие формы прямоугольных чайников, вазы, кувшина со срезанными боками, чернильницы в виде архитектурного сооружения, были близки ленинградскому супрематическому фарфору 1920-х гг. Но, в отличие от последних, они отличались функциональностью, простотой геометрических объемов и элегантностью. Элегантность и изящество — отличительные качества форм Евы Штрикер уже на самом раннем этапе. Работая над сервизными формами, Ева все больше осознает, что реально создавать современные вещи можно только в сотрудничестве с промышленными заводами. В 1930 году по приглашению фабрики Carstens Kommerz она переезжает в Берлин — центр культурной и социальной жизни Европы, где занимается живописью и работает над чайно-кофейным сервизом по заказу керамического завода Кристиана Карстенса. На заводах фирмы в сервизах преобладали вычурные линии

ар нуво — нужны были новые свежие идеи и формы. Таким стал ее сервиз, выполненный для SMF (Schramberg Majolika Manufaktur) в стиле Баухауза в начале 1930-х гг. и во многом предопределивший стиль и формообразование во время работы Штрикер на советских предприятиях.

Начавшийся у нее в Берлине роман с физиком Алексом Вайсбергом, к тому времени получившему приглашение работать в Харькове, в Украинском физико-техническом институте (УФТИ), приведет ее в Советский Союз. В нашу страну Штрикер приезжает уже известным в Европе керамистом, имея большой опыт работы на предприятиях в Венгрии и Германии.

В качестве приглашенного иностранного специалиста она устраивается сначала в Украинское управление фарфоровой и стекольной промышленности, а затем на Ленинградский фарфоровый завод им. М.В. Ломоносова (1932–1934). Здесь она успешно сотрудничает с Н.М. Суетиным, представителем русской школы авангарда, ценившим ее «безошибочный глаз», однако остальные художники завода встретили Еву не совсем доброжелательно. В 1934 г. она создаст для массового производства функциональный и удобный для росписи, с округлыми обтекающими формами, с широкими ручками чашек и чайника, чайный сервиз «Интурист», но в художественной лаборатории он не вызовет восторг. В нем, по мнению художников, что стало странным для самой Евы, «было больше дизайна, меньше от чувств художника» (из архива Т.Н. Беспаловой-Михалевой).

В 1934 г. Штрикер переезжает в Москву и становится одним из руководителей всероссийского объединения «Росфарфор-стекло». На Дулевском фарфоровом заводе (1934–1936) она создает модельную мастерскую и формы четырех чайных и четырех кофейных сервизов, а также прибор для воды, посуду для детских садов и ресторанов. Обтекаемые сферические, цилиндрические, шарообразные, столь удобные для фарфоровой живописи формы, стали идеальной основой для дулевской маховой живописи, для новых рисунков, особенно для П.В. Леонова. В отличие от ленинградского сервиза «Интурист», на котором изображались в основном тематические советские сюжеты, элегантные «штрикеровские» сервизы С-1, С-2, С-3 («Мокко»), С-4, украшались декоративной росписью. С Евой Штрикер в советском фарфоре началась эпоха ар деко. В 1936 году Еву Штрикер арестовали. Ее обвинили в пособничестве

вражеским силам Запада и покушении на Сталина. Сначала она была на Лубянке, а потом ее перевели в ленинградские «Кресты». После года одиночной камеры ее неожиданно (под давлением европейских интеллектуалов, инициированным ее матерью) выпускают на свободу при условии, что она немедленно покинет страну.

Ева Штрикер не считала себя в буквальном смысле промышленным дизайнером, предпочитая термин «maker of things» — «делатель вещей» — с акцентом на активную эстетическую компоненту. В конечном результате ее «делание вещей», оставаясь на поле промышленного дизайна, превращало предметы в настоящее искусство, красивые, элегантные и удобные изделия.

Библиография:

1. **Андреева Л.В.** Советский фарфор. 1920–1930 годы. М.: Искусство, 1975.
2. **Ева Штриккер.** Керамика. Каталог. 15 января 1992 — 15 февраля 1992. СПб.: ГРМ. 1992.
3. **Кладо Екатерина.** Интервью с Евой Цайзель // Русский антиквариат. 2005. № 11.
4. **Давыдова Екатерина.** Персонаж. Изящное ремесло // Всеукраїнський діловий тижневик август. 2005. № 48.
5. **Астраханцева Т.Л.** «Ситцевый фарфор» и «Красавица» Петра Леонова. Из истории советского ар деко // «Антиквариат». Предметы искусства и коллекционирования. 2006. № (42). С. 44–63.
6. **Пиценко Наталия.** Ева Цайзель. С веком наравне // Антик. Инфо: Информационно-аналитический ежемесячник об антиквариате. СПб., 2006. № 40.
7. Архив ГРМ Фонд 202. Архив Беспаловой-Михалевой. Л. 24.

И.Ю. Перфильева
I.Y. Perfilieva

Наум Слуцкий. Традиции Баухауза в художественных украшениях Англии Naum Slutsky. The traditions of Bauhaus in the artistic decorations of England

Аннотация: Наум Слуцкий — потомственным ювелир, единственный представитель школы Баухауза, который занимался дизайном ювелирных украшений. Ему удалось синтезировать ремесло ювелира и актуальные концепции взаимодействия объекта с пространством. Он фактически стал основателем Английской региональной школы ювелирного дизайна.

Abstract: Naum Slutsky is a hereditary jeweler, the only representative of the Bauhaus school, who was engaged in the design of jewelry. He managed to synthesize the craft of the jeweler and the actual concepts of the object's interaction with space. He actually became the founder of the English regional school of jewelry design.

Ключевые слова: Венские Мастерские, Баухауз, ювелирная мастерская, дизайн, художественная выразительность, объект в пространстве, конструктивная роль орнамента.

Keywords: the Vienna Workshops, Bauhaus, goldsmith, design, artistic expression, an object in space, the structural role of ornament.

Наследуя по традиции ремесло отца, ювелира киевского филиала фирмы Фаберже, Н. Слуцкий учился в Венских мастерских у Й. Хофмана и Э. Виннера, декларировавших «реанимацию» эстетической составляющей в дизайне. Эти принципы стали близки и Н. Слуцкому, который по окончании курса с 1912 по 1914 год работал там ювелиром.

Его творческие работы привлекли внимание Вальтера Гропиуса, который в 1919 году пригласил 21-летнего Н. Слуцкого в Веймар для создания ювелирной мастерской в Баухаузе. Он был одновременно и преподавателем Баухауза, и художником, и мастером.

Н. Слуцкому принадлежит заслуга в синтезировании опыта Венских Мастерских и Баухауза: эстетического соединения изысканности и практичности. В украшениях Н. Слуцкий предпочитал геометрические формы, не стремился к машинной точности, характерной для более позднего периода Баухауза, смело соединял недорогие материалы — дерево и слоновая кость — с полудрагоценными камнями и серебром.

Самыми плодотворными в творчестве Н. Слуцкого стали годы жизни в Гамбурге — с 1927 по 1933. К этому времени относятся самые известные произведения: украшения — кольцо, кольца, броши, браслеты (1931–1932).

В Англии, куда Н. Слуцкий эмигрировал в 1933 году, он на 30 лет сосредоточился на преподавательской работе.

В творчестве английских ювелиров, относящихся к поколению прямых учеников Н. Слуцкого по Королевскому Колледжу Искусств, отсутствуют какие-либо черты стилистики Баухауза. Так произведения ведущего английского художника-ювелира 1960-х годов Ф. Флэкингер отличаются откровенным этнографизмом.

Но влияние стилистики Баухауза и Н. Слуцкого невозможно ограничить только преподавательской деятельностью. Реминисценции традиций Баухауза проявились в работах ювелиров следующего поколения, становление которого совпало с формированием новой картины мира, определяющей современное восприятие пространства — от космического к пространству города и предметов, вплоть до внутреннего психофизического пространства человека.

В этом смысле к числу учеников Н. Слуцкого можно отнести несколько английских художников-ювелиров второй половины XX века: В. Рэмшоу, Д. Уоткинса, С. Херон, К. Бродхед. В то же время, влияние Н. Слуцкого преодолело не только поколенческие границы, но также существенно повлияло на весь ход эволюции этого вида пластических искусств в странах Западной Европы в XX веке.

Библиография:

1. **Аронов В.Р.** Дизайн в культуре XX века. 1945–1990. М., 2013. 406 с.
2. Выставка «Ювелирные изделия из Гамбургского периода» состоялась в Музее Искусства и дизайна в Гамбурге (Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg: *Schmuck aus Hamburger Zeit*).
3. Искусствоведческий семинар Союза художников СССР. Паланга. Октябрь–ноябрь 1980 // Свободомыслия очаг... Всесоюзный семинар искусствоведов в Паланге. 1970–1991. М.: Галарт. 2013. С. 207–218.
4. **Dorner P., Turner R.** The new jewelry. Trends + traditions. London: Thames and Hudson. 1985. 192 p.
5. **Rudolph Monika.** Naum Slutzky. Meister am Bauhaus, Goldschmied und Designer. Arnold. Stuttgart, 1990. ISBN 3-925369-06-6; Joppien Rüdiger (Hrsg.). Naum Slutzky. Ein Bauhauskünstler in Hamburg. 1894–1965. Museum für Kunst und Gewerbe. Hamburg, 1995; Weber, Klaus (Hrsg.). *Die Metallwerkstatt am Bauhaus. Ausstellung im Bauhaus-Archiv, Museum für Gestaltung, Berlin, 9. Februar–20. April 1992.* Kupfergraben-Verlags-Gesellschaft. Berlin, 1992. ISBN 3-89181-405-4.

И.И. Орлов
I.I. Orlov

Баухауз, военная униформа и этика профессии Bauhaus, military uniform and professional ethics

Аннотация: Рассматриваются традиции школы Баухауз и их влияние на дизайн военной униформы времен нацистской Германии.

Abstract: The article discusses the traditions of the Bauhaus school and their influence on the design of military uniforms of the nazi Germany.

Ключевые слова: Баухауз, дизайн, спецодежда.

Keywords: Bauhaus, design, overalls.

Рост экономики и производства в начале XX века привел к увеличению производства товаров широкого потребления. В процессе перехода от ремесла и мануфактур к массовому производству в начале XX века мало внимания уделялось внешнему виду изделий, главной задачей производства было создание функциональных продуктов. Созданный в 1919 году Staatliches Bauhaus, предлагал революционные решения — сочетание функциональности с внешним видом. Основную идею и путь развития Школы выразил основатель и первый директор школы Вальтер Гропиус: «Каждый предмет должен выполнять свои практические функции и быть удобным, доступным и красивым». Фактически, сама Школа стала своеобразным «метапроектом», направленным на достижение согласованных целей и задач на основе взаимодействия индивидуальных, творческих, личностных установок, а также политических и экономических ситуаций. Поскольку само понятие «дизайн» еще не было окончательно сформулировано, постольку сочетание новых идей и философская концепция школы Баухауз и стали толчком к формированию этого понятия. Школа была основана с идеей создания и развития т.н. концепции «WORK OF ART» — создание объекта, в котором все виды искусства будут гармонично соединены. Школа существовала в трех немецких городах: Веймар — с 1919 по 1925 г., Дессау — с 1925 по 1932 г. и Берлин — с 1932 по 1933 г. За время существования ее поочередно возглавляли три различных директора-архитектора: Вальтер Гропиус (1919–1928), Ханнес Майер (1928–1930) и Людвиг Мис ван дер Роэ с 1930 до 1933 г. После прихода к власти национал-социалистов в 1933 году Школа ликвидируется, а большинство ее руководителей, в том числе Гропиус, Мис ван дер Роэ, Мохой Надь, уезжают из страны.

Баухауз стал не только примером организации обучения дизайнеров, но и научной лабораторией художественного конструирования. Методические разработки в области художественного восприятия, формообразования, цветоведения легли в основу многих теоретических и практических разработок. Так, например, театральные постановки Шлеммера «Балет триад» (Triadische ballett) и Курта Шмидта «Механический балет» (Meschanische ballett), с их концепцией «жесткого» театрального костюма, стали не только отражением пластических поисков авангарда, но и, по сути, заложили основы художественного прогноза дизайна костюма и, в частности,

военной спецодежды. Философская концепция балета Оскара Шлеммера, подчеркивала объектную природу танцоров, в каждом перформансе Шлеммер старался добиться «механического эффекта» марионеток. В своем дневнике К. Шлеммер формулировал ее так: «Разве не могут танцоры быть настоящими куклами, движущимися, когда их дёргают за нитки или, ещё лучше, самостоятельно, с помощью настроенного механизма, почти без вмешательства человека, в крайнем случае – управляемыми на расстоянии?». И, действительно, к 1923 году марионетки, фигуры с механическим управлением, геометрические костюмы стали узнаваемым проектом Баухауза.

Опыт театральных экспериментов, попытка структуризации движения человека и пространственного окружения, вкпе с заданной азбукой формообразования определили многое в европейском дизайне 1950-1960-х годов.

Принципы тотального дизайна стали актуальными после Второй мировой войны при создании фирменный стилей транснациональных компаний и международных систем визуальной коммуникации. Однако, уже в системе тоталитарных государств при разработке графических программ эмблематики, в создании военной униформы проявился этот арсенал проектных средств, основанный на модульности, выработке характерного силуэта, упрощении. И лишь отсутствие гуманистических целей, замена тех исходных мотивов создания «хрустального образа храма будущего» прагматикой политической жизни и целями мирового господства, поиском военных заказов в условиях милитаризированной экономики – привели к использованию инструментов дизайна в совершенно других, противоположных направлениях.

Созданная военная униформа от Hugo Boss выполняла иные, не только функциональные, но и агрессивные имиджевые задачи в годы Третьего Рейха. Хотя прототипом для нее могла послужить весьма популярная в СССР среди молодежи военнизированная одежда типа «юнгштурм», одежда ударного отряда немецких коммунистов с накладными карманами, широкими кожаными ремнями, акцентированным кроем, плотным держащим форму материалом. Сам дизайн и «потребители» вполне корреспондировали с рационалистскими установками коммуниста Ханнеса Майера как директора Баухауза.

Помимо Хьюго Босса (основателя известной ныне фирмы одежды), разработкой военной униформы занимался и Карл Дибич, создатель дизайна черной униформы СС, а также графический дизайнер Вальтер Хек, автор графической эмблемы из двух зигзагообразных линий, минималистская и стилизованно-геометрическая структура которой напоминает о пропедевтических упражнениях.

Тема сотрудничества выпускников Баухауза с нацистским режимом (в действительности это были и проекты в области графического дизайна и архитектуры) затрагивает как общечеловеческие, исторические проблемы, так и этические проблемы профессии.

Библиография:

1. The ABCs of (triangle, square, circle): The Bauhaus and Design Theory. Ed. Ellen Lupton and J.Abbott Miller. London: Thames and Hudson, 1993.
2. **Смит Б.** Adidas или Puma? Борьба братьев за мировое лидерство / пер. с нем. И.Каневской. М.: ЗАО «Олимп-Бизнес», 2012. 392 с.: ил.

Э.М. Андросова
E.M. Androsova

Авангардный импульс Александры Экстер The avant-garde impulse of Aleksandra Ekster

Аннотация: Статья посвящена новаторским подходам в творчестве и педагогической деятельности педагога ВХУТЕМАСа Александры Экстер. Автор делает упор на одну из самых прогрессивных областей творчества художника – театральное искусство сценографии, костюмов и декораций.

Abstract: The article considers the innovative approach of the creative work and pedagogical activity of the VKHUTEMAS (Higher Art and Technical Studios) teacher Aleksandra Ekster. The author focuses on one of the most progressive directions of creative work of the artist, which is the theatrical art of scenography, costumes and decorations.

Ключевые слова: театральные декорации и костюмы, экспериментальные цветоформы, конструктивизм, архитектурность костюма, колористика костюма.

Keywords: theatrical decorations and costumes (setting), experimental color forms, constructivism, costume architecture, costume coloristics.

В 1921–1922 гг. Экстер вела курс театрального искусства и сценографии во ВХУТЕМАСе и руководила индивидуальной творческой мастерской на Основном отделении живописного факультета ВХУТЕМАСа. Ее учениками были А.Г. Тышлер, И.И. Нивинский, И.М. Рабинович и др. Последний из упомянутых возглавлял Театрально-декорационное отделение ВХУТЕМАСа в 1926–1930 гг.

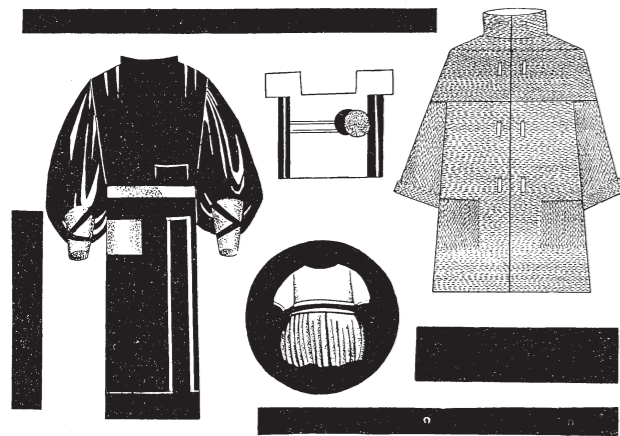
Принципы работы Экстер в этом направлении перевернули представление о театральных декорациях и костюмах, изменили мировую сценографию. Экстер сформировала и укрепила идеи объективных законов формообразования в костюме. В основу ее нового метода художественной педагогики были положены выводы аналитического исследования художественных форм и экспериментальных цветоформ. Интересы Экстер лежали глубоко в области колористики, она много экспериментировала с ритмизацией цвета, взаимовлиянием цветов в костюме («Фамира Кифаред», 1916; «Саломея», 1917; «Ромео и Джульетта», 1921). А. Экстер впервые применила приемы эстетики конструктивизма для трансформации цветных костюмов в ахроматические модели черно-белого кино («Аэлита», 1924), без утраты выразительности и образности. Костюмы Экстер носили явный характер «архитектурности» и конструктивности, но при этом не теряли функциональной эргономичности, органической пластичности и фигуративной пропорциональности. Экстер как разработчик костюмов в своих работах никогда не шла по пути разрушения природной пластики человеческой фигуры. По сути, это были революционные предложения эргономических решений в авангардных костюмных образах. Этим ее новаторство в костюмах отличалось от работ других конструктивистов, несущих нарочитую механическую геометризацию костюмных форм.

А. Экстер работала над дизайном повседневной и рабочей одежды, создавала парадную форму для Красной Армии. Костюмы по ее эскизам изготавливались в Мастерской Надежды Ламановой. Заслуживает особого внимания работы художника в области художественного конструирования костюмных форм. Эскизы ее моделей одежды были опубликованы в единственном номере журнала «Ателье» за 1923 год. Там же была размещена ее статья о влиянии важнейших факторов на процесс проектирования костюмов. В ней автор

обозначила влияние пропорций человеческого тела, тектоники используемых материалов и их цветового решения на разрабатываемый образ костюма в целом.

Библиография:

1. **Лаврентьев А.Н.** История дизайна: учеб. пособие / сост. А.Н. Лаврентьев. М.: Гардарики, 2006. 303 с.: ил.
2. **Хан-Магомедов С.О.** ВХУТЕМАС. Кн. 1. М.: Лады, 1995. 424 с.: ил.
3. Художники русского театра. 1880–1930. Собрание Никиты и Нины Лобановых-Ростовских. М., 1990.
4. **Коваленко Г.** Александра Экстер. М.: МАИЕР: Московский музей современного искусства, 2010. 364 с.: ил.



1. **Александра Экстер.** Проекты женской и детской одежды из журнала «Красная нива». 1923

Д.В. Фомин
D.V. Fomin

Обучение художников книги в Баухаузе и ВХУТЕМАСе

Education of book artists at the Bauhaus and Vkhutemas

Аннотация: В докладе рассматривается процесс обучения будущих художников книги в двух легендарных институтах 1920-х гг. Проводится сравнительный анализ их печатной продукции, выявляются стилевые тенденции, преобладавшие в работах педагогов и студентов.

Abstract: The report examines the process of training future artists of the book in two legendary institutions of the 1920s. A comparative analysis of their printed materials is also carried out, the stylistic tendencies prevailing in the works of teachers and students are revealed.

Ключевые слова: Баухауз, ВХУТЕМАС, искусство книги, печатная графика, типографика, художественная педагогика, Г. Баер, В.А. Фаворский.

Keywords: Bauhaus, Vkhutemas, art books, printed graphics, typography, art pedagogy, G. Baer, V.A. Favorsky.

Часто встречающееся в искусствоведческой и мемуарной литературе утверждение о сходстве педагогических систем Баухауза и ВХУТЕМАСа, безусловно, несет в себе рациональное зерно, однако нуждается в существенных уточнениях. Два ведущих художественно-педагогических центра 1920-х гг. объединяло, прежде всего, стремление приблизить учебный процесс к нуждам производства, сформировать у студентов цельное мировоззрение, воспитать широко и современно мыслящих мастеров. Однако способы решения этих задач в каждом институте были свои. В частности, очень по-разному в России и Германии подходили к профессиональному обучению художников книги.

Если графический (с 1921 г. — печатно-графический, с 1926 г. — полиграфический) факультет ВХУТЕМАСа с самого начала ориентировался преимущественно на подготовку оформителей и иллюстраторов книг, то в Баухаузе Веймарского периода (1919–1925) главная ставка делалась на графику станковую, на освоение разных техник гравирования. Печатная графика педагогов и учащихся Баухауза отличалась стилистическим разнообразием, но все же преобладали в ней экспрессионистские тенденции. Лишь после переезда института в Дессау мастерская печати и рекламы (в 1925–1928 гг. ее руководителем был Г. Баер) сосредоточила свое внимание на проблемах типографики, стала важным центром распространения конструктивистской эстетики.

Преподаватели графического факультета ВХУТЕМАСа во главе с В.А. Фаворским не поощряли увлечения своих воспитанников авангардистскими экспериментами, доказывали им бесперспективность «игры в инженера». К сожалению, многие их ученики не проявляли должной самостоятельности, слишком буквально подражали индивидуальной манере «Сезанна гравюры». Вместе с тем, отвергая конкретные проявления экспрессионистской или конструктивистской эстетики, не принимая крайностей этих стилей, Фаворский и его единомышленники часто ставили перед собой и своими студентами примерно те же

пластические задачи, что и западные «левые», но предлагали иные способы их решения — менее радикальные, но не менее оригинальные.

Печатная продукция обоих институтов сравнительно невелика по объему, но крайне интересна и ценна в историческом отношении. Такие публикации Баухауза, как «Папка мастеров» (1923), четыре выпуска «Новой европейской графики», издания графических циклов В.В. Кандинского, Л. Мохой-Надя, О. Шлеммера, Л. Фейнингера, Г. Мухе, знаменитая серия «Книги Баухауза» (1925–1930), стали заметными событиями в европейской культуре, а также библиофильскими раритетами. На этом фоне учебные и заказные книжно-оформительские работы студентов ВХУТЕМАСа выглядят более скромно, но и среди них есть произведения исключительного художественного качества.

Несмотря на все издержки педагогических экспериментов и постоянные притеснения со стороны властей, Баухауз и ВХУТЕМАС сумели достойно выполнить свою миссию. А применительно к нашей теме — воспитать целое поколение графиков и дизайнеров, восприимчивых к новейшим эстетическим идеям, освоивших технические возможности современной полиграфии, умеющих не просто иллюстрировать или декорировать книгу, но выстраивать ее целостный пространственный образ.

Библиография:

1. **Исаев П.Н.** Полиграфический факультет ВХУТЕМАСа. 1918–1930 гг. // Среди коллекционеров. 2012. № 2 (7). С. 14–41.
2. **Хан-Магомедов С.О.** Высшие государственные художественно-технические мастерские (ВХУТЕМАС). 1920–1930: В 2 кн. М.: Лады, 1995–2000.
3. Das A und O des Bauhauses. Bauhaueswerbung: Schriftbilder, Drucksachen, Ausstellungsdesign / Bauhaus-Archiv. Berlin: Editon Leipzig, 1995. 342 s.
4. Experiment Bauhaus / Bauhaus-Archiv, Museum für Gestaltung. Berlin: Kupfergraben Verlagsgesellschaft mbH, 1988. 428 s.
5. Punkt, Linie, Fläche: Druckgraphik am Bauhaus / Bauhaus-Archiv, Museum für Gestaltung. Berlin: G+H, 1999. 312 s.

И.Ю. Чмырева
I.Y. Chmyreva

Фотоавангард 1920-х годов: школы, творческие судьбы, международные контакты Photo avant-garde of the 1920s: schools, creative destinies, international contacts

Аннотация: Анализируется обучение в школах художественного авангарда и последующая работа в фотографии; опыт рассмотрения биографий фотографов-выпускников новых школ 1920–30-х годов. В истории российской фотографии период 1920–30-х годов является одним из самых известных, и, одновременно, именно в его описании присутствуют широта и неопределенность трактовки того, что есть «фотографический авангард». Доклад посвящен рассмотрению непосредственных контактов действующих фотографов 1920–30-х годов, в период их обучения, с идеями авангарда и преломление этих идей в фотографическом творчестве.

Abstract: Education in the schools of avant-garde art and the subsequent work in photography. Studies on review of the biographies of photographers graduated from new visual schools during their creative work in the 1920s and 1930s. At the history of Russian photography, the period of the 1920–30s is one of the most famous and, at the same time, it is in its description that the breadth and uncertainty of interpretations of what is «the photographic avant-garde» is present. The report is devoted to the consideration of direct contacts of current photographers of the 1920s and 1930s during their study with avant-garde ideas and the refraction of these ideas in photographic art.

Ключевые слова: фотография, эксперимент, образование, авангард, ВХУТЕМАС, Баухауз, оптическое и художественное, курс фотографии, А. Родченко, Эль Лисицкий, А. Скурихин, А. Хлебников, Г. Зимин, В. Фаворский, П. Новицкий, Х. Майер.

Keywords: photography, experiment, education, avant-garde art, VKHUTEMAS, Bauhaus, optical and artistic, course of photography, A. Rodchenko, El Lissitzky, A. Skurikhin, A. Khlebnikov, G. Zimin, V. Favorsky, P. Novitsky, H. Meyer.

Авангардная фотография 1920–30-х годов и школы нового искусства — их взаимозависимость кажется очевидной: вспомним имена Ласло Мохой-Надя, Люции Мохой, Отто Экнера в связи с Баухаузом; Родченко, Лисицкого в связи с их деятельностью во ВХУТЕМАСе.

Но и Мохой-Надь, и Родченко, и Лисицкий — художники с мышлением планетарного масштаба, фотография для них — элемент творческой вселенной, явление технического прогресса, который невозможно игнорировать и необходимо использовать.

Внутри каждой из новых школ, среди педагогов постепенно меняется отношение к фотографии — от использования фотографического изображения как наглядного материала своего курса (у Малевича — фотографические таблицы, иллюстрирующие явление супрематизма в окружающем мире; фотографические репродукции и иллюстрации в журналах по искусству профессора показывают в классах — по воспоминаниям студентов), от использования фотофиксации работ во время просмотров до постепенного понимания фотографии как пространства изобразительного эксперимента, мульти-инструментального, с широким выразительным диапазоном. От изобразительного — к оптическому. От подражательного — к аналитическому.

Обе Школы, и Баухауз, и ВХУТЕМАС, опережают свое время в области фотографии, складывающееся внутри Школ новое отношение к фотографии объемнее и современнее, чем представления большинства представителей фотографических и художественных кругов 1920-х годов обеих стран. Представители новых Школ Мохой-Надь, Родченко — выдающиеся мыслители, визионеры, соотносящие технологию с будущим. В 1960-е обращение к истории авангарда и комментированное чтение их работ становится базисом формирования нового отношения к фотографии. Тексты, рожденные в недрах бурлящего экспериментального процесса новых Школ, упрочивают положение новых интеллектуальных лидеров переходной эпохи модерн-постмодерна.

В отличие от теории оптического медиа, художественная практика фотографии в Баухаузе и ВХУТЕМАСе контекстна, связана с практиками других школ и направлений фотографии 1920-х. Не только фотографический эксперимент, представляемый новой Школой, влияет на окружающую фотографическую жизнь,

но окружающие старые фотографические традиции и формы также воздействуют на него. Произведения, созданные Мохой-Надем, были бы иными, если бы не мастерство Люции Мохой, работавшей бок о бок с ним. Меняется качество выставочной формы фотографии Родченко второй половины 1920-х годов: предъявленная публике, она выдерживает суд представителей других направлений фотографии, для которых мастерство лабораторной работы есть не последнее слово, но основание для ведения дискуссии о фотографии.

Интересно отметить различия, гендерные и стилистические, в занятиях фотографией выпускников новых школ. В разных странах мира работало много женщин-фотографов, прошедших Баухауз: Грета Штерн, в Аргентине; Леони Нойман в России; Люция Мохой, Гертруда Арндт, Ирена Блюхова в Европе... Из тех, кто вошел в историю фотографии в нашей стране, имея опыт ВХУТЕМАСа за плечами, — Анатолий Скурихин, Георгий Зимин, Александр Хлебников... В отличие от фотографов «круга Родченко», не имевших непосредственного отношения к ВХУТЕМАСу, выпускники Школы выразили себя как традиционалисты, неоклассицисты в их отношении с формой (композиционно, оптически и технически, фотографически). По их работам можно говорить о школе ВХУТЕМАС как о месте, где в 1920-е годы молодые люди приобщались к мировой культуре и из диапазона возможных путей выбирали в 1930-е годы путь неоклассицизма.

Библиография:

1. **Baumhoff A.** The Gendered World of the Bauhaus. The Politics of Power at the Weimar Republic's Premier Art Institute, 1919–1931. Peter Lang, Frankfurt, New York, 2001.
2. **Chmyreva I.** Fotografía soviético / El siglo soviético. Fotografía rusa del Archivo Lafuente, 1917–1972. Madrid: La Fabrica, 2018.
3. **Chmyreva I.** History of Russian Photography / The History of European Photography of 20 c. V. 1. 1900–1939. Bratislava: SEDF, 2010.
4. **Lucie-Smith E.** Late Modern: The Visual Arts Since 1945. London: Thames & Hudson, 1976.
5. **Winton G.A.** The Bauhaus, 1919–1933. Metropolitan Museum of Art, 2000.
6. **Bowlt J.E.** Aleksandr Rodchenko Experiments for the Future: Diaries, Essays, Letters, and Other Writings. Museum of Modern Art New York, 2005.
7. **Moholy-Nagy L.** Malerei, Fotografie, Film. Munich: Albert Langen, 1925.
8. **Mrzackova D., Remes V.** Early Soviet Photographers. Museum of Modern Art Oxford. Oxford, 1982.
9. **Whitford Frank ed.** The Bauhaus: Masters & Students by Themselves. London: Conran Octopus, 1992.
10. **Родченко А.** Ракурсы / пред. А.Лаврентьева // Формальный метод: Антология русского модернизма. Т. 2: Материалы / сост. С. Ушакин. М.: Екатеринбург: Кабинетный учёный, 2016.
11. **Лаврентьев А.Н.** Александр Родченко. М.: Фонд «Русский авангард», 2007.
12. **Мохой-Надь Л.** Живопись или фотография. М.: Огонек, 1929.
13. **Родченко А.М.** Статьи. Воспоминания. Автобиографические записки. Письма. М.: Советский художник, 1982.
14. **Ухтомская Л., Фомин А.** Антология советской фотографии. Т. 1. 1917–1940. М.: Планета, 1986.
15. **Хан-Магомедов С.О.** ВХУТЕМАС. М.: Лады, 2000.

П.Ю. Потапенко, М.С. Чвала
P.Y. Potapenko, M.S. Chvala

Формирование «нового видения» под влиянием традиций Баухауза Formation of a «new vision» under the influence of Bauhaus traditions

Аннотация: В статье рассмотрены принципы «нового видения», влияние Баухауза на его формирование. Дана краткая характеристика работ представителей данного течения. Выделены сходные и отличительные черты «нового видения» и Баухауза.

Abstract: The article discusses the principles of the «new vision», the influence of the Bauhaus on its formation. The authors give a brief description of the works of this trend representatives. The similar and distinctive features of the «new vision» and Bauhaus are highlighted.

Ключевые слова: новое видение, традиции Баухауза, фотография, фотограмма.

Keywords: new vision, Bauhaus traditions, photography, photogram.

«Новое видение» — течение в художественной фотографии, 1920-х годов, сформированное под влиянием русского конструктивизма и подходов Баухауза, развивавших принципы нового искусства. Это обращение к новым изобразительным основам, отличным от норм классического искусства, направленных на использование абстрактных форм.

В Баухаузе фотография впервые использовалась как форма документации. Основатель Школы, архитектор Вальтер Гропиус, использовал камеру для фиксации собственных работ до Первой мировой войны. Он полагал, что необходимо документировать все, что происходило в Школе. Фотография стала использоваться для представления Школы широкой общественности. На практических занятиях по типографии и графическому дизайну возрастала потребность в качественных фотографиях для книг, брошюр, плакатов. Для выживания школы в период гиперинфляции с 1923 года создавались фотографии для дальнейшего использования в рекламе.

Фотография не была приоритетным направлением Баухауза. Фотографическое отделение было открыто лишь в 1929 году. Некоторые преподаватели не имели специального фотографического образования, что позволило им создавать смелые и неповторимые решения [1].

Ласло Мохой-Надь видел в фотографии неиспользованный выразительный потенциал. Его знаменитый эксперимент — фотограммы, или «бескамерные фотографии». В своих статьях и программах педагог перечислил разновидности фотографического видения: абстрактное видение посредством рисования светом (фотограмма) как в цвете, так и в черно-белом варианте; точное видение — «нормальная» фиксация форм (репортаж); быстрое видение — быстрая фиксация движений (снимки); медленное видение; усиленное видение с помощью макро-линз и различных фильтров; пронизательное видение (например, рентгеновские лучи); simultанное видение посредством наложения прозрачных и полупрозрачных материалов (полуавтоматический фотомонтаж); а также искаженное видение с помощью призм и химических манипуляций. Фотограммы значительно повлияли на развитие светового и кинетического искусства.

Фотограф экспериментировал с перспективой, видя в фотографии новые возможности для интерпретации мира, стал

одним из первых дизайнеров, которые реализовали потенциал фотографии в рекламе. Он часто обращался к геометрическим формам в сочетании с разными цветовыми гаммами: в его «Телефонных картинах» прослеживается холодность, отреченность, некая неодоушевленность. Ласло Мохой-Надь использовал контраст для передачи человеческих чувств и эмоций [2].

Со временем термин «новое видение» стал названием течения в искусстве. Работы представителей нового течения характеризуются резкими ракурсами, абстрактными формами, сверхкрупными планами. К подобным эффектам неоднократно прибегал фотограф Ман Рэй. В своих работах он добивался динамики путем наложения нескольких кадров друг на друга. Сюрреализм творца проявлялся и в необычных расположениях объектов [7].

Необходимо обратить внимание на портреты и автопортреты, которые были созданы учениками Школы. Среди первых, кто применил технику двойного экспонирования, был Эдмунд Коллейн. Фотограф совместил свой силуэт в профиль и освещенное изображение в полный рост [1]. Работы Герберта Байера объединяют поиски визуального языка индустриального века [5]. Сюрреалистические коллажи служат примерами «фотопластики»: многочисленные элементы с особой точностью скомбинированы в целостную картину [6].

Баухауз являлся центром авангардного искусства того времени, был инициатором в применении фотографии в типографском искусстве. Обложка первого номера журнала Баухауз 1928 года Герберта Байера получила первую премию Нью-Йоркского центра фотоискусства в номинации «Зарубежная реклама». Художниками в области фотографии для полиграфии были Йост Шмидт, Грете Штерн, Вальтер Функат. Еще одно открытие Баухауза в типографическом искусстве — крупноформатные плакаты и рекламное оформление больших площадей [4].

«Новое видение» имело много общих черт: геометрические формы, простоту, новый подход к проектированию какого-либо объекта. Однако данное течение ориентировалось на формирование и использование специфических фотографических при-

емов, смелость и броскость, поиск новых идей. Школа же была сторонником лаконичности, функциональности, современности, рационального использования материалов.

Опрос Вульфа Херцогенрата, проведенный в 1982 году, выявил отношение к фотографии бывших учеников Баухауза. Фотография воспринималась ими как «документирование и забава», «не была высоко почитаемой», «в основном использовалась для рекламы, композиций и портретов», «была переводом действительности в специфическое изображение». Значительный аспект «нового видения» — внимание к технической стороне фотографии: снимок представлялся как искусство, где изобразительные основы были продиктованы техническими особенностями кадра, специфичностью его оптики и механики; благодаря этому, появились такие нестандартные способы как фотограмма, фотомонтаж и фотоколлаж [3]. Стратегия «нового видения» повлияла на становление фотографии, применялась многими мастерами на протяжении XX века.

Примечания:

1. «Баухауз» и фотография [Электронный ресурс]. URL: <http://realfaq.ru/discussion/14207/bauhaus-i-fotograf>. (дата обращения: 07.03.2019).
2. Творческий альманах Artifex.Ru — Ласло Мохой-Надь [Электронный ресурс]. URL: <https://artifex.ru/живопись/ласло-мохой-надь/> (дата обращения: 07.03.2019).
3. Википедия — Новое видение (фотография) [Электронный ресурс]. URL: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Новое_видение_\(фотограф\)](https://ru.wikipedia.org/wiki/Новое_видение_(фотограф)) (дата обращения: 03.03.2019).
4. Музеи России — «Баухауз. Фотография» в Государственном музее городской скульптуры [Электронный ресурс]. URL: <http://www.museum.ru/N28214> (дата обращения: 12.03.2019).
5. КомпьюАрт — Гениальная простота [Электронный ресурс]. URL: <https://compuart.ru/article/8891> (дата обращения: 12.03.2019).
6. LIVEJOURNAL — Herbert Bayer [Электронный ресурс]. URL: <https://schwarzze.livejournal.com/144737.html> (дата обращения: 12.03.2019).
7. LiveInternet — Сюрреалист и художник Ман Рэй — Лучшие фотоработы [Электронный ресурс]. URL: https://www.liveinternet.ru/users/ada_peters/post288935256 (дата обращения: 12.03.2019).

Н.П. Бесчастнов, А.Г. Пушкарев, П.Н. Бесчастнов
N.P. Beschastnov, A.G. Pushkarev, P.N. Beschastnov

Влияние фотоэкспериментов, проводившихся в Баухаузе, на становление фотообразования в РГУ им. А.Н. Косыгина: история, методика обучения
The influence of Bauhaus photoexperiments on formation of photoeducation in RGU of A.N. Kosygin: history, training technique

Аннотация: Статья посвящена исследованию влияния учебно-методических разработок Баухауза в области фотографии на фотообразование в РГУ им. А.Н. Косыгина, развитию проектных принципов в обучении искусству фотографии. В тексте анализируются курсы и отдельные задания по фотографии, ставшие развитием идей И. Иттена и Л. Мохой-Надь на отечественной почве в последней трети прошлого века и в современный период.

Abstract: The article is devoted to a research of influence of educational and methodological developments of Bauhaus in the field of photography on photo education in RSU A.N. Kosygin, the development of design principles in teaching the art of photography. In the text the courses and particular photographic exercises which became development of the ideas of I. Itten and L. Moholy-Nagy on domestic soil in the last third of the last century and during the modern period are analyzed.

Ключевые слова: Баухауз, фотография, пропедевтика, композиция, орнамент, форма, эксперимент, графика, фотограмма, фотомонтаж, свет.

Keywords: Bauhaus, photography, propaedeutic, composition, ornament, shape, experiment, graphics, photogram, photomontage, light.

Развитие методики и практики освоения фотографии в Баухаузе было связано, прежде всего, с деятельностью трех выдающихся педагогов легендарной школы: Иоханесса Иттена, Ласло Мохой-Надь и Вальтера Петерханса.

Пропедевтический курс в Баухаузе, созданный Иоханессом Иттеном и усовершенствованный Ласло Мохой-Надем, был направлен на освоение универсальных инструментов изобразительного и прикладного искусства и включал в себя активное использование фотографии. «Фотография также является важнейшим изобразительным средством, помогающим расширить восприятие природы» [1, с. 37]. Стараниями Иттена фотоизображения вошли в учебный обиход Баухауза. Мохой-Надь, пришедший в 1923 году в учебное заведение на смену Иттenu, сам был активным практикующим фотографом и смог достаточно полно ввести фотографию в учебные планы и практику. В 1926 году была уже организована фотомастерская, в 1929 году открылось фотографическое отделение. Ведущим педагогом отделения был назначен Вальтер Петерханс. Под руководством Петерханса студенты начали фотографирование натюрмортных постановок архитектуры и жизни Баухауза, но как творческая специализация фотографирование не успело сформироваться из-за роспуска школы в 1933 году. Однако созданное в Баухаузе в области методики и практики фотоискусства говорит о гениальном экспериментальном поиске по введению фотографии в учебный процесс не только дизайнеров, но и фотохудожников. Анализ фотографического наследия школы позволяет сделать вывод о том, что результаты внедрения проектного мышления в процесс фотографирования вышли далеко за рамки региональных достижений. По сути дела, педагогами-экспериментаторами Баухауза были определены и лабораторно апробированы принципы фотоискусства «нового времени», которые стали доминирующими в XX веке.

В России, кроме известных прямых контактов между педагогами Баухауза и ВХУТЕМАСа/ВХУТЕИНа, достижения Баухауза в обучении студентов фотографии стали популяризоваться только с 1960-х годов. Интерес к лучшим мировым достижениям в сфере дизайнерского образования, катализированный образованием ВНИИТЭ, вскрыл и особенности фотописков Баухауза.

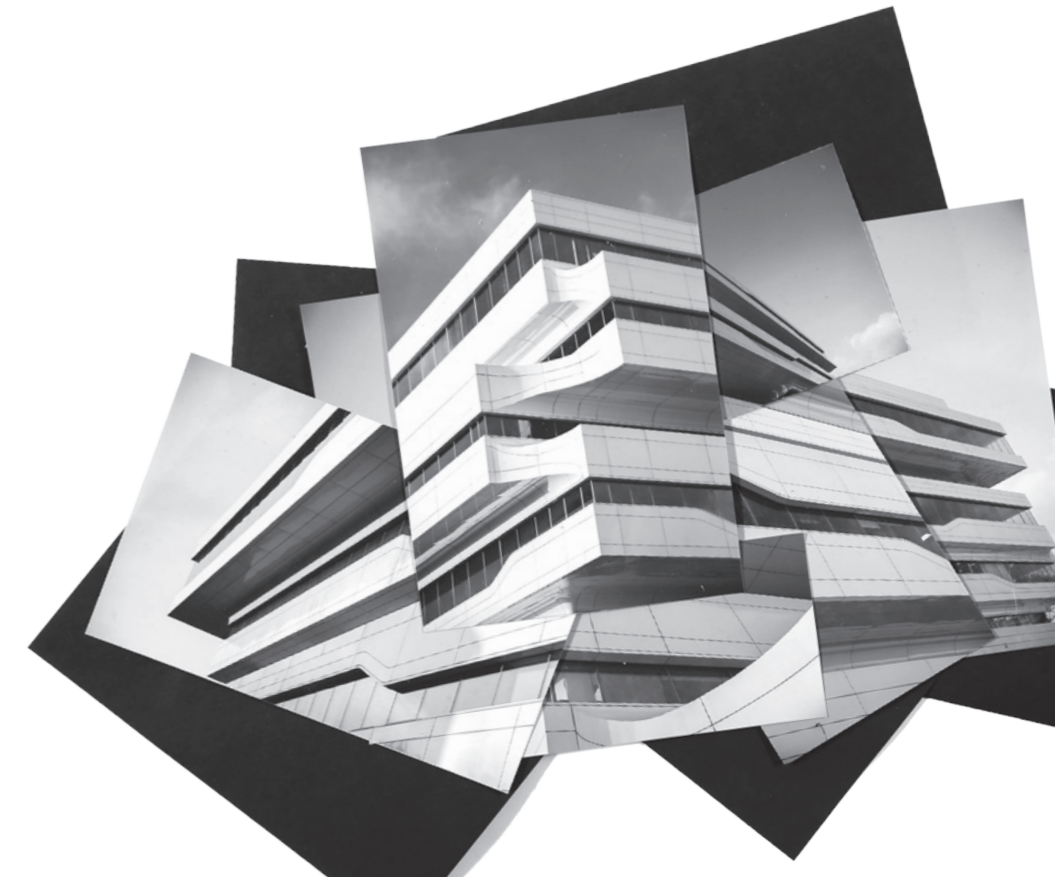
Первыми вузами в Москве, в которых началось планомерное освоение фото-пропедевтики прогрессивной немецкой школы, стали МГХПА им. С.Г. Строганова и РГУ им. А.Н. Косыгина. В РГУ им. А.Н. Косыгина с 1980-х годов фотодело было включено профессором А.Г. Пушкаревым обучение в виде экспериментов с фотограммами и орнаментальным коллажированием [2, с. 32–35]. Более чем двадцатилетний опыт работы в данном направлении был зафиксирован в ряде публикаций [3, 4 и др.]. Публикации включали и анализ фотоорнаментов, созданных студентами Иттена в период директорства в школах декоративно-прикладного искусства [5; 6, с. 176–185].

Последним на сегодня заметным этапом использования опыта Баухауза стала организация в 2015 году в РГУ им. А.Н. Косыгина образовательного профиля «Рекламная и художественная

фотография» с отдельным учебным планом и набором профессиональных дисциплин.

Примечания:

1. **Иттен И.** Искусство формы / пер. с нем. Изд. 8-е. М.: Изд. Д. Аронов, 2018. 136 с.
2. Московская школа дизайна: костюм и текстиль. М.: ВНИИТЭ, 1994. 104 с.
3. **Бесчастнов П.Н.** Текстильный фотоорнамент. М.: МГТУ им. А.Н. Косыгина, 2011. 252 с.
4. **Бесчастнов П.Н.** Фотографика: Учебное пособие. М.: МГТУ им. А.Н. Косыгина, 2011. 252 с.
5. **Thonissen K.** Johannes Itten und Höhere Fachschule für textile Flächenkunst in Krefeld. Krefeld, 1992. 180 p.
6. **Сидоренко В.Ф.** Проектная фотографика (упражнения в пропедевтике) // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. 2014. № 1. С. 176–185.



1. Фотокомпозиция. Упражнение по курсу П.Н. Бесчастнова, РГУ им. А.Н. Косыгина, 2018

4. Образы пространства и проектное мышление

Г.В. Китаева
G.V. Kitaeva

«Предчувствие» конструктивизма в творчестве мастеров эпохи модерна «Premonition» of constructivism in the works of masters of the modern era

Аннотация: Наличие в хронологическом поле модерна произведений, идей, фактов, явлений, которые не вписываются в картину стиля, позволяет видеть в некоторых из них предвосхищение конструктивизма и рассматривать генезис формотворчества художественных школ раннего авангарда.

Abstract: In the chronological field of Art Nouveau, we find works, ideas, facts, phenomena that do not fit into the picture of style. This makes it possible to see in some of them the anticipation of constructivism and to consider the genesis of the formation of art schools of the early avant-garde.

Ключевые слова: конструктивизм, модерн, методы формообразования.

Keywords: constructivism, Art Nouveau, genesis of forms.

Авангард, отделенный в историю постмодернизмом, обнаруживает способность к переизданию в лице неоконструктивизма и минимализма. Определенный им тип форм моден и вновь будоражит творческое воображение и художественное восприятие. Его юбилейные даты вдохновляют масштабные и часто исследовательские выставки, не говоря уже о научных конференциях. Его изучение, хотя и неровное, не прекращавшееся со дней его появления, ориентируется как на его историю, так и на современную практику, поднимающую вопросы его актуальности. А вместе с ними и анализ формотворческих проблем. Среди архитекторов и дизайнеров первых двух десятилетий 20 века (П. Беренс, поздний А. ван де Вельде, Ле Корбюзье, А. Лоос, В. Гропиус, Г. Мутезиус) мы видим проекты, стиль которых принято именовать модернизмом, но которые, строго говоря, не следует называть конструктивистскими (кроме В. Гропиуса). Вместе с тем, этими произведениями подготовлена почва для радикализации идей функционализма (конструктивизма). Так же как она подготовлена немногочисленными, но строго определенными в своих новых взглядах теоретическими работами или анонсированными творческими позициями (А. ван де Вельде, А. Лоос, Ле Корбюзье). Пафос теоретических работ обращен к проектированию новых форм, которые можно положить на массовое промышленное производство. Именно его технологии, которые задают проектам определенные параметры, заставляют видеть в наложении этих параметров на форму, рассчитанную как целесообразную и функциональную, новый способ ее созидания, новую эстетику формы, обусловленную всецело практикой — производства и потребления. Конструктивизм вслед за этим порождает формы, идеальные и типовые. Предопределения конструктивизма были исторически целенаправленны, их теоретические обоснования развиты в последующей практике конструктивизма и в учебных программах его школ. Поздний модерн, тяготеющий, по общему мнению, к простоте и строгости форм, не может быть обвинен в их происхождении. Модерн почитают началом авангарда, и много аргументов приводимо обычно в доказательство. Однако парадигма формообразования меняется именно от модерна к конструктивизму. В поисках выразительности модерн оперировал пространством. Сопоставил объем, плоскость, цвет с законом той, своей знаменитой, прихотливой линии. Заставил все виды искусств создавать для жизни сценические интерьеры и даже костюмы. Внес и вводил миф в сознание умов и сердцевину общественной жизни. Насытил содержательностью образа прикладные формы, привлекая образцы из новооткрытий, архе-

ологических и культурных. Донес идеи новой красоты не только до элитного, но и до массового промышленного производства. Но так и остался в рамках законов гуманизированных форм предшествующего искусства. Первым из этих законов является гармоничное гомоцентрическое пропорционирование содержания и форм среды и предметов, поэтому опыты протоконструктивистского формостроительства в хронологическом поле модерна являются уникальными. Слово провидя новую целесообразность формы, в первую очередь технологическую и практическую, а во вторую — гуманистическую, они создают свои образцы новых форм. Эти формы конструктивны, структурно выверены и функционально оправданны, но возвращены на ментальной основе предшествующего искусства. Осмелимся сказать, что в этом случае формы приходят в конструкцию из природы (классический пример — К. Дрессер). В конструктивизме формы приходят из геометрии, о чем свидетельствуют, например, последовательно разработанные учебные программы Баухауза, ВХУТЕМСа, ИНХУКа. В проекте эти формы чертятся, а не рисуются (Эль Лисицкий). Это формы, которые лежат в основе инженерных конструкций, необходимы математические расчеты для осуществления их работы. Ранние, протоконструктивистские, формы, появляющиеся в модерне, предвещают смену парадигмы формообразования. Наблюдаем парадокс (в творчестве К. Дрессера и Ч. Макинтоша): художник, внимательно и кропотливо отработывающий формы Art Nouveau, словно извлекающий их, как руду из породы, становится провидцем их антиномий. Эти антиномичные модерна формы (у К. Дрессера, Ч. Макинтоша, К. Мозера) остаются в рамках старой парадигмы формообразования. Здесь вещь имеет формы, соотношенные с ее образом, образ вещи соотношен с ее местом в контексте ее конкретного бытования, а возможно, и в контексте человеческого космоса.

Библиография:

1. Королева А.Ю. Единство искусства и техники. Теория и практика предметных мастерских Баухауза (1919–1933) // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. Общественные и гуманитарные науки. 2007. Т.9, № 29 С. 68–71.
2. Михайлов С.М., Михайлова А.С. Начало индустриального дизайна // Вестник ОГУ. 2007. № 76. С. 77–80.
3. Хлебников А.С. Методология формообразования в Баухаузе, ВХУТЕМСе и ИНХУКе // Вестник ТГУ. Гуманитарные науки. Педагогика и психология. 2008. Вып. 7 (63). С. 227–232.
4. Сарбьянов Д.В. Модерн: история стиля. М.: Галарт, 2001. 343 с.: ил.
5. Турчин В.С. По лабиринтам авангарда. М.: Изд-во МГУ, 1993. 248 с.: ил.

Р.М. Байбурова
R.M. Baburova

Дома мастеров в Баухаузе Houses of masters in Bauhaus

Аннотация: Дома преподавателей Баухауза — образцы немецкого модернизма сравниваются с жилыми домами модернизма в США, Франции, Нидерландах и России.

Abstract: Master's houses of Bauhaus which are the examples of German modernism are compared with living houses of modernism in the United States, France, the Netherlands and Russia.

Ключевые слова: картина мира XX века, модернизм, Баухауз в Дессау, дома преподавателей, открытый план, первоформы, взаимопроникновение интерьера и наружного окружения, Роби-хаус, вилла Савой, дом Шрёдер, круглый дом Мельникова.
Keywords: picture of the world of the twentieth century, modernism, Bauhaus in Dessau, master's houses, open plan. First forms, the interpenetration of interior and exterior environment, Robie house, villa Savoye, the Rietveld-Schröder House, round the Melnikov house.

В начале XX века, благодаря научным открытиям, утвердился новый взгляд на мир: материя состоит из простейших единиц, эти частицы взаимодействуют по строгим законам, мир — как этот безбрежный макрокосмос и микрокосмос. Новую картину мира запечатлел стиль модернизм, охвативший все виды человеческого творчества. В архитектуре модернизма из простейших геометрических форм и объемов, лишенных декорации, так называемых первоформ, составляется логично устроенное, т.е. подчиненное законам, сооружение. Открытый план общей части сооружения с намеченными функциональными зонами запечатлевает единство мира; его безграничность кодируется максимальной связью интерьера и экстерьера (широким остеклением, террасами, галереями, балконами).

Образцом немецкого модернизма стал комплекс зданий Баухауза, построенный по проекту (1925) В. Гропиуса в Дессау.

В шаговой доступности от него были построены три одинаковых двухквартирных дома для преподавателей — мастеров Баухауза, которые Гропиус считал моделью будущего стиля жизни [2, с. 130].

В их плане за основу взята первоформа «квадрат». Центральное ядро — два квадрата, граница между ними — граница квартир. По торцам ядра симметрично, но разнонаправленно вписаны похожие квадраты. В результате каждая квартира занимает два квадрата: тяготеющий к центру и боковой, несколько наложенный на него. Первый — это единое пространство, второй поделен на необходимые жилые комнаты. Подобная планировка для отдельного дома — единое главное (но другой формы) помещение с намеченными зонами и группа приватных — была предложена на заре модернизма в Роби-хаузе (1908–10, арх. Л.Ф. Райт, США). В доме преподавателей соединены два таких самостоятельных дома. Аналогичную планировку и прием наложения друг на друга двух простейших первоформ, но не квадратов, а кругов, применил К. Мельников в своем знаменитом круглом доме (1927–29, Россия).

Возведенный на рассмотренном плане дом преподавателей представляет собой сочетание простейших первоформ «кубов». Из двух составлен центральный параллелепипед; его по торцам разнонаправленно фланкируют еще два аналогичных, но с возвышениями, объема. Автономность отдельных модулей усиливают темные прямоугольники окон на них. То, что модуль — именно куб, подчеркивается плоскими крышами, не

выступающими за пределы фасадов, и гладкими стенами: нет цоколей, карнизов и проч. Кубы можно тасовать, наращивать количественно, так что дом преподавателей можно рассматривать как своего рода аналог «машины для жизни» [1, с. 46].

Большие застекленные вертикальные полосы и даже целые стены объединяют интерьер с наружным окружением; тому же способствуют переходные зоны — незастекленные террасы. Все названные приемы — кодовые для разновидностей модернизма в разных странах. Добавим только ленточное остекление всего этажа и использование плоских крыш под террасы (замечательный пример — вилла Савой (1929–31, арх. Ле Корбюзье, Франция).

Каждая из двух квартир расположена в трех уровнях, связанных щедро освещенными лестничными проемами, на фасаде они скрыты за упомянутыми вертикалями остекления. Главный этаж — традиционно второй. Но архитектурно-художественное решение квартир — образец международного авангарда. Обычно доминирующее в интерьере помещение оставалось общим для всей семьи, но здесь самое большое помещение (центральный квадрат) — ателье мастера, прекрасно освещенное, благодаря застеклению половины одной из стен от пола до потолка. В прилегающий с торца объем вынесены гостиная, спальня и кабинет. В первом ярусе размещались жилые помещения с выходами на террасы, столовая, кухня. Вверху — еще два маленьких помещения с выходом на крышу-террасу [1]. Кстати, мастерская-ателье занимает главный круглый объем и в доме Мельникова.

Художественный образ комнат обуславливали, во-первых, четкая геометрия и чистота линий: помещения — квадратные и прямоугольные, порою их разнообразят прямоугольные выступы или лаконичные прямоугольные конструкции; во-вторых, гладкие поверхности: отсутствуют панели, карнизы и т.д. и, в-третьих, соответствующее цветовое решение. В домах мастеров интерьеры были окрашены в контрастные цвета [2, с. 126]. Яркие насыщенные цвета использовались и в других интерьерах модернизма (дом Шрёдер в Утрехте, 1923–1924, арх. Г.Ритвельд, Нидерланды). Главное условие — цвета должны быть плакатно-чистыми, подобно архитектурным первоформам — как будто первозданными.

Благодаря большим застекленным поверхностям, интерьеры хорошо освещены. Правда, по этой же причине зимой в них становилось некомфортно, так что обитатели дополнительно сооружали

печи. В темное время суток использовались светильники, придуманные и изготовленные в самом Баухаузе — центре дизайнерской мысли, объединившем усилия архитекторов, художников и представителей различных ремесел. Светильники имели предельно простую конструкцию, плафоны из матового стекла представляли собой те же геометрические первоформы: круглые, конусообразные, в виде светящихся цилиндрических трубок. Вариации подобных светильников прочно обоснуются в XX столетии.

Дома преподавателей замышлялись как дома будущего. Их внутреннее наполнение исключительно функционально и удобно. Мебели в них немного, она придумывалась и выполнялась в мастерских Баухауза, здесь же разрабатывались и производились особо прочные мебельные ткани. Образы и конструкции мебели буквально взорвали привычные о ней представления. Формы, в согласии с эстетикой модернизма, — ясные и геометрически безукоризненные, поверхности — гладкие, цвета — насыщенные, чистые. Поначалу это были изделия из дерева, но работавший в Баухаузе венгерский архитектор М. Брейер (Marcel Breuer) предложил использовать в конструкции мебели гнутую металлическую трубку, что позволило добиться предельной ее простоты и функциональности. Были придуманы трансформируемый диван, встраиваемая мебель для кухни, варианты столов, сидений, кушеток. Разработанные в Баухаузе новые образы мебели, как и в случае со светильниками, наметили развитие ее на долгие годы вперед. А «кресло Василия», по легенде посвященное Василию Кандинскому, воспроизводится почти в первозданном виде и ныне.

За прошедшие 100 лет сформулированные в начале XX века представления об устройстве мира лишь усложнялись, не меняясь принципиально. Намеченная Баухаузом переломная стратегия развития архитектуры прочно утвердилась в мире. Чем далее, тем больше становится заказчиков, предпочитающих «открытый интерьер» с намеченными зонами: общей комнаты, столовой, теперь уже и кухни. То есть глубинно идеи авангарда начала XX века востребованы и в наше время. А наблюдаемые примерно с 1960-х годов различные архитектурные стилистики своим появлением обязаны уже представителям массовой культуры, но и в них структура интерьера сохраняет модернистскую основу.

Примечания:

1. **Droste M.** Bauhaus. Köln: Taschen, 2006.
2. **Droste M.** Bauhaus Archiv. Köln: Taschen, 2015 (англ. яз.).

Хаттула Мохой-Надь
Hattula Moholy-Nagy

Воспоминания о Ласло Мохой-Наде и его Школе в Чикаго Memories of László Moholy-Nagy and His School in Chicago. Reminiscences of Chicago as the Daughter of the Artist

Аннотация: Дочь художника вспоминает о своем отце, о годах создания Школы дизайна в Чикаго, о работе с наследием Ласло Мохой-Надя.

Abstract: The daughter of the artist shares reminiscences of her father, of the years of creation of the School of Design in Chicago, of her work with the heritage of Laslo Moholy-Nagy.

Ключевые слова: Ласло Мохой-Надь, Школа дизайна в Чикаго.
Keywords: Laslo Moholy-Nagy, School of Design in Chicago.

In the world of art history, I am often regarded as a source of information about my father, László Moholy-Nagy: his career, his art, his personal life, and now, about the school he founded and directed in the nine years he lived in Chicago. And why not? After all I am his daughter [1].

But it's not quite that straightforward. I was a small child when our family came to Chicago in 1937, when Moholy was appointed director of The New Bauhaus, a design school established by the Association of Arts and Industries. A year later, after the demise of that school, he founded his own, The School of Design in Chicago. This school was reorganized as the Institute of Design in 1944, and in 1956, ten years after Moholy's death, it became part of the Illinois Institute of Technology, where it exists today.

We never spoke of the school as The New Bauhaus when I was a child. We simply referred to it as The School. Although the name, The New Bauhaus: American School of Design, was singularly appropriate for Moholy's intentions, the right to use the Bauhaus name belonged to Mies van der Rohe as its last director, and no one else could use it.

Whatever the name, the School was Moholy's passion. It was his arena for furthering the philosophy of design education he had absorbed and promoted at the German Bauhaus. My mother, Sibyl, took over the household, the child-raising, and all other infrastructure tasks. She worked diligently to provide essential support, a fact that is generally overlooked. He spent his days and evenings at the School, and my sister, Claudia, and I did not see much of him.

We were aware of the School, of course, but it was somewhat peripheral to our daily lives. Moholy liked children and got along well with them. He admired the way young children view the world, which is still free of cultural distortions. So part of the School of Design's program was a Children's Class that took place on Saturday mornings during the School year. When my sister and I attended, in the early 1940s, it was taught by a Canadian, Gordon Webber. He was a good teacher. The class would decide on a project in which everyone could participate. Teamwork was encouraged. The project would culminate in a performance of some kind presented to our admiring parents.

We were also aware of the School's summer sessions in Somonauk, Illinois, in the heart of the Midwest Corn Belt. We were

present (and undoubtedly annoyingly underfoot) during the first summer session in 1939. After that my mother made provisions for us to get our fresh air elsewhere.

I remember the names of several students, some of whom came to our apartment. I think they were Moholy's favorites. But I learned later that some of them had been pressed into service as babysitters.

And that's just about all I am able to recall of the School.

After my father died, my mother moved us to San Francisco. I finished high school. I went to college. Still unable to decide what to do next, I went to graduate school - and discovered anthropology. I decided upon the subfield of prehistoric archaeology as a profession, and slid by stages into Mesoamerican archaeology. Part of the great appeal of anthropology was that its central concept of culture seemed to explain some of the sense of dislocation brought about by our immigrant experience. If I could come up with a reason for why things were as I perceived them, it relieved a lot of my anxieties about where I fit in. A more direct influence on my choice of archaeology was the Field Museum of Natural History, which is one of our great national treasures. I worked in the American Southwest, in northern Mexico, and in Guatemala. I honored our family's roving tradition and traveled a lot and lived in interesting places.

In a way, archaeology was a serendipitous choice of profession. Besides being able to make a living doing something I loved, I was able to enjoy anonymity for decades. At that time, almost 60 years ago, none of my professors and colleagues recognized my family name. My mother became the keeper of my father's flame. For years I hardly thought about him or Chicago or the School.

But going into another field proved to be less than serendipitous when the unthinkable happened. In 1971 first my mother and then my sister died, and everything came to me. I was suddenly regarded as an expert about matters I knew very little about. I had to quickly become a seeker of knowledge in order to be a source that could be of help other seekers. And this is what I have been doing for more than four decades, all the while trying to maintain a modest presence in my own field. I learned that being a flame-keeper can become a full-time job.

One of my greatest challenges is finding reliable documentation with which to verify our perceptions of Moholy and the School. In

the historical disciplines, such as archaeology, art history, or even geology or paleontology, we can never reconstruct past events, because the past is gone. The best we can do is to construct a narrative that conforms to whatever documented facts we have at our disposal. Most of the documentation my father had kept about himself and the school did not survive our move from Chicago to California. But I discovered that a good deal of the broad paper trail that Moholy left behind still exists, often in far-flung parts of the world. As Moholy, the Bauhaus, and the School become better known, as more publications, films, and exhibitions are created, some of the documentation, the essential foundation of our story, is again becoming available. From the letters he wrote, his art and photographs, and other things, I've been able to construct what I've come to think of as a kind of archaeology of Moholy-Nagy that could be of use to others.

Another challenge was, and still is, correcting misinformation. Not only concerning correct attributions of Moholy's ideas and his art, but also with regard to the details of his life, his personality, his family's background - in short, his academic and public image. In order to provide the best information we can, our family set up a foundation and website as an interface with the art world and with the general public.

Even though it has not always been a bed of roses, I think I was fortunate in having been precipitated into a second career, into another world so different from my chosen field. I learn something new about my father with every project that comes to me. With the current blizzard of events and exhibitions that celebrate the centenary of the German Bauhaus, it is highly appropriate to focus upon its American successors: the New Bauhaus, the School of Design in Chicago, and the Institute of Design, as well as Black Mountain College. It's indeed gratifying to bring to light the life and work of László Moholy-Nagy, and his mission to bring Bauhaus education to the New World.

Notes:

1. Based on the text of the talk given by the daughter of the artist, Hattula Moholy-Nagy, at an event at the Arts Club of Chicago on 25 October 2018 to support the documentary film to be released in 2019 by Opendox about László Moholy-Nagy and his school in Chicago. There is more information on vimeo.com and thenewbauhaus.com.

Кристина Пашшут
Krisztina Passuth

Самый молодой профессор Баухауза The youngest professor at the Bauhaus

Аннотация: Автор раскрывает ситуацию в области искусства авангарда в период работы Ласло Мохой-Надя в качестве заведующего мастерскими металлообработки Баухауза и дает характеристику его преподавательской деятельности в 1923–1928 годах.

Abstract: The author reveals the situation in the avant-garde art during the period of work of Laslo Moholy-Nagy as the chief of the Metal Workshop of the Bauhaus and characterises his educational activity in 1923–1928.

Ключевые слова: Баухауз, Ласло Мохой-Надь, конструктивизм, пропедевтический курс.

Keywords: Bauhaus, Laslo Moholy-Nagy, constructivism, preliminary course.

It was amid cross-currents of contrasting ideas and emotions, personal and artistic sympathies and antipathies that Moholy-Nagy was invited to the Weimar Bauhaus, where he joined the faculty in April 1923. He was only twenty-seven years old when he became a professor. It is even more significant, however, that only four years earlier, in 1919, he still lacked any professional knowledge or experience of the international scene. The period of incredibly fast development he went through in 1920–22 was followed by another such phase in 1923–28.

He was invited to the Bauhaus by the director Walter Gropius who had seen his works in 1922 at the Sturm exhibition. We cannot be certain of the exact reasons which led Gropius to this decision; but it seems obvious that he recognized the potentialities of the young artist, and also realized that Moholy-Nagy would represent his own line within the Bauhaus. The Hungarian artist joined the staff of the Bauhaus at the moment when it had just undergone its first crisis. His appointment was a sign of change within the institution. His photographs and his entire outlook proclaimed Moholy-Nagy a representative of the radical wing within the avant-garde movement, and from the moment he joined the Bauhaus, he helped opposing tendencies to crystallize. It would be little exaggeration to say that Moholy-Nagy's appointment in 1923 inaugurated a new period in the history of the Bauhaus.

His nomination occurred at a highly propitious moment: the previous acrimonious antagonisms broke not around him but around Theo van Doesburg. Nevertheless, he and van Doesburg together gave impetus to changes which were necessary in the Bauhaus.

In contrast to earlier, uniformly idyllic pictures of the Bauhaus, it is becoming more and more clear that the school was characterized by inner tensions, and that these created energies which gave ever renewed impetus to its development. When it was founded in 1919, the Bauhaus represented principally the Expressionist attitudes of Der Sturm from which its teachers had come. After 1919, together with the whole international avant-garde movement, Der Sturm itself underwent a gradual change. After the great exhibition of Soviet art in 1922 very few artists could shake off the influence of Constructivism. It was the idealistic attitude of the Bauhaus that Van Doesburg defied; when he was not invited to teach there, he organized a private course in Weimar where he propagated the ideas of De Stijl. Compared to the poetic dream-world of Klee, Kandinsky and

Feininger, Van Doesburg's outlook must have seemed cold and unimaginative to the students. Nevertheless, his De Stijl theory, which was more comprehensive and embracing of the whole of life, was a latent influence felt by everybody. When Johannes Itten, a representative of the earlier Expressionist trend who had been in charge of the Preliminary Course, left the school, Moholy-Nagy's theory and practice of Gesamtwerk were already understood by all before Van Doesburg started his own private course in Weimar, unattached to the Bauhaus. Moholy-Nagy took Itten's place, and in this way the Hungarian emigre who was until then hardly known, whose German was rather poor and his artistic career scarcely under way, succeeded where the well-known Dutch artist had failed.

Before his appointment, both professors and students saw the Hungarian master as a representative of Russian Constructivism, and consequently they received him with suspicion. Thanks to Moholy-Nagy's exceptional adaptability and talent antagonisms more or less abated and he threw himself heart and soul into representing and even promoting the Bauhaus ideas. With his youth, many-sidedness, undiminished energy and educational bent, it was in him that the Bauhaus ideals achieved their most concentrated form during this period between 1923 and 1928.

Moholy-Nagy's activities were as profound as they were varied. His several fields of activity within the Bauhaus included the direction of the Metal Workshop and, after Itten's departure, the Preliminary Course, editing and writing the Bauhausbücher and, from 1926 on, co-editing with Gropius the Bauhaus journal.

The basis and essence of his theory and practice was the concept of Gesamtwerk, which he identified with life as a whole and which he emphatically distinguished from the concept of Gesamtkunstwerk, embracing all branches of art, as professed by Art Nouveau. «What we need is not the Gesamtkunstwerk, alongside and separated from which life flows by, but a synthesis of all the vital impulses spontaneously forming itself into the all-embracing Gesamtwerk (life) which abolishes all isolation, in which all individual accomplishments proceed from a biological necessity and culminate in a universal necessity». [1]

The desire for synthesis and the idea of biological determination recur in his later writings; biology, indeed, played an increasingly important role in his theories. The basic idea of his Bauhaus period, however, is the Gesamtwerk, the sum of the arts; indeed it

is more than art, in that it embraces the whole of human life, and its objective is the salvation of Man and the world; this gave a prophetic meaning to all he did.

Nowhere perhaps was Moholy-Nagy's Constructivist, non-painterly attitude as apparent as in the curriculum of the Preliminary Course. The essence of the method of his predecessor Johannes Itten was that students must master the rules of composition through the structural study of the works of the old masters. Line, chiaroscuro, and the rendering of textural reality were also part of his field of investigation. The idea of textural reality, of touch, reappears later in Moholy-Nagy's theory. Probably it had been most completely described by Marinetti in the Futuristic Manifesto of Tactilism in January 1921. [2]

«I have created the first stage of touch, which constitutes at the same time the scale of tactile values of Tactilism or the Art of Touch.

STEP ONE, LANDING, WITH 4 CATEGORIES OF VARIOUS KINDS OF TOUCH

First Category: safe, abstract, cold touch. Glass-paper Silver emery paper

Second Category: persuasive, argumentative touch, lacking warmth. Smooth silk Silk ruffle ...»

For both Marinetti and Itten, touch had an intuitive, psychological value and role. Itten had always been interested in the psychological types his students belonged to: through colour, touch and form he sought the expression of their personalities. According to the Constructivist attitude, represented by Rodchenko in the VKHUTEMAS in Moscow and by Moholy-Nagy in the Bauhaus, neither touch nor the classification of materials nor the construction of new objects served any psychological purpose. Neither colour values nor the peculiarities of surface treatment were linked to any particular personal psychic feature. In the VKHUTEMAS the main objective was that, when solving a problem, the student should concentrate only on the object itself, that his personality should be completely absorbed in a certain function or range of activity.

The VKHUTEMAS, which was founded in Moscow in 1920, almost at the same time as the Bauhaus, somewhat resembled the latter, although only Kandinsky signified some kind of personal connection between the two institutions. The VKHUTEMAS underwent a change in 1921, as did the Bauhaus in 1922-23 when a new era began with the appearance in Weimar of Van Doesburg and

Moholy-Nagy. In the Soviet Union, Rodchenko was a representative of Constructivism (he was simultaneously head of both the Preliminary Course and the Metal Workshop, just as Moholy-Nagy was in the Bauhaus). In 1920 spatial constructions were already being made in Moscow, and the Metal Workshop was becoming more and more popular: \. students in the faculty of painting began to change studios, going over one after the other to groups pursuing Productivist art. At the end of 1922 our whole group went over to the metalwork studio, where Rodchenko had been invited to teach', wrote a student of the VKHUTEMAS. [3]

What Moholy-Nagy taught in the Preliminary Course and in the Metal Workshop was akin to Rodchenko's programme on the design of metal objects. In the VKHUTEMAS, problems of space, mass and spatial effects were studied by constructing models and prototypes designed for the metal manufacturing industry. In contrast, in Moholy-Nagy's Preliminary Course students tackled the conditions of equilibrium, the motion of a body suspended at a single point, and the stability and mobility of various constructions. The characteristics of materials were treated by Joseph Albers following his own methods of instruction, but Moholy-Nagy was in charge of the whole department. [4] Moholy-Nagy acquainted his students with the problems of Constructivism along different lines from Itten's earlier analyses of works of art, but he did not follow Rodchenko's practice of designing only functional objects either. In accordance with his own theory of creation, Moholy-Nagy urged his students to create objects from wood, aluminium, glass, wire and other materials, objects that were not merely functional. Just as he himself gave expression to his own idea of a kinetic-constructive energy-system in his Nickel Sculpture, so he expected his students to realize their ideas without imposing his own will upon them.

It was also from Itten that Moholy-Nagy took over direction of the Metal Workshop in early 1923. Here his distinctive character could best manifest itself; thanks to him the Metal Workshop became one of the most active and successful in the whole Bauhaus. This success was typical, despite the fact that – apart from Nickel Sculpture and Metal Sculpture – Moholy-Nagy had rarely tried his hand at metals, and never at making metal objects for use. As director of the Metal Workshop he did not exercise his own creativity and gifts. On the contrary, his influence flowed-apparently – from his impersonality, his allowing his students' imagination to develop freely. He himself never designed prototypes; these were made by the students, either

collectively or individually. By subsidizing with his energy and ideas the work of others – and ultimately also industrial design – he improved upon the idea of the telephone pictures. In sum the objects made by his students represent his conceptions. Most of the metal objects are lighting fixtures, various types of table, articulated or wall lamps still in use. Thus, his special cult of light found realization in functional industrial products. The flat disc of the base and the hemisphere of the screen, the horizontal-vertical fitting of joints with adjoining discs, result in clear rational forms which give a sense of function to the geometrical figures of abstract pictures.

Although in fact he was at this time painting very fine pictures, in theory he abandoned painting and the fine arts in general. His interests as well as the range of tasks he undertook were constantly widening. Painting meant only a transitional stage for him. Thus he wrote in his article From Pigment to Light, that light, with its thousand possibilities, was the true realization of the age. Having abandoned painting, at least in theory, he also gradually moved away from Soviet Constructivism; nevertheless the balanced constructions he designed with his Preliminary Course students showed a great similarity to the gracefully arched floating constructions made by the Sternberg brothers, Georgi and Vladimir, in 1921.

Even in this period Suprematism continued to influence the composition and motifs of his paintings. Moholy-Nagy moved very far from Dada, which had been but a transitional phase for him; a stepping-stone towards further stages, it survived only in a few of his ideas for photomontages. By 1924, from being a representative of Soviet-Russian Constructivism, Moholy-Nagy had become a representative and even initiator of Bauhaus ideas. All the influences he absorbed, which shaped his personality, he now passed on to his students. The first synthesis and re-creation born from all of this – the Bauhausbücher – although for the moment only a project, signifies a new beginning. [5]

Notes:

1. **Moholy-Nagy Laslo.** Painting, Photography, Film. Munchen: Albert Langen Verlag, 1926.
2. **Mario Trudi Gambelli e Teresa Fiori.** Archivi dell Futurismo. Rome, 1958. Vol. 1, p.58.
3. Recollection of Chichagova, a former Rodchenko student. / Karginov German. Rodcsenko. Budapest, Corvina Kiado, 1975, p.169.
4. **Wingler H.M.** Wilhelm Wagenfeld. Du Bauhaus a l'industrie. Cologne, 1973. Introduction to the catalogue of the exhibition held in the Kunstgewerbemuseum; Claudine Humblet, Le Bauhaus. Lausanne, 1980.

М.Л. Ахмадуллин
M.L. Akhmadullin

Восточный авангард в полиграфии Поволжья и Урала Eastern avant-garde in the Volga and Ural polygraphy

Аннотация: В 1920–30 годы воздействие конструктивизма отражается на дизайне тюркоязычных изданиях, что было связано с формированием новой культуры в контексте общевосточной мусульманской культуры.

Abstract: In the 1920s and 30s, the impact of constructivism was reflected in the design of the Turkic edition, which was associated with the formation of a new culture in the context of a common Eastern Muslim culture.

Ключевые слова: конструктивизм, арабский шрифт, типографское искусство.

Keywords: Constructivism, Arabic, typography art.

В начале XX столетия воздействие конструктивизма на арабо-алфавитные издания было связано с формированием новой культуры в контексте общевосточной мусульманской культуры «угнетенных народностей пробуждающегося Красного Востока».

Проблема развития национальной культуры приобретала политический характер. «С особой остротой это сказалось в первые годы советской власти, когда в республиках проявилось стремление к возрождению национальной культуры» [1, с. 574]. В 20 годы XX столетия в Казани были организованы АРХУ-МАС – Казанские архитектурно-художественные мастерские, ТатЛЕФ Татарской (Казанской) организации «Левый фронт» и параллельная организация деятелей культуры татарской национальности «Сулф» («Сул фронт»); основной задачей АРХУМАС стал считать подготовку кадров «...имеющих отношение к художественно-технической промышленности Татарспублики и смежных с ней Чувашской и Мари областей» [2, л. 3].

Появление диагональных текстов в дизайне обложек арабо-алфавитных изданий было в традициях рукописной книги, это могли быть комментарии к основному тексту и т.д. Шрифтовое решение в книгах отличалось только способом исполнения, в первом случае – рукописное, во втором – набором в типографии. Наборщиков, умеющих работать с арабским шрифтом, было не так много, такие специалисты, в основном, набирали издания на башкирском и татарских языках. Периодически с ними проводили курсы повышения квалификации.

В регионе характерными для конструктивизма являются обложки, переплеты и унваны, выполненные наборным и литографским способом.

Рубленный шрифт был доведен до известного совершенства, были разработаны модификации арабского и латинского шрифтов и впоследствии внедрены в производство печатной продукции. Большую работу здесь проделали казанские дизайнеры. Рубленный арабский шрифт, казалось, не совсем органичный (для арабского), появляется в оформлении переплетов и титульных листов различных изданий Казани и Уфы.

Именно в творчестве «левых» проявляется идея синтеза – внесения национального своеобразия в современные формы профессионального искусства. Несмотря на стремление художников к достижению нового универсального изобрази-

тельного языка, этнические традиции и исламская ментальность ощущаются в искусстве данного периода. В частности, об этом свидетельствуют обложки журналов и книг, напечатанные в типографии «Октябрьский натиск».

Классик «полиграфического конструктивизма» А.М. Родченко также не обошел своим вниманием тему Востока, возможно, сказались его годы учебы и начало творчества (1910–15 гг.) в Казани. Он работал над декоративными многофигурными композициями на темы Востока и средневековья и, как отмечает А. Лаврентьев, «...ищет свой почерк в орнаментальных геометрических композициях, в которых видна какая-то восточная интерпретация стиля модерн» [3, с. 11]. В последующие годы сотрудничество В. Маяковского с А. Родченко в области дизайна книги и рекламы, наряду с множеством рекламных плакатов, привело к созданию плаката арабским шрифтом на «восточных» языках с текстом В. Маяковского: «Раскупай восточный люд, лучшие галоши привез верблюду», датированный 1923 г. [4]. В нижней части плаката — традиционная для конструктивизма широкая красная плашечная линейка, где имеются выходные данные и подпись над плашкой «Тюркский».

Опыт нового искусства оказал активное влияние на типографскую культуру, внося в относительно статически спокойные национальные издания динамику и экспрессию конструктивизма. Это нашло яркое отражение в динамических композициях обложек и титульных листов. Изменились структура построения пространства, ритмы и цветовое насыщение. Диагонали форм сдвигали равновесие масс, и диагональная структура приобрела значение основного организующего фактора. Пластичные арабские шрифты приобретают качественно иной характер, подчиняясь новой ритмической структуре. В творчестве уфимского дизайнера В.Костарева проявляется влияние конструктивизма в решении обложек, визуальному ряду придается значимая весомость и строгость. Ритмам фотомонтажей соподчинен визуальный ряд внутри блока в журнале «Сэсэн». Дизайнер создал большой ряд литографированных обложек и переплетов книг и журналов, которые вышли в типографии «Октябрьский натиск», в частности, обложки журналов «Сэсэн», «Трактор».

Книга Б. Валидова «Асу катыш елмаю» («Улыбка с ненавистью») отпечатана на башкирском языке при Уфимской

типолитографии «Октябрьский натиск» в 1928 г. Переплет — картонный, иллюстрация на переплете — коричнево-фиолетового цвета, выполненная литографским способом; композиция строится на диагоналях; в названии книги — шрифт «новый куфи» рубленно-плакатного характера. В нижней части разворачивается панорама индустриального плана — заводы, фабрики; ритмы плоскостей и углов создают впечатление диамично поднимающейся промышленности молодой советской республики.

Много было сделано в стилизации арабских букв в виде геометрического прямолинейного рисунка, известны также дизайнерские разработки обложек новым тюркским алфавитом, где латинский шрифт отличается простотой и выразительностью. В этой области графики В. Костарев является одним из пионеров, ставивших перед собой новую задачу построения дизайна печатной продукции Башкортостана.

Таким образом, в начале XX столетия наступил принципиально новый этап в дизайне печатной продукции арабским шрифтом. АРХУМАС, Московский ВХУТЕИН, Полиграфшкола им. А.В. Луначарского в Казани, сама практика полиграфического производства воспитали целый ряд дизайнеров полиграфистов, художников-производственников, создавших основу для развития графического дизайна в регионе Поволжья и Урала.

Это — своеобразие, определившее взаимодействие канонов европейского изобразительного искусства и неисчерпаемого богатства национальной графической культуры на основе арабской письменности.

Становление графики и национального книгопечатания в 1920-е годы обусловлено работой группы художников и дизайнеров, внесших вклад в формирование дизайна национальной книги, введя гравированные обложки, иллюстрации, фотомонтажи, коллажи и другие элементы дизайна. Многие имена этих специалистов, работавших в начале XX века, стали известны только сейчас, это В. Костарев, А. Фредерикс, М. Усманов, Д. Войнески, Давлеткильдеев и еще ряд других, обозначенных только инициалами.

Казанский дизайнер Фаик Тагиров не ограничивается только татарским искусством, в начале XX в. он становится полно-

правным участником процесса создания русского российского дизайна, в который он внес дух восточной книжной культуры. Фаик Тагиров был другом поэта и критика Г. Кутуя и вместе с ним стал одним из инициаторов группы «Сулф» (Тат.Леф) — левого фронта искусств, организованного в конце 1923 г.; принимал участие в работе татарского театрального коллектива «Бомба», следовавшего за пролеткультовцами. Сохранились графические проекты знака, костюма для театрального коллектива «Бомба». Один вариант знака был решен в виде черного круга, очевидно, символизирующего бомбу, которая начала гореть красным пламенем, готовая взорваться. Другой вариант — в сочетании изобразительного ряда и арабского шрифта. Из черного расколовшегося шара выходит красный луч, освещающий линию горизонта, вертикали и горизонталь арабского шрифта визуально поддерживают полушария бомбы, не давая им расколоться.

Национальные издания второй половины 1920-х были широко представлены на всесоюзных и международных выставках, где получали высокую оценку специалистов: выставка декоративного искусства в Париже (1925), Всесоюзная полиграфическая выставка в Москве (1927), Выставка графического искусства (1917–29) в Академии художеств в Ленинграде, выставка «Искусство книги в Париже» (1930), «Современное искусство СССР» в США (Сан-Франциско, Чикаго, Филадельфия, Нью-Йорк) в 1933 г., выставка объединения «Октябрь» в Москве, Берлине и городах рейнской области (1930).

Примечания:

1. **Хан-Магомедов С.О.** Архитектура советского авангарда. М., 1996.
2. НА РТ. Ф. Р-1431. Оп. 1. Ед. хр. 37.
3. **Невер П. А.** Родченко, В. Степанова. Будущее — единственная наша цель... Мюнхен, 1991.
4. Там же. Ил. 55.

О.И. Лексина

O.I. Leksina

Развитие идей Баухауза в культовой архитектуре Марселя Бройера

The development of the ideas of the Bauhaus in religious architecture Marcel Breuer

Аннотация: В статье рассматриваются уникальные пространственные и пластические решения в культовой архитектуре М. Бройера, основанные на применении в конструкции гиперболического параболоида.

Abstract: The article deals with the unique spatial and plastic solutions in M. Breuer's church architecture based on the use of hyperbolic paraboloid.

Ключевые слова: Бройер, Баухауз, плоскость, гиперболический параболоид, пластика, пространство.

Keywords: M. Breuer, Bauhaus, plane, hyperbolic paraboloid, plastic, space.

Марсель Бройер — сначала студент, затем преподаватель Баухауза, впитавший его традиции, многие годы (уже живя в Америке) был приверженцем рожденного в Баухаузе интернационального стиля. С середины 1950-х гг. он занимался исследованием пластических возможностей бетона, и в итоге ему удалось создать собственный, скульптурный, стиль (классическим примером которого может служить навес над входом в здание ЮНЕСКО).

Наиболее полное развитие этот стиль получил в объектах культовой архитектуры М. Бройера 1960-х годов, в частности, в церкви Saint Francis de Sales в Мичигане.

При всей необычности пластики здания, его можно рассматривать с позиции развития лаконичной конструктивной формы, характерной для Баухауза (в основании церкви — прямоугольник), представив развитие объекта из параллелепипеда, передний фасад которого как бы «растянут» по верхнему ребру, образуя таким образом трапецию, а задний «сжат» вдоль верхнего ребра, образуя трапецию противоположного направления; трапециевидную форму имеет и крыша; боковые же фасады, словно крылья, распахнуты навстречу ландшафту.

Уникальное пластическое решение боковых фасадов базируется на применении гиперболического параболоида, который представляет собой рациональную структуру (ее «нулевой» формой является плоскость). Использование гиперболического параболоида в конструкции Бройера можно рассматривать как средство трансформации плоскости (основного формо-

образующего элемента Баухауза) в трехмерный объект — поверхность пространственной кривизны, обусловившую уникальные пластические, объемные и пространственные характеристики формы.

Примечательно и то, что боковые фасады не являются несущими — решение, осуществленное М. Бройером впервые в истории архитектуры [1]. Передний и задний фасады связаны между собой системой ребер, обращенных во внутреннее пространство церкви. Ребра словно сбегаются у алтарной стены, как бы сжимая, концентрируя пространство у алтаря, и разбегаются у противоположной, причем, каждое из ребер сконструировано как узкий сегмент гиперболического параболоида; их кривизна (пластическая напряженность) увеличивается по направлению к периферии. Кривизна же крайних ребер задает кривизну гиперболических параболоидов боковых фасадов, сложная геометрия которых обуславливает не только притягательность внешней формы, но и драматичное, динамичное внутреннее пространство церкви, которое, согласно [1], причислено к наиболее живописным и впечатляющим работам XX столетия.

Вместе с тем, в этом уникальном решении М. Бройера можно увидеть закономерный этап развития идей Баухауза.

Библиография:

1. Материалы выставки «Marcel Breuer (1902–1981): Design and Architecture» (проект Vitra Design Museum), состоявшейся летом 2013 г. в Музее памятников в Париже.

Пшемислав Строжек
Przemysław Strożek

Роль спорта и программ строительства стадионов в деятельности Баухауза и ВХУТЕМАСа в 1924–1928 годах The Role of Sport and Stadium Building Programmes in the Bauhaus and Vkhutemas activities in the years of 1924–1928

Аннотация: Спорт и спортивная тематика играли большую роль в образовательном процессе в Баухаузе и ВХУТЕМАСе. Здесь были важны не только занятия физкультурой, но и проектирование спортивного инвентаря, включение темы спорта в изобразительное и прикладное искусство, а также проектирование стадионов как архитектурных объектов.

Abstract: Sports and sport themes played an important role in the educational process of the two avant-garde schools: Bauhaus and VKHUTEMAS. It included not only physical training, but inclusion of sports themes into fine and decorative arts, designing sports facilities and stadium buildings as one of the subjects of architectural design.

Ключевые слова: Баухауз, ВХУТЕМАС, спорт в искусстве, стадионы, спортивные сооружения.

Keywords: Bauhaus, VKHUTEMAS, sports in art, stadiums, sports buildings.

Bauhaus and Vkhutemas were important centres of artistic education during the 1920s. There is existing bibliography of publications written on both schools (Lodder, Stepanow, Shedlikh), but there is still much of research needed to explore in detail the links between them. The most of existing research stressed similarities and differences of the radical innovation of Bauhaus and Vkhutemas especially in their approach toward artistic pedagogy, architecture and design proposed by their professors, who were important representatives of avant-garde tendencies of this decade.

In my paper I focus on the following issue: how the professors of both schools reacted to a particular phenomena of mass culture – sport. In my paper I analyse the approach of artists associated with Bauhaus and Vkhutemas to participatory sports and sporting spectatorship: what sport meant to them, and how their incorporated sporting topics to their own artistic projects? I intend to show that there were big differences in their approach toward this particular phenomena. As a focus point I take the years of 1924–1928, which were an important period of the growing mass interest in sports: between the VIIIth Olympics in Paris (1924) and IXth Olympics in Amsterdam (1928), and a period between the IIIrd Congress of Red Sport International in Moscow (1924) and the 1st All-Union Spartakiad (1928) organized in the same city. This particular period comprised of four years caused also many important sport-related artistic projects within both schools. I intend to look carefully at sporting photomontages (Laszlo Moholy-Nagy, El Lissitzky, Gustav Klutssis) and stadium projects (Walter Gropius, Nikolaj Ladovsky, Mikhail Korzhev, El Lissitzky) created in Bauhaus and Vkhutemas at that same time. I focus then on participatory and spectator sports to investigate how this approach differed also in geopolitical context and the context of sport politics in Weimar Germany and Soviet Russia. On the one hand Vkhutemas artists collaborated with Red Sport International, created stadium projects and a visual propaganda for the All-Union Spartakiad, while Bauhaus professors focused more on its participatory dimensions of sport and didn't boycott the Olympic, just like it was in Russia. I hope that this very comparison I will propose in my paper, will unveil the true image of the approach of both schools toward the most important mass culture phenomena of that very decade.

P.P. Khafizov
R.R. Khafizov

Супрематические композиции в городской среде начала XX века как прообраз архитектурной суперграфики Suprematist compositions in the urban environment of the early twentieth century as a prototype of architectural supergraphics

Аннотация: В начале 1920-х годов К. Малевич и группа учеников и преподавателей УНОВИС под руководством Э. Лисицкого «переносит» свои супрематические композиции в городскую среду города Витебска. Расписаны были трамваи, курсирующие по городу, выполненные по эскизам Цетлина и Коган. Визуально изменяющие форму эти художественные эксперименты стали первыми прообразами современной архитектурной суперграфики.

Abstract: In the early 1920s, K. Malevich and a group of students and teachers of UNOVIS under the leadership of E. Lisitsky transfer their Suprematist compositions to the urban environment of the city of Vitebsk. The trams running around the city, were painted according to the sketches of Tsetlin and Kogan. Visually changing the shape of built environment, these artistic experiments were the first prototypes of modern architectural supergraphics.

Ключевые слова: архитектурная суперграфика; супрематизм, дизайн города.

Keywords: architectural supergraphics, suprematism, city design.

Направление супрематизм бесспорно имело большое влияние на появление суперграфики. Особое внимание следует уделить художественным экспериментам К.С. Малевича. Он считал супрематизм высшей точкой развития искусства (отсюда название, производное от лат. *supremus*, «высший, последний»), которому свойственны геометрические абстракции из простейших фигур (квадрат, прямоугольник, круг, треугольник) [1]. В супрематических композициях пространство возникает за счет контрастов размеров, наклонов и поворотов перекрывающихся друг друга форм. Контрасты в супрематических работах включают противопоставление статичных и повернутых фигур, черных и цветных плоскостей, вертикалей и горизонталей, размеров, степени удаленности от зрителя, прямоугольных и остроугольных конфигураций. В картинах и проектах Малевича всегда существует развернутая система композиционных контрастов. Эти контрасты и придают композиции динамику [2].

Супрематизм обладал большими возможностями для выхода за пределы плоскостной живописи. С.О. Хан-Магомедов отмечал несколько вариантов: 1) космические супремы, 2) орнаментальный декор, 3) объемный супрематизм. Исторически сложилось так что второй вариант стал реальным выходом живописных композиций декоративного орнамента в предметный мир в виде супрематической суперграфики.

Зарождение супрематической суперграфики связывают с появлением супрематической живописи в 1915 году. На выставке современное декоративное искусство в Москве и последней футуристической выставке 0,10 в Петрограде 1915 г. Мастерская шитья и вышивки в селе Вербовка стала своеобразным центром, где художники-авангардисты реализовали свои концепции (А. Экстер, Н. Давыдова, Е. Прибыльская). К. Малевич промоделировал художественные возможности супрематической живописи в эскизах супрематических орнаментов для вышивки и аппликации, которые крестьянки из деревни Вербовка использовали их как декор на подушках, платьях, шарфах, сумках, платках и т.п. [4]. Это был не просто первый вариант выхода супрематизма в пространство, но и первый выход в виде суперграфики. Супрематические композиции накладывались на объемы и плоскости, как это и присуще современной суперграфике.

В полной мере супрематическая суперграфика была продемонстрирована в праздничном и рекламно-агитационном художественном оформлении городской среды в первые годы советской власти [5].

Красочное оформление пространственной среды городских центров, площадей, проспектов и улиц Петрограда и Москвы. Примером может служить праздничное оформление центра Петрограда к первой годовщине Октябрьской революции художника Альтмана. Подножие Александровского столпа на дворцовой площади было превращено в «гигантский костер», а футуристические композиции по подобию театральных декораций бесцеремонно накладывались на фасады зданий, заслоняя их архитектурные детали, разрушая общую тектонику и художественную стилистику ансамбля [6]. Такова же и трибуна по проекту В. Кринского (1921). Встроенная между домами, она своими беспокойными формами должна была вносить динамику в облик улицы, нарушать регулярность ее застройки.

Характерна в этом отношении архитектурная суперграфика, выполненная авангардным объединением УНОВИС в г. Витебске. В начале 20-х годов К. Малевич и группа учеников и преподавателей под руководством Э. Лисицкого «переносит» свои супрематические композиции в городскую среду города Витебска. Художники и архитекторы декорировали и расписывали фасады зданий на специально побеленных для этого кирпичных домах. Расписывались ими трибуны и интерьеры столовых, красных уголков и т.д. Праздничные и юбилейные художественные оформления Витебска не исчезали сразу же после праздников. Многие из них сохранялись на зданиях и других объектах несколько лет [7]. Яркие композиции располагались на фасадах трех корпусов здания Комитета по борьбе с безработицей. Это был классический прием городской архитектурной суперграфики: яркие простые геометрические формы в виде «конфетти» были контрастны побеленному архитектурному сооружению. После ошеломляющего успеха супрематической суперграфики УНОВИС берется за художественное оформление майских праздников (1 и 10 мая 1920 г.) в Витебске. Супрематический декор украшал не только побеленные фасады зданий. Расписаны были трамваи, курсирующие по городу, выполненные по эскизам Цетлина и Коган. Роспись Витебских трамваев это удивительный пример суперграфики передвигающихся в пространстве супрематических композиций. В оформление праздничных трибун ораторов, Малевич использовал прием внедрения беспредметной суперграфики. Свои впечатления от художественного оформления Витебска С. Эйзенштейн сравнил с супрематическими конфетти, разбросанными по улицам ошарашенного города [8].

В последующие годы художников-авангардистов начали привлекать к художественному оформлению торжеств, а во вре-

мена НЭПа к рекламной продукции. Ярким примером цветографического решения в городской среде является роспись на торце здания Моссельпрома А. Родченко. Художник фактически создал новый образ здания.

Уже в первых попытках художественного оформления городской среды проявились черты, которые близкие приемам суперграфики. Примером может служить цветографическое оформление Всероссийской сельскохозяйственной и кустарно-промышленной выставки 1923 г. в Москве и в первую очередь оформление трех объектов Иностранного отдела выставки — входной арки, главного павильона и кафе-ресторана (архит. В. Шуко, художник А. Экстер). Цветографические композиции здесь накладываются на архитектуру объектов вопреки их прямоугольным формам, резко контрастируя, создают определенный конфликт, обостряющий художественный образ и делающий его оригинальным. Интересны и оригинальны художественные решения и других павильонов художника А. Экстер: фигуративная роспись павильона лесоводства, конструктивно-пластическая суперграфика, упрощенно изображающая сельхозтехнику, сложные пространственные композиции с надписями в сочетании с плакатами, которые резко изменили облик павильона «Известия» [9].

Художники-супрематисты заложили и использовали в своих теориях основные приемы и средства современной суперграфики. В результате этого, супрематическая суперграфика уже тогда вышла в масштаб городской среды.

Библиография:

1. Большой энциклопедический словарь в 2-х тт. / гл. редактор А.М. Прохоров. М.: Сов. Энциклопедия, 1991, т. 1. 1991. 863 с., ил.
2. Лаврентьев А.Н. История дизайна: учеб. пособие /А.Н. Лаврентьев. М.: Гардарики, 2007. С. 112.
3. Хан-Магомедов С.О. Супрематизм и архитектура (проблемы формообразования). М.: «Архитектура-С», 2007. С. 190.
4. Хан-Магомедов С.О. Супрематизм и архитектура (проблемы формообразования). М.: «Архитектура-С», 2007. С. 194–207.
5. Хан-Магомедов С.О. Пионеры Советского Дизайна. М.: «Галарт», 1995. С. 110.
6. Михайлов С.М., Михайлова А.С. Основы дизайна: учебник для вузов. Казань: «Дизайн-квартал», 2008. С. 220.
7. Хан-Магомедов С.О. Супрематизм и архитектура (проблемы формообразования). – М.: «Архитектура-С», 2007. С. 211–215.
8. Хан-Магомедов С.О. Супрематизм и архитектура (проблемы формообразования). – М.: «Архитектура-С», 2007. С. 208–229.
9. Хан-Магомедов С.О. Супрематизм и архитектура (проблемы формообразования). – М.: «Архитектура-С», 2007. С. 192.

А.П. Крохалева
А.Р. Krokhaleva

Авангард и традиции Баухауза в Прикамье Avant-garde and Bauhaus traditions in the Kama region

Аннотация: В начале XX века в Перми и губернии авангардистом П.И. Субботиным-Пермяком были организованы художественно-промышленные мастерские (с 1919 года — техникум). Авангардные тенденции проявились и в архитектуре Перми 1920–30-х годов. В стиле «конструктивизм» были спроектированы промышленный район «Мотовилиха» и город-спутник «Закамск» (арх. Х. Майер). В 1940–50-е годы Ф.М. Тольцинер, выпускник Баухауза, занимался планировкой районов и реставрацией уникального наследия в городе Соликамске (Пермский край). **Abstract:** At the beginning of the 20th century, Art-industrial workshops were organized by avant-gardist P.I. Subbotin-Permyak (from 1919 — a technical school). Avant-garde trends were also manifested in the architecture of Perm in the 1920–30s. In the «constructivism» style, the industrial district «Motovilikha» and the satellite city «Zakamsk» (architect H. Meyer) were designed. In the 1940–50s, F.M. Toltsiner, a Bauhaus graduate, was engaged in the planning of districts and the restoration of a unique heritage in the town of Solikamsk (Perm region).

Ключевые слова: авангардные тенденции, искусство и художественное образование в г. Перми, соцгородок, город-спутник, конструктивизм в архитектуре провинции.

Keywords: avant-garde trends, art and art education in Perm, social town, satellite city, constructivism in the architecture of the province.

Взаимоотношения провинции и новых течений в искусстве начала XX века были сложными. Такие радикальные направления, как авангард, подрывали основы провинциальной культуры, ее традиционализм и консерватизм. Приезд в Пермь в 1910-е годы Амеде Озанфана, художника и теоретика посткубизма, основателя пуризма в живописи, остался незамеченным [5].

Через несколько лет в Перми появился «свой» авангардист, Петр Субботин-Пермяк (1886–1924), оставивший в наследство не только произведения, но и теоретические труды, художественные мастерские и музеи в Перми и городах Пермской губернии.

Увлеченность художника новыми направлениями оказала влияние на развитие художественного образования в пермской провинции. В программах художественных мастерских, а затем и техникума (1919) преобладали тенденции «левого искусства». Несмотря на тяжелые годы, творческая жизнь в техникуме бурлила. «Мы жадно все воспринимали и были свободны в выборе того или иного течения. В техникуме появлялись реалисты, пикассо, матиссы...», — вспоминал выпускник техникума художник А.К. Накаряков [2]. Студенты под руководством Субботина-Пермяка украшали яркими полотнами и лозунгами агит-вагоны, фасады административных зданий, домов, устраивали выставки не только в стенах техникума, но и на улицах. В 1920 году прямо на центральной улице Перми была открыта выставка «иноупитов» или «будхудов» (так называли себя студенты техникума). Первые ученики техникума — Н. Кашина, В. Курдов, Л. Райцер — в дальнейшем получили образование во ВХУТЕМАСе.

В этот период новые интересные тенденции проявились и в архитектуре Перми. В 1920–30-х годов население Перми выросло до 300 тысяч человек. Местом, где реализовывались новые авангардные идеи, стал заводской поселок «Мотовилиха», исторически развивающийся с 1736 года, с основания на этом месте В.Н.Татищевым медеплавильного завода.

В 1926–28 гг. в «Мотовилихе» был реализован соцгородок «Рабочий поселок», к созданию которого были привлечены местные и столичные архитекторы (П.А. Голосов, Л.А. Ильин, С.Е. Чернышев) [4]. В этом проекте архитекторы развивали концепцию города-коммуны, ориентированную на коллективный тип жилища. В мотовилихинском соцгородке была создана практически замкнутая система (своеобразная «машина для

жилья», по Ле Корбюзье), со своим особым микромиром. Предполагалось, что люди будут жить в коммунальных квартирах, а свой досуг проводить в общественных центрах. Общественное и частное пространства должны были гармонично дополнять друг друга. Были построены «Фабрика Кухня», ресторан «Металлург», «Дом техники» (техникум), баня-прачечная и детские ясли-сады. Для строительства использовали бюджетные материалы: кирпич и шлакобетон. «Дом техники» (колледж им. Н.Г. Славянова), спроектированный П.А. Голосовым, отличается геометричностью объемов, органично переходящих один в другой, горизонтальные ряды широких окон, длинные балконы, похожие на трибуны, подчеркивающие общественный характер здания [6]. Конструктивистские черты проявились и в облике жилых домов, построенных для заводских рабочих.

В 1932 году швейцарским архитектором и директором Баухауза Ханнесом Майером был составлен проект города-спутника Перми — Закамска (Ниже-Курьинск). Закамск проектировался в рамках концепции «города-сада»: промышленные предприятия были выведены за пределы жилой зоны на расстояние около 30 км. Архитектор выделил два городских центра (деловой и культурно-бытовой). Селитебная территория была рассчитана на 40-50 тысяч жителей и состояла из пяти районов. В каждом районе был собственный торговый центр, почта, банк и другие общественные здания. Для зоны отдыха с парком культуры было выбрано место на берегу реки Камы [6].

В 1938 году в Прикамье (в Усольеге) по обвинению в контрреволюционной деятельности оказался ученик Ханнеса Майера — Ф.М. Тольцинер [1]. Освободившись в 1947 году, архитектор остался работать в проектной мастерской главного архитектора города Соликамска. Он спроектировал жилые дома, клуб, поликлинику, детские сады в северной части города (район «Боровск»). Улица Фрунзе с обеих сторон была застроена одно- и двухэтажными типовыми домами, рассчитанными на одну или две семьи. Дома, выстроенные из кирпича, выглядели необычно, по-европейски, жители города Соликамска стали на-

зывать этот район «Берлином». Более десяти лет Ф.М. Тольцинер возглавлял Пермскую специальную научно-реставрационную мастерскую, впервые поставив вопрос о градостроительной ценности всего архитектурного наследия Соликамска. Тольцинер занимался реставрационными работами памятников русской архитектуры XVII–XVIII века. Он создал проекты реставрации Соборной колокольни, Богоявленской, Преображенской и Введенской церквей, охранных зон Соликамска. В 1956 году архитектор был реабилитирован и переехал в Москву [8].

Таким образом, в пермской провинции достаточно ярко и своеобразно отразились процессы, происходившие в отечественной культуре, искусстве и архитектуре в первой половине — середине XX века.

Библиография:

1. «Баухауз» и Соликамск: страницы общей истории [Электронный ресурс] // «Русское поле». URL: <http://ruskoeполе.de/ru/news-18/4981-baukhaus-i-solikamsk-stranitsy-obshchej-istorii.html> (дата обращения: 01.03.2019).
2. Государственный архив Пермского края (ГАПК). Ф. р-23, дело № 236, оп.1, л. 34 об.
3. Памятники истории и культуры Пермской области / сост. Л.А. Шаптров. 2-е изд., перераб. и доп. Пермь: Кн. изд-во, 1976. 220 с.: ил.
4. Перескоков Л.В. Соцгородок Рабочий поселок // Пермский дом в истории и культуре края. Материалы научно-практической конференции. Пермь, 2008. С. 43.
5. **Семяников В.В.** Пермь и футуристы. [Электронный ресурс]. URL: http://www.teterin.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=272&Itemid=528 (дата обращения: 15.02.2019).
6. **Терехин А.С.** Пермь: очерк архитектуры / под науч. ред. В.И.Пилявского. Пермь: Перм. кн. изд-во, 1980. 119 с., 28 л. ил.
7. **Хан-Магомедов С.О.** Архитектура советского авангарда: в кн. 2: Социальные проблемы / С.О. Хан-Магомедов. М.: Стройиздат, 2001. 712 с.
8. **Чередина И.С., Зуева П.П.** Иностранные архитекторы в России. К 80-летию бригады «Рот Фронт» [Электронный ресурс]. Журнал. Academia / Архитектура и строительство. 2010. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/inostrannye-arhitektory-v-rossii-k-80-letiyu-brigady-rot-front/> (дата обращения: 11.02.2019).

М.А. Пепринцев
M.A. Reprintsev

Диалектика эстетического и утилитарного в профессиональной деятельности дизайнера: от идей Баухауза — к эстетике универсального

The dialectic of aesthetic and utilitarian in the professional activities of the designer: from Bauhaus ideas — to Aesthetics of the Universal

Аннотация: Автор анализирует профессиональную деятельность дизайнера в контексте диалектики эстетического и утилитарного, национального и общечеловеческого в искусстве. Опираясь на идеи и опыт Баухауза, автор говорит о роли свободы творчества, опасностях глобализации культуры, растворяющей этнотипичное в культуре.

Abstract: The author analyzes the professional activities of the designer in the context of the dialectic of aesthetic and utilitarian, national and universal in art. Based on the ideas and experience of the Bauhaus, the author talks about the role of creative freedom and the dangers of globalization of culture, dissolving the ethnotypic in culture.

Ключевые слова: национальное и общечеловеческое в культуре и искусстве, Баухауз, дизайн, традиции проектной деятельности, профессиональное образование дизайнера.

Keywords: national and universal in culture and art, Bauhaus, design, traditions of project activities, professional education, designer's composite thinking.

Вековой юбилей Баухауза (1919–2019) дает повод вновь поразмышлять о диалектике эстетического и утилитарного в профессиональной деятельности дизайнера, ибо в условиях глобализации культуры поиск творческого компромисса в дизайне практически всегда связан с двумя опасностями: либо «встраиванием» в тенденцию «современной» («актуальной») стилистики «глобального», «общечеловеческого», «универсального» в культуре и утраты этно-типичного в дизайне, традиционным «поиском образов», подражанием, копированием, репродукцией, либо стилистической архаизацией, воспроизведением типичного, традиционного в национальной культуре, чаще всего уходящими в театральную декорацию «под старину», опошляющую и выхолащивающую всю суть традиционной народной культуры. Редко кому удается вырваться из этого «творческого плена» и обрести неповторимость, собственный стиль, быть оригинальным в решении творческой задачи. Но такие прорывы в искусстве случаются, и история Баухауза об этом свидетельствует. Баухауз и его легендарные дизайнеры смогли найти такой «компромисс», в котором оказались органично сопряжены эстетическое и утилитарное, выразительность и функциональность создаваемых предметов вещного мира, предопределивших мощное направление философии и практики дизайна в XX веке.

Диалектика формы и содержания в теории и практике дизайна Баухауза оказалась точно найденной точкой пересечения эстетического и утилитарного, где конкретный продукт профессиональной деятельности дизайнера — реальный предмет, вещь — обрела искомую функциональность, сопряженную с максимальной выразительностью и совершенством, соединив в себе искусство и технологию. Философия дизайна Баухауза, воплощенная в конкретных предметах повседневности, созданных интуицией и мастерством дизайнеров, обеспечила подлинный синтез искусств, сформировала новаторскую стилистику, в основе которой новый, универсальный язык, зиждущийся на базовых геометрических формах, точно совпадающий с фактурой используемых материалов, цветовых сочетаний, подчеркивавших эстетическую выразительность и утилитарную функциональность создаваемых предметов [3]. Цвет стал важным элементом в дизайне вещи, создающим настроение, активизирующим воображение, пробуждающим ассоциации, формирующим особую атмосферу комфорта человеческого бытия [4]. Основная идея философии Баухауза была сформулирована предельно четко и обращена к подлинно гуманистической эстетике: вещный мир, окружающий человека, должен быть не «бессмысленным декором» его повсед-

невности, а гармоничным окружением «вещами-помощниками», обеспечивающими сопряжение комфортного бытия человека с функциональностью предметов [3]. Вещный мир, «вторая реальность», творимая воображением и профессиональной деятельностью дизайнера, дополняет гармонию внутреннего и внешнего в человеке, устраняет лишнее, ненужное, избыточное, но создает необходимое и достаточное, одновременно — функциональное. Именно поэтому в творениях дизайнеров Баухауза остались вне поля зрения орнамент и узор, но появились однотонные поверхности, в разных ситуациях матовые и глянцевые, обеспечивающие нужный функциональный эффект [6]. Именно поэтому дизайнеры смело ввели в создаваемые продукты «контрастные» цвета и материалы. Для дизайнеров Баухауза было характерным стремление к сочетанию в создаваемых предметах теплых и холодных тонов — соединению теплоты дерева, кожи или натуральной ткани с «холодом» металла в каркасе или корпусе дизайнерской вещи [5]. Цвет, тон, фактура стали важными элементами дизайна каждой вещи, каждого предмета, подчеркивая их выразительность и функциональность.

На рубеже XX и XXI веков философия глобального общества стала явно доминировать, предопределяя явный отход от «национальной специфики», от традиций культуры отдельных стран и народов в сторону «общечеловеческого», «универсального» в культуре и искусстве [1]. Но глобализация, «универсализируя» культуру, активизирует интерес людей к национально-типичному в культуре. Эта «культурная дихотомия», пожалуй, наиболее полно проявила себя в дизайне жилых пространств: одним из самых распространенных словосочетаний в массовом лексиконе стало «евроремонт», за которым скрывается не только явная ориентация на «европейский стиль» в дизайне интерьеров, планировочном решении пространств, но и скрытое желание избежать связи с традициями национальной культуры, уйти от «квасного патриотизма» и «жить как в Европе». Невысокий уровень развития художественных вкусов, эстетической и общей культуры людей сказывается на содержании дизайнерского заказа: дизайнер ограничен, как правило, тем, что доступно во-

ображению и финансовым возможностям заказчика. А это всегда «приземляет» полет воображения художника, ограничивает его, заставляет искать неизбежный «компромисс» между желаемым и возможным, идеальным и реальным. Диалектика эстетического и утилитарного сопровождает профессиональную деятельность дизайнера в любую эпоху. История Баухауза убедительно показывает зависимость деятельности дизайнера от внешних социокультурных условий, ее детерминацию реальными политическими процессами и состоянием духовной сферы общества [1]. Профессиональная деятельность дизайнера предполагает не только достижение диалектического единства эстетического и утилитарного в художественном творчестве, но и диалектического единства социального и индивидуального в личности художника, что вполне выразительно проявляет себя в отношениях художника с властью, обществом, его способность отражать доминирующие общественные настроения и духовные запросы, наличие условий для свободы творчества [2]. Диалектика национального и общечеловеческого в профессиональной деятельности дизайнера предполагает выразительную и непрерывную опору художника на опыт национальной культуры, сложившиеся культурные традиции и нормы, предполагает учет достижений передовой дизайнерской мысли, новаторских идей и подходов в создании и преобразовании среды бытия человека.

Библиография:

1. Булатников И.Е. «Кризис культуры» и его отражение в состоянии общественной морали: диалектика вечного и временного в социально-нравственном воспитании молодежи // Евразийский форум. – 2012. – №4. – С.78-92.
2. Быстрова Т.Ю. Вещь. Форма. Стиль: Введение в философию дизайна. – Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 2001. – 288 с.
3. Лаврентьев А.Н. История дизайна. – М.: Гардарики, 2008. – 303 с.
4. Михайлов С.М. История дизайна. Т.1-2. – М.: Союз дизайнеров России, 2002–2003.
6. Рунге В.Ф. История дизайна, науки и техники. – М., 2006. 2007.
7. Соловьев Н.К. Художественное формирование интерьера (принципы, факторы, средства). – М.: МВХПУ (бывш. Строгановское), 1996.

А.С. Бугровская
A.S. Bugrovskaya

Керамические мастерские Баухауза и ВХУТЕМАСа-ВХУТЕИНа. Общие черты в контексте времени

Ceramic workshops of the Bauhaus and VKHUTEMAS-VKHUTEIN. Common features in the context of time

Опубликовано в рамках реализации научного проекта РФФИ № 19-012-00547

Аннотация: В статье рассматриваются новаторские творческие поиски керамических мастерских Баухауза и ВХУТЕМАСа-ВХУТЕИНа и их общие черты в контексте времени.

Abstract: The article discusses the innovative creative explorations of the ceramic workshops of the Bauhaus and VKHUTEMAS-VKHUTEIN and their common features in the context of the time.

Ключевые слова: дизайн, керамика, конструирование, проектирование, форма, цвет, конструктивизм, функционализм, Школа.

Keywords: design, ceramics, construction, design, shape, color, constructivism, functionalism, School.

Баухауз как символ рационализма и прогресса в истории искусства часто ассоциируется с архитектурой в стиле функционализма, хрестоматийными примерами дизайна мебели и интерьеров. Однако новаторские эксперименты мастерских Школы в области различных декоративных материалов и, в частности, керамики, также существенно повлияли на развитие искусства XX века.

Керамическая мастерская Баухауза была основана в 1920 году в Заале, недалеко от Дорнбурга, под руководством скульптора Герхарда Маркса и мастера по ремеслу Макса Крехана. К 1925 году она превратилась в одну из самых креативных и продуктивных мастерских Баухауза, однако ее существование ограничилось только Веймарским периодом.

Макс Крехан обучал студентов ремеслу, делая акцент на работе с материалом, Герхард Маркс отвечал за их художественную подготовку и поощрял учеников смело экспериментировать с формой, относиться к отдельным компонентам сосудов свободно и комбинаторно. Это господство эксперимента оказало формирующее влияние на молодых художников.

В программу обучения керамической мастерской Герхарда Маркса параллельно с экспериментами входил анализ тюрингской гончарной традиции с ее типичными архаичными формами и приемами декорирования сосудов, доступными для изучения в Веймарском музее.

Баухауз был уникальным заведением, занимающим особое место в формировании истории дизайна, в формотворчестве основываемся, прежде всего, на изучении основных цветов и базовых геометрических форм. В период, когда Вальтер Гропиус руководил Баухаузом, эти принципы становились основой любого проекта. В исследованиях приводятся сведения о том, что Иоганнес Иттен, объясняя студентам как сконструировать вазу, обращался к принципу чередованию основных форм и предлагал ученикам использовать контрасты форм, материалов и пропорций [3].

Влияние принципов архитектоники из истории архитектуры и теории форм здания, содержащиеся в лекциях Гропиуса, нашли свое формальное выражение в керамических работах Боглера и Линдига 1922 года.

После закрытия мастерской в 1925 году новые тенденции, проявившиеся в керамике Баухауза, продолжали оказывать влияние на художников-керамистов. Мастерская, просущество-

вавшая всего пять лет, внесла существенный вклад в развития художественной керамики XX века.

Керамический факультет ВХУТЕМАСа, основанный в 1920 году, задумывался как один из центров производственного искусства для подготовки художников-керамистов, проектировщиков новых форм утилитарной керамики.

На высокий технологический уровень вышли обжиг и методики декорирования керамики. В развитии этого направления большую роль сыграл выдающийся ученый-химик, первооткрыватель жидкого золота в отечественной керамической промышленности С.Г. Туманов. Он преподавал курс керамических красок с самого основания факультета и одновременно успешно возглавлял мастерскую по синтезу красителей при Дулёвском заводе [2]. На керамическом факультете ВХУТЕМАСа-ВХУТЕИНа в разное время преподавали выдающиеся мастера: М.В. Егоров, П.И. Галкин, А.В. Филиппов, Б.С. Шведов, Д.Д. Иванов, Б.Б. Ланге, А.М. Родченко, Н.П. Гаттенбер, И.С. Ефимов, В.А. Фаворский, В.Е. Татлин, И.М. Чайков, А.В. Куприн, Л.А. Бруни, П.В. Кузнецов.

В четких геометрических формах и мотивах росписей сохранившихся изделий прослеживается влияние художников-новаторов: А. Родченко и В. Татлина. Практика подобного сотрудничества способствовала профессиональному становлению студентов, а политика ориентации на производство заметно повлияла на формообразование.

С 1923 по 1926 год ВХУТЕМАС возглавляет выдающийся художник, теоретик искусства В.А. Фаворский. Творческое мировоззрение нового ректора существенно отразилось на работах керфаковцев. Начальная часть теоретического цикла В.А. Фаворского, «Лекции по теории композиции» (1921–1922), стала основой курса, включившего новые требования к характеру изображения на керамическом предмете.

О творческой направленности факультета того времени свидетельствуют такие художественные приемы, как применение технологии литья, упрощившей трудоемкость изготовления, геометризация и монументальность форм, активность и декоративность цвета. Последний часто становится формообразующим элементом, подчеркивающим цельность произведения.

Новаторские творческие установки Школы особенно ярко проявлялись в педагогическом методе и экспериментах в материале В.Е. Татлина, который начал преподавать проектирование

в 1929 году. Он сразу же ввел на факультете курс под названием «Культура материала». В то время керамика находилась в сфере творческих интересов самого Татлина и его окружения.

Этот выдающийся мастер способствовал формированию у своих учеников аналитического мышления и отношения к керамике как к материалу для конструирования.

Во ВХУТЕИНе имя Татлина неразрывно связано с работами его учеников А.Г. Сотникова и П.М. Кожина. Чайник «Конструктивный» П.М. Кожина (другое название – «Яйцо») сделан под руководством Татлина.

1930 году ВХУТЕИН был закрыт, а на его базе создан Московский институт прикладного и декоративного искусства (МИПИДИ). Этому десятилетию, оставившему яркий след в истории отечественного искусства керамики, обязана своим становлением и развитием не только советская керамика, но и современная.

Баухауз и ВХУТЕМАС – цельные Школы, имеющие свою историю, методы и пути развития, занявшие свое уникальное место в истории мирового искусства. Два феноменальных явления, ставшие на территории своих стран центрами развития дизайна, реформистской авангардной деятельности и смелого творческого поиска, были вызваны к жизни единой тенденцией своего времени. Выдающиеся художники-педагоги обеих Школ стремились к созданию новых методов конструирования керамики под влиянием конструктивизма в России, функционализма в Германии, в контексте нового монументального стиля эпохи, а также к поиску на основе анализа и синтеза межкультурных, универсальных, вневременных форм произведений искусства.

Сегодняшние достижения художественного конструирования керамических произведений в Строгановской академии демонстрируют как интерес к традиции, идущей от периода 20-х годов – расцвета промышленного искусства ВХУТЕМАСа, так и интерес к наследию керамической мастерской Баухауза.

Библиография:

1. **Бугровская А.С.** Строгановская школа керамики // Мастера Строгановской школы 1945–2015. К 190-летию МГХПА им. С.Г.Строганова. Коллективная творческая монография в 2 т. Т. 2. М., 2015. С. 8–13.
2. **Власова А.** Из истории керамического факультета Вхутемаса-Вхутеина // Советское декоративное искусство. 1987. № 9.
3. **Дросте М.** Баухауз. М., 2008.
4. **Татлин В.** Проблема соотношения человека и вещи // РАБИС. 1929. № 48. С. 40–47.

И.В. Глазов
I.V. Glazov

Баухауз: стилистический аспект пластических поисков Bauhaus: stylistic aspect of plastic searches

Аннотация: Одним из феноменов школы архитектуры и дизайна нового типа стал так называемый стиль Баухауза. На примере творчества Л. Мис ван дер Роэ делается попытка определить стилистическую направленность в практике Баухауза.

Abstract: One of the phenomena of the new type school of architecture and design was the so-called Bauhaus style. Using the example of L.Mies van der Rohe's work, an attempt is made to determine the stylistic orientation in the Bauhaus creative practice.

Ключевые слова: Баухауз, ВХУТЕМАС, авангард, неоклассицизм, архитектура XX века, стиль, художественная форма.

Keywords: Bauhaus, Vkhutemas, avant-garde, neo-classicism, architecture of the twentieth century, style, art form.

Баухауз как феномен художественной школы нового типа существовал всего 14 лет — с 1919 по 1933 год. Ключевыми фигурами в истории Школы стали В. Гропиус, Х. Майерс и Л. Мис ван дер Роэ, которые последовательно были ее директорами. Время их руководства маркирует три периода в истории Баухауза. Первый период открывает В. Гропиус, который в манифесте 1919 года декларировал здание как конечную цель искусства, утверждал единство архитектуры, скульптуры и живописи и сформулировал требование возврата к ремесленному мастерству, необходимому в достижении этой цели. Х. Майерс, второй директор Баухауза, сместил фокус школы на политические и социальные феномены, и время его директорства прочно связало Баухауз с левой политикой. Последним директором Школы был Л. Мис ван дер Роэ, который стремился вернуть понимание архитектуры как пространственного взаимодействия человека с окружающим миром.

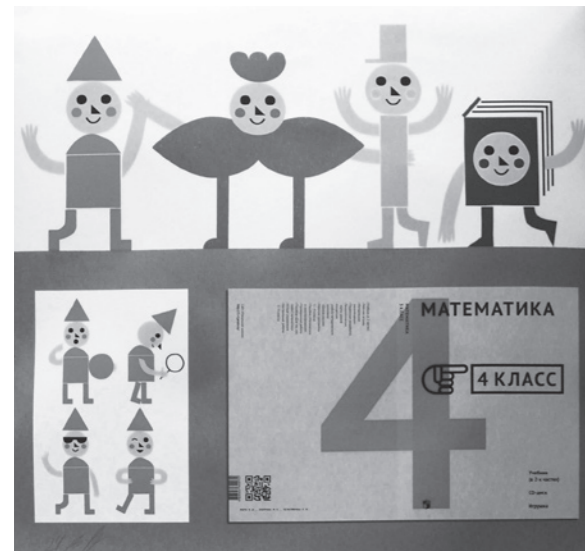
В связи с принципиальной ориентацией Школы на производство и мастерство, вопросы стилиобразования приобретают характер, лежащий не в плоскости спекулятивной эстетики, а в плоскости формотворчества. Чтобы понять истоки этого нового подхода, нужно обратиться к кругу проблем теории искусства и архитектуры, разрабатываемых немецкими учеными в предшествующий период. Важно отметить, что уже в XIX веке фокус исследователей сместился с эстетических оснований на изучение формальных основ искусства. Таким образом, логика развития науки об искусстве приводит к утверждению не стилистического, а формотворческого подхода в описании процессов развития искусства. Впервые этот метод по отношению к классическому искусству был применен Карлом Беттихером в его теории тектоники, вышедшей в 1872 году. Наиболее важным в теории тектоники представляется тот факт, что Беттихер предполагает дальнейшее развитие ее в современной архитектуре, в создании новой системы организации пространства, которая, восприняв эллинский принцип формообразования, станет лучше «архитравных систем греков». Исходя из этого, можно говорить об определенном влиянии классицизма, характеризующем круг проблем стилиобразования в равной степени для немецкой и русской художественных школ первой четверти XX века.

Программа Баухауза придавала особенное значение изучению формы. По мнению В. Гропиуса, ремесленник прежних времен сочетал в себе качества мастерства ручного труда и видение

1. Газета Баухауза. 1927
2. Герберт Бауэр. Обложка проспекта Баухауза. 1928



1. **В. Белохвостова.** Учебники для начальных классов. Руководитель М. Родин. 2016. МГХПА им. С.Г. Строганова
2. **Анаханум Эседулаева, Анна Захарова, Ирина Уладаева.** Баухауз – 100. Конкурсные плакаты. РАНХиГС



художника. Это единство было разрушено, потому что искусство было исключено из повседневного быта. Вернуть прежние качества можно, только объединив в обучении усилия двух мастеров: ремесленника и художника. Особое значение приобретает выявление связи художественной формы со стилем, примиряющее радикальные поиски модернизма с новым практическим подходом к созданию среды в архитектуре и дизайне. Оставив в стороне вопрос ремесленного изготовления предмета, относящийся к технологической сфере, обратимся к теоретическому осмыслению изобразительной формы, на примере работ В. Фаворского в середине 20-х годов во ВХУТЕМАСе — времени, когда в отечественном искусстве сохранялся еще дух поиска и эксперимента начала века. Проблема, с которой сталкивается художник, — это создание эмоционально-пластического образа, способного раскрыть, выразить тему произведения. Она может быть решена путем выявления устойчивой типологической связи между знаковым и пластическим уровнями изображения. Характер этой связи устанавливается, исходя из предположения, что искусство представляет собой язык. Художник, начиная работу, свободен в выборе «слов» или «форм» этого языка, но раз выбрав, вынужден следовать их логике. Логика языка связана с постоянством пластически элементов, из которых он состоит. Изменить законы, диктуемые бытием художественных форм, художник не может, он может ими только пренебречь. В то же время, поскольку эти элементы создаются «привычным единообразием данной культуры», то они поддаются изменению, составляя своего рода «грамматику» языка. В этой оптике классицизм представляет собой метод, позволяющий ему стать программой объединения нового искусства. Выражаясь на языке определенности и логики, в противоположность сложным ощущениям и эмоциям, доминировавшим в искусстве начала века, неоклассицизм воспринимался в 20-х годах как обновляющая сила, новый дух модернизма.

Основная коллизия, которая определила второй этап существования Баухауза, состояла в том, что темпы стандартизации и роста машинного производства превзошли все ожидания авангардистов. Баухауз не смог справиться с давлением массового рынка и стал ориентироваться на создание новой эстетики, которую можно назвать стилем Баухауза. В этой связи важной является фигура Л. Мис ван дер Роэ, чье архитектурное творчество позволяет проследить стилистические тенденции, характерные для позднего периода существования Школы. В своей программе [5, s. 165–167] он, формулируя задачи новой

архитектурной Школы, принципиально фокусируется на двух аспектах: технологическом, связанном с использованием новых материалов, методов строительства и полностью относящимся к «ремесленной» стороне; второй аспект, который можно назвать идеальным, связан с выражением самой сути архитектуры как отражения духовных и материальных потребностей человека. Обращаясь к творчеству Мис ван дер Роэ, можно выделить характерные особенности его стиля: ясность конструкции и тектоническая правдивость, с одной стороны, и демократический, гуманистический характер функциональности — с другой. В пример можно привести такие знаковые работы, как Павильон Германия, Административное здание компании Баккарди и Новую Национальную Галерею. В пояснительной записке к проекту последней архитектор прямо писал: «Это решение позволит создать ясное и мощное здание, в котором как я полагаю, можно почувствовать отзвук берлинской архитектуры Шинкеля» [4, s. 280]. Рассматривая с этих позиций творчество архитектора, можно сделать вывод, что классика в его представлении есть осуществление некоторой идеологической концепции: классическое искусство в его прямом значении возможно, только когда личная свобода и независимость человека воспринимается как высшая ценность и когда культурная идея общества и характеризуемый ею тип совершенного человека обусловлены понятием совершенства личности. Применительно к феномену стиля в XX веке можно сделать вывод, что он, с одной стороны, определяется культурными границами, с другой стороны — описание реальности в пределах стиля не носит догматического характера, а порождается восприятием творца. Стиль, в данном случае, представляет собой художественную модель мира, то есть эстетически определенную образную структуру, выраженную через устойчивый язык, наделяющий формы и отношения между ними знаковыми функциями, которые обуславливают установление специфических правил структурирования и осмысления действительности.

Примечания:

1. **Павловский С.А.** Теория изобразительной формы. М., 1971.
2. **Пумпянский Л.И.** Путь к примирению художественных распрей // Аполлон. 1917. № 2–3. С. 23–49.
3. **Fiedler K.** Schriften über Kunst. München, 1913.
4. **Jachmann Julian, Lang Astrid.** Aufmaß und Diskurs. Festschrift für Norbert Nußbaum zum 60. Geburtstag. Lukas Verlag, 2013.
5. **Achilles R., Harrington K. & Myhrum C.** Mies van der Rohe, architect as educator: 6 June through 12 July 1986: catalogue for the exhibition. Chicago, 1986.
6. **Herbert Bayer, Walter Gropius, Ise Gropius.** Bauhaus — 1919–1928. New York, 1938.

А.Д. Максимова
A.D. Maksimova

Влияние идей целостного восприятия художественных произведений на формирование «образовательной системы» Баухауза

The influence of the ideas of a holistic perception of works of art on the formation of «educational system» Bauhaus

Аннотация: Доклад посвящен исследованию влияния творческих взглядов А. Ригля и Г. Земпера на становление новой «образовательной системы» в школе Баухауз под руководством В. Гропиуса.

Abstract: The report is devoted to the study of the influence of the creative views of A. Riegl and G. Semper on the formation of a new «educational system» in the Bauhaus school under the guidance of W. Gropius.

Ключевые слова: XX век, А. Ригль, Г. Земпер, В. Гропиус, школа дизайна и архитектуры Баухауз, образовательная система, функционализм.

Keywords: XX century, A. Riegl, G. Semper, W. Gropius, Bauhaus School of Design and Architecture, educational system, functionalism.

Теоретические взгляды Готфрида Земпера и Алоиза Ригля не раз звучали на лекциях Вальтера Гропиуса в Баухаузе и определенным образом повлияли на формирование «образовательной системы» школы.

В поисках решения современных проблем развития искусства и Земпер, и Ригль, и Гропиус обращались именно к архитектуре, в наибольшей степени выражающей композиционное единство всех ее составляющих, невозможное без пространственного мышления и чувственного знания о материале. Те методы и приемы, которые были сформулированы благодаря исследованиям в области архитектуры, определили универсальный подход в вопросах изучения искусства, нацеленный на поиски первичных закономерностей формообразования, которые по своему существу являются выражением восприятия окружающего мира.

В работе «Стиль в технических и тектонических искусствах» 1860 года, Готфрид Земпер писал: «Искусство архитектуры представляет собой совместное и согласованное участие всех остальных отраслей искусства в целях создания монументальной выразительности и для выявления определенной ведущей идеи [1]. «Законы прекрасного и стиля», полагал автор, были выявлены и заключены в систему впервые благодаря архитекторам.

Готфрида Земпера занимали, в первую очередь, вопросы происхождения художественных форм в произведениях искусства. Исходя из данной теории, художественное произведение было результатом всех факторов, оказавших влияние на его создание. Земпер определял целостность художественного произведения в триединстве формы, материала и способа его обработки, в то время, когда техническое развитие и художественные ремесла все еще шли обособленными друг от друга путями.

Опираясь на теорию Земпера, австрийский историк и искусствовед Алоиз Ригль выразил свою точку зрения в вышедшем в 1893 году произведении «Проблемы стиля. Основы истории орнамента». В своем исследовании автор пошел дальше Земпера, определив понятие «художественной воли», как творческий импульс, выражающий дух времени. Именно «художественная воля» диктует определенные законы построения формы, влияющие на целостность восприятия произведения искусства — его художественного образа. Теория Ригля, в первую очередь,

формировалась за счет исторического подхода и подробного изучения и исследования законов формообразования в архитектуре и скульптуре Античности и Готики.

Восприятие художественного произведения как определенной целостности, также отразилось и в теоретических воззрениях Вальтера Гропиуса. Архитектор «...смотрит на архитектуру как на могучее средство «жизнестроительства» [2].

Главной идеей, в которой Гропиус видел основной вектор формирования школы, являлась позиция возрождения ремесленного труда во время «машинной эпохи». Воплощение данной концепции в жизнь требовало разработки новых принципов обучения — комплексного образовательного плана, совмещающего в себе теоретические и практические дисциплины, которые отвечали манифесту школы 1919 года: «Художник — лишь высшая часть ремесленника» [2].

Та целостность, которую архитекторы и искусствоведы видели в произведениях искусства, более всего выражалась в архитектуре. Именно теоретические исследования в этой области дали толчок к возникновению новых концепций, повлиявших на решение современных проблем искусства. Школа дизайна и архитектуры Баухауз стала одним из тех мест, которое бесспорно повлияло на развитие искусства в XX веке и донесло до наших дней немалое количество интереснейших методик образования, не теряющих своей актуальности и активно применяющихся в художественных образовательных заведениях до сих пор.

Примечания:

1. **Земпер Г.** Практическая эстетика. М.: Искусство, 1970. 320 с.
2. **Гропиус В.** Границы архитектуры. М.: Искусство, 1971. 287 с.
3. **Арсланов В.Г.** История западного искусствознания XX века. М.: Академический проект, 2003. 768 с.
4. **Riegl A.** Grundlegungen zu Eisner Geschichte der Ornamentik. Berlin: Verlag von Georg Siemens, 1983. 346 p.
5. **Bergdoll B., Dickerman L.** Bauhaus 1919–1933: workshops for modernity. New York: Museum of Modern Art, 2009. 344 p.
6. **Ross S., C. Lindgren A.** The modernist world. New York: Routledge, 2015. 616 p.

А.В. Степанов, Т.М. Степанова, И.В. Ключкин
A.V. Stepanov, T.M. Stepanova, I.V. Klyushkin

Преодоление фронтальной ситуации в образовательно-проектной практике Баухауза

Overcoming the frontier situation in the educational and design practice of the Bauhaus

Аннотация: В статье рассматривается обобщающий аспект визуального моделирования в рамках теории, образовательной практики и социокультурной проектной деятельности, реализованных в Баухаузе.

Abstract: The article deals with the generalizing aspect of visual modeling in the framework of the theory, educational practice and socio-cultural project activities implemented in Bauhaus.

Ключевые слова: Баухауз, пропедевтика, фронт, синтез искусства с проектной и научной культурой.

Keywords: Bauhaus, propaedeutics, frontier, art synthesis with design and science culture.

Визуальная культура в целостной социально-функциональной деятельности человека занимает особое место. Уточним, что под визуальной культурой нами подразумевается совокупный опыт восприятия, анализа и творческого преобразования информации на основе участия такого органа чувств, как зрение.

Информация, воспринимаемая зрением, является собой феномен, в котором на сегодня не полностью рассмотрены, на наш взгляд, существенные педагогические возможности и перспективы.

Первый космонавт планеты Земля Ю.А. Гагарин, который исследовал ситуацию с визуальными свойствами человеческого глаза, писал: «В условиях невесомости не один из органов чувств, кроме зрения, не дает полной и точной информации о положении тела в пространстве. Это и понятно: ведь все известные нам рецепторы формировались под воздействием лишь земных факторов, и только глаз развивался под прямым влиянием космоса. С.И. Вавилов образно назвал человеческий глаз “солнечным” в том смысле, что он создан, помимо всего прочего, благодаря приспособлению организма к жизненно важным для него световым лучам, идущим из космоса. Именно зрительные ощущения и восприятия стали опорой теоретического мышления в исследовании задолго до космических полетов» [2, с. 66–67].

Безусловно, что не только «космические возможности глаза» представляют для человека существенный интерес. Если, «не отрываясь от Земли», посмотреть на возможности «визуального компонента» в изучении и преобразовании окружающей действительности, то следует напомнить о таких важнейших аспектах, как визуальные контакты человека-с-человеком, человека-с-природой; чтение вербальных текстов; видение объектов окружающей среды; проектирование образов, форм и объектов нашего мира и т.д.

Все это свидетельствует об уникальности визуального способа контакта и взаимодействия человека с миром. В системе культурной универсализации современного мира Баухауз занимает свое особое место. Выявление «аспектов значимости актуальности» Баухауза имеет свое исторически выраженное исследование. Но, тем не менее, рассмотрение целостной проектно-образовательной деятельности Баухауза дает основания для поиска новых точек зрения на данный культурный феномен, в связи с уникальной системой ценностей, предложенной «ин-

ституцией Баухауз», а также тем, что эти ценностные позиции и достижения не потеряли своего актуального продолжения в современных условиях.

Система культуротворческих векторов, реализованных в Баухаузе, безусловно, выходит за рамки конкретного исторического периода функционирования данной Школы, продолжая свою траекторию развития и в настоящее время. Архитектура и особенно дизайн, позиционирующиеся как одни из ведущих видов проектной деятельности, сегодня в некоторых случаях бывают поставлены в ситуацию определенного противостояния, так сказать, «культурного фронта» по отношению к искусству (изобразительному и др.). В некоторых образовательных программах, связанных с дизайном и архитектурой, «фронтальная обстановка» нередко возникает уже даже не в пользу проектных дисциплин, уступающих значительную часть учебного времени дисциплинам общегуманитарного характера (и другим, аналоговым по содержанию), то есть в проектно-творческих образовательных структурах происходит заметная «разбалансировка» учебного материала, определяющая «приоритеты» (относительные, разумеется) или искусства, или проектных дисциплин, или других дисциплин.

В подобной ситуации Баухауз продемонстрировал пример органичного синтеза «искусства», «проекта» и «науки». Преподаватели Баухауза — В.В. Кандинский, П. Клее, И. Иттен, В. Гропиус и др. — дали позитивный и эффективно проявивший себя пример интеграции искусства, проектной и научной деятельности, утвердили их возможность «внефронтного» взаимодействия в условиях образовательного пространства и практики формирования объектов окружающей среды. «Содержание пропедевтики Баухауза имело интегральный характер. Общая идея изобразительного формообразования обогащалась близкими по природе искусствами — архитектуре, дизайну, декоративно-прикладному искусству, кино, театру и т.д. Во время работы над конкретными материалами все больше появляются ассоциации с пространственными искусствами — архитектурой, оптико-кинетическим искусством, рекламой и т.д.» [1].

Таким образом, мы имеем основания для выделения одного из важнейших векторов культуротворческой системы Баухауза — образовательно-интегрального, в котором гармонично проявляет себя синтез искусства, проектной и научной культуры.

Пропедевтика в трактовке Баухауза (И. Иттен, Й. Альберс и др.) для своего времени была новационной по своему подходу и содержанию. Проекция данного пропедевтического аспекта на современность (в рамках образовательного пространства) свидетельствует о том, что вектор перманентного творческого системного развития личности, реализованный Баухаузом, весьма актуален и сегодня. В период работы Баухауза появилось достаточно много методик и обучающих приемов в обучении архитектуры и дизайна. «1920 — годы это этап расшатывания образных стереотипов, период создания многих новых композиционных приемов в архитектуре и дизайне» [6], — пишет А.Н. Лаврентьев.

В итоге можно сделать вывод о целесообразном функционировании в современных условиях такого вектора, как вектор перманентного развития творческой личности на основе системы пропедевтической деятельности. Нормой был установлен именно синтез теории и практики, включавший пропедевтику, практику в ремесленных мастерских, научную, экспериментальную, творческую проектную и художественную деятельность субъекта. Этот подход в стратегии Баухауза можно обозначить как вектор практико-ориентированной генерализации целостной творческо-проектной деятельности.

Еще один развитый Баухаузом культуротворческий вектор связан с самореализацией творческой личности. Самореализация личности в интерпретации Баухауза понималась не как «расщепленное самовыражение» и «расщепленные взаимоотношения» с окружающим миром, а, напротив, как целостные интегрированные, полные, своеобразные, гармоничные, живые и творческие (А. Маслоу) взаимодействия [4]. Об этом свидетельствуют и подтверждают это многие успешные творческие траектории в социокультурном пространстве питомцев Баухауза, таких как Г. Байер, М. Брандт, Й. Харвиг, М. Бройер и др.

Зафиксировать данный культуротворческий вектор Баухауза можно в такой дефиниции, как самореализация творческой личности в процессах интеграции образовательных, индивидуально ориентированных и социально ориентированных траекторий.

Таким образом, мы можем выделить следующие культуротворческие векторы деятельности исторической перспективы Баухауза, которые в той или степени актуальны для современного образовательного проектного пространства:

— интегрально-образовательный, обусловленный синтезом искусства, проектной и научной культуры;

— перманентного развития творческой личности на основе системы пропедевтической деятельности.

— практико-ориентированной генерализации целостной творческо-проектной деятельности;

— самореализации творческой личности в процессах интеграции образовательных, индивидуально-ориентированных и специально-ориентированных траекторий.

Данные интегральные формы имеют в основе целостность развития системы «человек — окружающий мир». Добавим, что мы рассматривали систему векторов деятельности Баухауза в ограничении, а именно в рамках образовательного подхода, связанного с художественным, архитектурным и дизайнерским творчеством.

Библиография:

1. **Анушин Б.Ю., Ключкин И.В., Фуртай-Проскурина И.-Ф.В.** История преподавания композиции в архитектуре и дизайне: Учебное пособие. СПб.: ЛГУ им. А.С. Пушкина, 2018. 82 с.
2. **Гагарин Ю.А., Лебедев В.И.** Психология и космос. М.: Молодая гвардия, 1976. 208 с.: ил.
3. **Гропиус В.** Границы архитектуры: сб. / пер. А.С. Пинскер. М.: Искусство, 1971. 286 с.
4. **Иттен И.** Искусство цвета. Изд. 2-е. М.: Д. Аронов, 2001. 95 с.
5. **Маслоу А.** Дальние пределы человеческой психики. М.: Евразия, 1999. 432 с.
6. Самосознание европейской культуры XX века: Мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе. М.: Политиздат, 1991. 366 с.
7. Эксперимент в дизайне: [учеб. пособие] / сост. А. Лаврентьев. М.: Университетская книга, 2010.

Т.Ю. Быстрова
T.Y. Bystrova

Концепции развития российской архитектуры общественных зданий The concept of development of Russian architecture public building

Аннотация: На основе анализа эмпирического материала выделено шесть основных направлений развития современной российской архитектуры общественных зданий. Критерием классификации служит отношение архитекторов к историческим стилям. Сделан вывод о необходимости расширения концептуальной палитры общественных зданий как визуально-смысловых доминант современных российских городов.

Abstract: Based on the analysis of empirical material, six main directions for the development of modern Russian architecture of public buildings were identified. The classification criterion is the attitude of architects to historical styles. It is concluded that it is necessary to expand the conceptual palette of public buildings as visual semantic dominants of modern Russian cities.

Ключевые слова: современная архитектура, архитектура России, архитектура общественных зданий, концепция в архитектуре, концепция формообразования, стиль.

Keywords: modern architecture, the architecture of Russia, the architecture of public buildings, the concept in architecture, the concept of shaping, style.

Концепция формообразования в архитектуре понимается нами как фундаментальная и реализованная в материале идея организации архитектурного объекта, опирающаяся на профессиональное мировоззрение зодчего (картина мира) и учитывающая социально-экономический, социокультурный, научный контекст [2]. При этом публикаций по теме относительно немного [1; 4; 9; 11; 15], некоторые из них не обладают достаточной полнотой.

В целом для удобства последующей обработки данных можно выделить четыре основных направления в связи с концептуальными установками и параметрами отношения к историко-архитектурной традиции. Мы выделяем группы архитекторов и объектов, которые:

1) не претендуют на современность, подчеркнута архаичны, в том числе со ссылкой на заказчиков. Большинство из них опираются на хорошо проработанные и артикулированные в теоретических источниках концепции (классицизм и его производные [7, с. 8]; историзм в разнообразных версиях, включая псевдоисторизм и регионализм [6]);

2) говорят, что современны, но сами достаточно архаичны в плане формообразования (например, здания торгово-развлекательных центров);

3) декларируют модернизм либо неомодернизм и показывают соответствующее формообразование; могут трансформировать подход в сторону модных трендов типа хай-тека или деконструктивизма;

4) создают здания-«иконы» и имиджевые общественные здания в духе архитектуры постиндустриального периода на основе известных общемировых концепций [3; 5; 8; 14 др.];

5) связывают себя с современностью и действительно современны [13], хотя внешним образом это может почти не выражаться в силу специфики современного этапа архитектурного процесса, указанного в [12; 16; 17];

6) создают вернакулярную архитектуру, не связанную ни с какими современными (и даже более традиционными) концепциями. Во многих странах мира такая архитектура стала своеобразным символом регионализма и протеста против глобализации. Однако далеко не все ее объекты отмечены эстетико-художественными достоинствами.

Библиография:

1. **Безириганов Д.М.** Современные тенденции в архитектуре общественных зданий и комплексов. URL: <http://cont-trend-arch-proect.blogspot.com/> (дата обращения: 19.08.2018).
2. **Быстрова Т.Ю.** От модернизма к неорационализму. Творческие концепции архитекторов XX–XXI вв. Екатеринбург–М.: Кабинетный ученый, 2018. 386 с.
3. **Вентури Р., Браун Д.С., Айзенур С.** Уроки Лас-Вегаса: забытый символизм архитектурной формы. М.: Strelka Press, 2015. 212 с.
4. **Денисенко Е.В.** Тенденции развития архитектуры в XXI веке // <http://izrop.ru/> (дата обращения: 30.12.2017).
5. **Добрицына И.А.** От постмодернизма – к нелинейной архитектуре: Архитектура в контексте современной философии. М.: Прогресс-Традиция, 2004. 416 с.
6. **Куршакова В.Н., Янковская Ю.С.** Регионализм в современной архитектуре Урала // Новые идеи нового века: материалы межд. науч. конференции ФАД ТОГУ. Хабаровск: ТихГУ, 2012. Т. 1. С. 95–99.
7. **Лежава И.Г.** Современная архитектура и город // Academia. Архитектура и строительство. 2014. № 4. С. 5–15.
8. **Линфей Х.** Проблемы современной архитектурной практики в Китае. URL: <http://book.uraic.ru/> (дата обращения: 08.07.2018).
9. Названы шесть лучших проектов России XXI века. URL: <https://elitnoe.ru/articles/> (дата обращения: 08.07.2018).
10. **Рябушин А.В.** Архитекторы рубежа тысячелетий. М.: Искусство. XXI век, 2005. 288 с.
11. **Ряховская И.А.** Особенности современной архитектуры зданий // Студенческий: электрон. научн. журн. 2017. № 5 (5). URL: <https://sibac.info/journal/student/5/74675> (дата обращения: 19.08.2018).
12. **Фесенко Д.** Теория архитектурного процесса: контуры новой парадигмы. М.: Журнал «Архитектурный вестник», 2010. 240 с.
13. ФНКЦ «Центр детской гематологии, онкологии и иммунологии» / URL: <https://archi.ru/projects/russia/> (дата обращения: 02.10.2018).
14. **Чобан С.** Собственный стиль в архитектуре России выработает за ближайшие 10 лет. Интервью // РИА «Новости». 16.09.2015. URL: https://realty.ria.ru/analysis_interview/ (дата обращения: 3.01.2018).
15. **Чобан С.** Современная архитектура в условиях исторической застройки // РБК. 15.09.2014. URL: <https://realty.rbc.ru/news/> (дата обращения: 19.08.2018).
16. **Brooks K.** 14 Architectural Trends... // Archdaily. 5.06.2014. URL: <https://www.archdaily.com/> (дата обращения: 3.01.2018).
17. **Zaere-Polo A., Abascal G.F.** Architecture's «Political Compass»: A Taxonomy of Emerging Architecture in One Diagram // Archdaily. 16.12.2016. URL: <https://www.archdaily.com/> (дата обращения: 24.08.2018).

Е. Юкечев
E. Yukechev

Макс Билл и Баухауз Max Bill and the Bauhaus

Аннотация: В статье представлено краткое описание профессиональной жизни швейцарского архитектора, художника, индустриального и графического дизайнера, скульптора, педагога, публициста и политика Макса Билла (1908–94), а также основные сведения о его учебе в школе Баухауз (1927–28) и его деятельности в Ульмской школе формообразования (1953–58).

Abstract: A note provides some facts about professional life and career of Swiss architect, artist, painter, industrial- and graphic designer, sculptor, educator, writer and politician Max Bill (1908–1994); his years in the Bauhaus (1927–28); and his role as a co-founder of HfG Ulm (1953–58).

Ключевые слова: Макс Билл, Баухауз, Ульмская школа формообразования, авангард, конкретное искусство.

Keywords: Max Bill, Bauhaus, HfG Ulm, Avant-garde, Konkrete Kunst.

«Максу Биллу удалось достичь одной из наиболее амбициозных целей обширной программы современного искусства — в своей работе он объединил все формы изобразительных искусств в служении главному — здравому смыслу. Художник, скульптор, архитектор, типограф, промышленный дизайнер — он — современное воплощение “универсального художника”, предвестник “универсального человека”, который ещё не появился на свет», — писал в 1955 году теоретик дизайна, педагог, преемник (и оппонент) Билла на посту ректора Ульмской школы формообразования Томас Мальдонадо [1]. За последующие сорок лет, вплоть до своей смерти в 1994 году, Биллу предстояло стать одним из основных хранителей идей легендарной школы Баухауз, прототипом конкретного искусства и европейского модернизма.

Макс Билл родился в швейцарском городе Винтертур 22 декабря 1908 года, скончался в аэропорте «Тегель» города Берлина в 9 декабря 1994, возвращаясь домой в Цумикон, местечко в кантоне Цюрих. С юных лет Билл предпочитал называть себя архитектором, именно эта роль представлялась ему значимой и универсальной вслед за примером Ле Корбюзье. Однако состоялся он не столько на архитектурном поприще (хотя его авторству принадлежат такие хрестоматийные модернистские проекты, как комплекс зданий Ульмской школы формообразования (1953), кинотеатр Cinevox (1957) и его собственный дом в Цумиконе (1967)), сколько в целом спектре дисциплин: промышленном дизайне, типографике, графическом дизайне, живописи, скульптуре, публицистике, педагогике и даже политике.

Билл проектировал пространства, мосты, книги, инструменты и предметы повседневного использования — от мебели до наручных часов, ювелирные украшения; он стал ректором и разработал базовую учебную программу Ульмской школы формообразования (1953–58), которая за полтора десятилетия изменила повседневный уклад послевоенной Германии, а в дальнейшем и современного мира. Он был членом городского совета Цюриха и парламента Швейцарии (1967–71), его скульптуры расположены в общественных пространствах по всему миру. Сегодня его называют гением, новым Да Винчи, универсальным гуманистом, но сначала он стал студентом Баухауза.

«Будущему необходим весь человек» [2], — утверждал Ласло Мохой-Надь, куратор и педагог пропедевтического курса Баухауза в период 1923–28 гг. Мохой-Надь был одержим идеей

универсального произведения искусства (Gesamtkunstwerk), в котором нет разделения на искусство и повседневность. Для Макса Билла конфликт с «повседневностью» закончился отчислением за неподобающее поведение из Цюрихской школы прикладных искусств. Поиски своего развития в «высшей лиге» — архитектуре — привели Билла в 1927 году в Баухауз. Молодой Билл был очарован духом и славой школы новой формации и был одержим желанием стать архитектором: «В Баухаузе я мечтал изучать архитектуру, Ле Корбюзье не выходил у меня из головы» [3].

Несмотря на уже имеющийся опыт работы и профессиональную подготовку, Билл был отправлен на начальный годовой курс (Vorkurs). В этот период он посещает занятия Йозефа Альберса, Ласло Мохой-Надь, Василия Кандинского, с которыми в дальнейшем он будет связан дружескими отношениями. Всего Макс Билл проучился в Баухаузе четыре семестра (1927–28) и, не завершив обучения, вернулся в Швейцарию. Однако этот короткий период учебы повлиял на него принципиальным образом. Занятия и беседы с Василием Кандинским и Паулем Клее (жившими по соседству в одном доме) за рамками учебной программы переросли в близкие отношения, которые сопровождали Билла на протяжении всей его жизни.

«Из Баухауза в Ульм», — так Билл описывает свой профессиональный путь: «Баухауз стал для меня эпицентром с его пересекающимися дисциплинами и с его манифестом о персональной ответственности дизайнера перед обществом во всём, что бы он не проектировал: от создания ложки до целого города мы должны руководствоваться принципами гармонии социальных задач и окружающей среды» [4].

В 30-е годы Билл прожил, курсируя между Цюрихом и Парижем. В этот период он активно работает в кругу авангардных художников и в 1933 был приглашен в международное объединение художников-модернистов Abstraction Cr ation, среди которых были Жоржа Вантонгерло, Тео ван Дусбург, Антуан Певзнер, Наум Габо, Ханс Арп, Курт Швиттерс, Василий Кандинский и другие. С этого периода Макс Билл начал формулировать свою творческую парадигму в направлении конкретного искусства (Konkrete Kunst).

В 1950-х по инициативе фонда Брата и сестры Шолль Макс Биллу представилась возможность реализовать свои идеи в строительстве и комплексном создании учебной программы

Ульмской школы формообразования (HfG Ulm). Рационалистическую концепцию Луиса Салливана «функция определяет форму» Билл модифицировал в подход «форма, функция, красота = образ» (form, funktion, Schönheit = gestalt) [5].

По замыслу Билла, модель Ульмской школы развивала подход Баухауза к комплексному обучению студентов, прежде всего, ориентируясь на социальный запрос, ответственность дизайнера перед обществом и персональную свободу каждого. Начиная с выставки Die gute Form, организованной Биллом в 1949 году, форме отводилась равноправная роль, как и самой функции. Проследить же параллели в учебных программах Ульмской школы и Баухауза не составит труда. Наравне с остальными дисциплинами, во временном учебном плане 1953–54 годов, сверстанном Максом Биллом, встречаются: «теория формы и цвета по Паулю Клее и Йосту Шмидту»; «упражнения в формообразовании по Паулю Клее и Йосту Шмидту»; «наше отношение к творчеству Василия Кандинского и Пауля Клее».

Макс Билл прожил долгую и плодотворную жизнь. Признанный и востребованный, обладатель императорской премии Японии «За выдающийся вклад в развитие и продвижение искусства» (1993), бывший студент Баухауза сохранял верность своим убеждениям и памяти Баухауза до конца своих дней. «Я осознаю, что настоящий Баухауз не имеет границ: Пикассо, Якоби, Чаплин, Эйфель, Фрейд, Стравинский, Эдисон и т.д., все они — тоже часть Баухауза. Баухауз — это убеждение и духовное стремление к развитию, которое вполне могло бы стать религией» [6], — писал Макс Билл еще в 1928 году. Последние свои дни он провел в непосредственной работе над развитием проектов Баухауз-Архива в Берлине, председателем которого он был избран в 1985 году.

Примечания:

1. **Maldonado T.** Max Bill. Buenos Aires: Nueva Visi n S.R.L., 1955.
2. Die Zukunft braucht den ganzen Menschen. Von Material zu Architektur. Band 14. München, 1929.

3. **Bill J.** Max Bill am Bauhaus. Bern: Benteli, 2008.
4. **Bill M.** Vom Bauhaus bis Ulm / Du. Europäische Kunstzeitschrift. Zürich, 1976. № 13.
5. **Bill M.** Schönheit aus Funktion und als Funktion. En «Idea 53». Stuttgart: Flerd Hatje, 1952.
6. Из интервью студентов Баухауза. Bill Max. Bauhaus Zeitschrift 2/3. Dessau, 1928.

Библиография:

1. **Bill J.** Max Bill am Bauhaus. Salenstein: Benteli, 2008.
2. **Thomas A.** Mit subversivem Glanz. Max Bill und seine Zeit. Band 1: 1908–1939. Zürich: Scheidegger & Spiess, 2008.
3. **Maldonado T.** Max Bill, Buenos Aires: ENV editorial nueva visi n, 1955.
4. **Fleischmann G.** Max Bill: Typografie, Reklame, Buchgestaltung. Zürich: Niggli Verlag, 1999.
5. **Frei H.** Konkrete Kunst?  ber Max Bill als Architekt. Zürich: Verlag Lars M ller, 1991.
6. **Neumann E.** Bauhaus und Bauhäusler. Bekenntnisse und Erinnerungen. Bern und Stuttgart: Hallwag Verlag, 1971.
7. **G se E.-G., Bestgen U.** Das Bauhaus und die Folgen 2. Max Bill. Die Schönheit der Ratio. Weimar: Klassik Stiftung Weimar, 2007.
8. **Wiek Rainer K.** Bauhaus. Kunst und Pädagogik. Oberhausen: Athena Verlag, 2009.
9. Max Bill: Aspekte seines Werks. Kunstmuseum Winterthur und Gewerbemuseum Winterthur, 2008.
10. Konkrete Kunst. Mathematisches Kalkül und programmiertes Chaos. Reimer, 2008.
11. **Grohnem W.** Texte zur Kunst der Moderne. München: Hirmer, 2013.
12. **Foster H.** Art Science 1900 (Bd. 1, 2). London: Thames and Hudson, 2005.
13. 100 Max Bill. Catalog, a cura di Riccardo Carazzetti. Città di Locarno Servizi culturali, 2008.
14. Max Bill: Ohne Anfang, ohne Ende. Herford: Marta Gerford, 2008.
15. Max Bill: Maler, Bildhauer, Architekt, Designer. Stuttgart: Hatje Cantz Verlag, 2005.
16. **Max Bill.** Form, Function, Beauty = Gestalt. Introduction by Karin Gimmi. London: Architectural Association London, 2010.
17. **Аронов В.** Дизайн в культуре XX века. 1945–1990. М.: Изд. Д. Аронов, 2013.
18. **Аронов В.** Он жил на солнечной стороне XX века // Коммерсант. № 725, 18 января 1995 г.

Э.М. Глинтерник
E.M. Glinternik

Д.И. Митрохин как представитель художественной школы Полиграффака Ленинградского ВХУТЕИНа (1921–1930) D.I. Mitrokhin as a representative of the Poligrafack art school of the Leningrad VHUTEIN (1921–1930)

Аннотация: Статья посвящена деятельности выдающегося художника-графика Д.И. Митрохина в качестве профессора на полиграфическом факультете Ленинградского ВХУТЕИНа. В статье использованы материалы Научного архива Российской академии художеств. Рассматривается учебная программа Д.И. Митрохина по дисциплине «Книжная графика».

Abstract: The article is devoted to the activities of the outstanding graphic artist D.I. Mitrokhin as a professor at the printing department of the Leningrad VHUTEIN. The article uses materials from the Scientific Archive of the Russian Academy of Arts. The study program of D.I. Mitrokhin in the discipline «Book Graphics» is considered.

Ключевые слова: полиграфический факультет Ленинградского ВХУТЕИНа, художественное образование, книжная графика.

Keywords: printing faculty of Leningrad VHUTEIN, Art education, book graphics.

Основанный в 1921 г. полиграфический факультет являлся, по мнению первого декана П. Шиллинговского, «по своей конструкции и программе единственным высшим учебным заведением в настоящее время и не имеющим ничего подобного в прошлом» [1, д. 227]. У его истоков стояли В. Конашевич и Г. Верейский, позднее приняты В. Замирайло, Е. Кругликова, Д. Кардовский, М. Добужинский [2]. Особое положение такого факультета в системе высшего образования обозначил Н. Купреянов: «Полиграфическое дело является почти единственной областью, где встреча искусства и производства имеет значение не только академической проблемы, но реального факта, так или иначе влияющего или могущего влиять на быт» [4].

Осенью 1923 г. П. Шиллинговский обратился в Президиум АХ с просьбой о расширении штата. При этом приводил цифры: «На полиграфическом отделе 6 профессоров по различным отраслям полиграфии, кои ведут работу по искусству и, кроме того, коллективно композицию и графическое рисование. <...> Т.к. каждый профессор ведет отдельный предмет, то его нагрузка выражается почти полным числом студентов от 35 до 45 чел.» [1, д. 227]. И далее автор предлагает: «Отдел находит необходимым пополнить педагогический состав еще одним профессором по книжной графике <...>, выдвигая кандидатуру Митрохина. Нагрузка по графике настолько велика, что одному преподавателю справиться с ней не представляется возможным, т.к. предмет его не только творческий, но и практический и должен вестись с каждым студентом индивидуально». Таким образом, ведущий книжный график своего времени, Митрохин стал преподавать на полиграффаке с весны 1924 г. и уволен был в 1930 г. общим приказом, в результате ликвидации ВХУТЕИНа-ВХУТЕМАСа. В одном из мартовских писем он сообщал: «С месяц назад я был извещен об избрании меня профессором “по кафедре книжной графики” на полиграфическом факультете Академии Художеств и принял предложение руководить практическими занятиями учащихся» [3, 141].

Вхождение мастера в учебный процесс давалось непросто: «Теперь уже начались в Академии художеств экзамены, комиссии, бесконечные заседания, бессмысленная трата времени. Все это оканчивается для меня неизменно острыми головными болями и крайней усталостью. Как тяжело быть не тем, что ты есть, ведь я только художник: педагогия, заседания, доклады — какой вздор и какая мука!» [3, 142].

В ноябре Митрохиным была написана программа дисциплины «Книжная графика» для занятий на отделении общей графики. Оно должно было готовить «художника-оригиналиста» для массового производства в полиграфической, текстильной и обойной отраслях, который овладел знанием технологии производства и навыками проектирования народных картинок, плакатов, этикеток, объявлений и пр.

Курс рассчитывался на три года: «Цель занятий — усвоение на практике различных видов и приемов рисунка, предназначенного для размножения типографским путем. Работа по усвоению графических и композиционных приемов должны дать мастеров, умеющих задумать и выполнить рисунок, вполне отвечающий своему назначению: быть в книге или служить фабричным знаком, стоять в заголовке газеты или расцветить собою обертки изделий Пищетреста и т.п.» [1, д. 319].

На первом курсе шли упражнения в основных приемах графики: силуэт (черный по белому и белый на черном фоне), линейный контур, контур со штрихами, передающий форму предметов, несложная орнаментальная полоса. Рекомендовалось обязательное прослушивание лекций по палеографии, чтобы далее приступить к шрифтам. Во втором семестре следовали работы по орнаментальному обрамлению (мотивы из области современной техники, сельского хозяйства, индустрии и т.п.), работы по шрифту (усвоение форм и пропорций типографского шрифта лучшей поры книгопечатания, Италия конца XV — нач. XVI в.), заголовки для деловых бумаг и конвертов, инициалы и монограммы. Ко времени составления программы относятся строки из письма: «Трачу свое время на Академию. Там, в библиотеке, я пересмотрел книги XVI–XVIII вв. и среди них набрел на ряд очаровательных изданий итальянских и немецких типографий, с деревянными гравюрами <...> Это я считаю необходимым показать учащимся, которые понятия не имеют о хороших шрифтах и т.п. Видят и делают сами лишь те шрифтовые мерзости, что попадают на глаза в трамваях, на улицах, на вывесках» [3, 143].

В третьем семестре предполагались задания: орнаментированные заглавные буквы, «лозунги» с соответствующими изображениями, издательские и типографские марки, книжные знаки. По плану четвертого семестра: фабричные и заводские штампы и знаки, как различные случаи заполнения изображением прямоугольника, овала, круга, треугольника и ромба; обложка для книг, титульные листы; иллюстрации (иллюстрированные обертки для папирос, кондитерских изделий и т.п., проспекты различных предприятий и т.д.). На первом семестре третьего

курса исполнялись обложки в несколько красок, рисунки для переплетов (корешок и крышка), многокрасочные рисунки для различных видов упаковочной бумаги, рисунки для форзацной бумаги, иллюстрации. Во втором семестре продолжалась работа в типографии по набору шрифтов, исполнение многокрасочных иллюстраций в соединении со шрифтом. В дальнейшем программа корректировалась, в связи с тем, что обучение перешло с трех на пять лет, но содержательная сторона осталась без изменений.

В октябре 1926 г. Митрохин писал другу: «С этого года графический факультет разделен на три отдела: книжная графика, металлография и деревянная гравюра. И во главе отдела книжной графики поставлен назначением ректора — я. Учащихся в этом году еще больше, чем в прошлом. Только на книжной графике — 100 человек. А профессоров очень мало по графике: я, Замирайло и Конашевич» [3, 148]. На каждого педагога приходилась огромная интеллектуальная и творческая нагрузка. Одновременно в эти годы Митрохин активно сотрудничал с издательствами, участвовал в академических выставках, работал вместе с учениками в мастерских. Для начинающих художников участие в совместных выставках, постоянное общение с выдающимися мастерами, обладавшими тонким художественным вкусом, глубокой художественной эрудицией, неизменной доброжелательностью, годы пребывания в стенах Академии являлись большой творческой и жизненной школой.

Поскольку в России к 1920-м гг. еще не было высших художественных заведений с промышленно-производственным уклоном, не было и методики обучения, отсутствовали единые обозначения дисциплин, что требовалось для построения академической учебной программы. Обеспечение учебного процесса определялось личным творческим и практическим опытом преподавателя. Рассматривая значение предложенной Митрохиным программы, отмечая ее четкую ориентацию на подготовку специалистов с промышленно-производственным уклоном для полиграфии, с полным основанием можно считать, что она, по всей вероятности, стала первой учебной программой, в которой излагались основы подготовки будущих дизайнеров-графиков.

Примечания:

1. НА РАХ. Ф. 7. Оп.1.
2. Глинтерник Э.М. Полиграфический факультет Ленинградского ВХУТЕИНа (1921–1930). Архивные материалы / Пространство ВХУТЕМАС: Наследие. Традиции. Новации. М., 2010. С. 89–90.
3. Книга о Митрохине. Статьи. Письма. Воспоминания / сост. Л. Чага. Л., 1986.
4. Купреянов Н. Полиграфия в художественных ВУЗах // ЛЕФ. 1924. № 4.

К.К. Глинттерник
K.K. Glinternik

Новая эмблематика, марки, печати и знаки: формотворчество 1920-х гг., в поисках конструктивности... New emblems, stamps and signs: the formation of the 1920s, in search of constructivity...

Аннотация: Статья посвящена одному из жанров графического дизайна, который в 1920-х годах именовался «официальной графикой». В статье рассматриваются пути развития творческого метода под воздействием образования новой государственности и экономических взаимоотношений.

Abstract: The article is devoted to one of the genres of graphic design, which in the 1920s was called «official graphics». The article discusses the development of the creative method under the influence of the formation of a new statehood and economic relations.

Ключевые слова: визуальные коммуникации, товарный знак, геральдика труда, конструктивизм, дизайн-графика 1920-х годов.

Keywords: visual communications, trademark, heraldry of labor, constructivism, design graphics of the 1920s.

В современной теории визуальных коммуникаций практически не используется термин «официальная графика», в то время как в начале 1920-х годов он решал проблему обозначения значительного пласта графической продукции, востребованной на государственном уровне. В 1922 г. А. Сидоров констатировал: «Нет сомнения, что наиболее нужна государству графика прикладная. Хотя на первых порах может озадачить включение денежных знаков, всевозможных эмблем, марок, печатей в круг интересов искусствоведения, хотя, в западной науке понятие «официальной графики» уже получило права гражданства» [8, с. 160]. Позднее термин этот был вынесен в заглавие статьи В.Г. Самойлова, хранителя музея АХ: «Официальной графикой мы называем ту отрасль графического прикладного искусства, которая занимается изображением почтовых марок, денежных знаков, гербов, знамен, эмблем, печатей и т.д.» [7, с. 17].

Построение нового государства коснулось всех сторон общественной, политической и культурной жизни. Начиная с обеспечения денежных знаков, почтовых марок, советской геральдики, реорганизации и национализации учреждений, ведомств, предприятий, профессиональных союзов, издательств — все требовало новой поэтики, нового художественного языка, соответствовавшего идеям и духу времени. Поиски и кристаллизация творческого метода шли под прямым воздействием условий образования новой государственности.

Одним из первых мероприятий был конкурс Наркомпроса на рисунки для печати Совнаркома, почтовые марки и модель серебряного рубля. В нем участвовали С. Чехонин, И. Пуни, С. Лебедева. Эскизы почтовой марки Н.Альтмана были признаны лучшими: в картуше с надписью «Республика Россия» размещались мотивы земледельческого и промышленного труда — серп и колосья, плуг и борона, молот и наковальня, станки и завод, шрифт отражал лапидарный «революционный стиль». Тогда же Коллегия по делам искусств объявила о конкурсе проектов монет, народного флага и герба, печати СНК и ЦИК. Были приняты образцы для герба РСФСР работы П. Митурича, печати Совета народных комиссаров Н.Альтмана и печати Исполкома С. Чехонина.

Спустя десять лет результаты конкурсов оценивались следующим образом: «Обширны и ответственны были задачи этих конкурсов, но реальную пользу они принесли, увы, лишь в качестве эксперимента. С беспощадной ясностью вскрылась <...>

для художника полная неподготовленность к выполнению так называемой государственной графики. <...> Отсутствие понимания назначения вещи вследствие недостатка опыта, а потому сбивание на уже привычные, проработанные данным художником формы графики, как-то: книжная виньетка, экслибрис, иллюстрация, — вот что сделало почти каждый проект этих конкурсов утопическим и внежизненным» [4, с. 26].

Вывод его относился и к конструктивистскому проекту печати Совнаркома работы И. Пуни. Творческие неудачи известных мастеров Земенков пояснял отсутствием понимания функции, меры графической условности, излишней декоративностью. Больше соответствие он находил в работах т.н. левых художников, очищенных от иллюстративности и более динамичных. Но, как оказалось, «чрезмерно подчеркнутая “левизна” лишила эти проекты той необходимой общепонятности, без которой немислим никакой продукт массовой графики» [4, с. 27]. Получалось, что, будучи продуктом интересных формально-художественных поисков, конструктивистская графика была не вполне доступна для восприятия, к примеру, в деревне.

Новый художественный язык получил дальнейшее идеологическое обоснование в книге А. Гана: «Конструктивизм — явление наших дней». Возник он в 1920 г. в среде левых живописцев и идеологов «массового действия». Данный выпуск является агитационной книгой, которой конструктивисты открывают борьбу со сторонниками традиционного искусства» [5, с. 67]. В плане-наброске ее макета (1922, архив А. Родченко) в числе объектов перечислялись вывески и эмблемы и должны были войти созданные А. Родченко эмблемы профсоюзов.

Возникновение новых профессиональных союзов и добровольческих организаций сопровождалось также обширной разработкой проектной эмблематики. Определенный резонанс получили опубликованные работы С. Грузенберга [6]. В конструктивных решениях он опирался на традиции, идущие от знаков гильдий и цехов. В одних случаях строил эмблему на ассоциативных представлениях, например, решение знака ВЦСПС передавало идею объединения представителей всех профсоюзов под одним знаменем, а в знаке Межрабкома — идею создания международного трудового объединения. В других — ассоциации с профессией обеспечивали атрибуты: орудия труда (швейная машина, трактор, музыкальный ин-

струмент, станок), процессы производства (скачущая почтовая тройка, резание бумаги и др.), сырье или готовое изделие (кожа, голова быка, ткани, бумага и т.п.). Знаки С.Грузенберга были динамичны, относительно выразительны, но главное — доходчивы с точки зрения массового потребителя.

У всех на слуху «Добролет», «Доброхим», «Совкино», МОПР, МСПО, ЛСПО и пр. названия. Их эмблемы использовались на знаменах, бланках, стенгазетах, печатях, вывесках клубов, спортивных значках, в различных изданиях и в суперграфике. Можно сказать, что в 1920-х гг. разработка всевозможных эмблем, товарных знаков и прочей прикладной графики носила всеобъемлющий характер, в т.ч. и в промэкспорте [3]. В конце 1920-х гг. Правление Всесоюзного химвиндиката объявило конкурс на изготовление знака для использования на внутреннем и внешнем рынках, «с отражением советского характера Синдиката» [2]. Три победителя представили конструктивистские, в их понимании, символы, образное и графическое решение которых оставляло желать лучшего.

Отчасти трибуной конструктивизма стал журнал «Современная архитектура» [1]. Однако в 1931 г. Э. Голлербах в предисловии к труду Я. Чернихова высказал свое видение вопроса: «Его работы убеждают нас в том, что даже самые талантливые претензии “ЛЕФа” на конструктивизм были, в сущности, детским лепетом. <...> В графике Чернихова совершенно нераздельны сюжетные, конструктивные и ритмические элементы. Это гарантирует ей большую жизнеспособность и безусловную уместность в кругу тех явлений, с которыми она связана» [9, с. 25]. Черников предложил три графические марки, из плоскостей и буквенных надписей. Они расположены на шмуцтитулах перед каждой главой книги, однако нужно отметить, что, следуя собственным идеям конструктивизма в их композиции, архитектор не смог создать цельный художественный образ.

Формотворческий метод конструктивизма широко использовался в профессиональной художественной среде. Сидоров отмечал: «Поскольку мы теперь ищем критериев искусства в его конструктивности, нам ясно, что и денежный знак может быть “конструктивным”, т.е. настоящим денежным знаком, не картинкой или виньеткой; что в его внешности есть своя логичность, что он, таким образом, допускает применение к себе художественного мерил» [8, с. 160].

Развитие визуальной культуры в проектной графике этого периода шло двумя основными путями — заимствованием устаревших образов либо проектированием с использованием нового языка конструктивизма. Серп, молот, фабричные трубы предстояло превратить из обычных предметов в носителей и выразителей пролетарской идеологии, в символы. Большинство участников художественного процесса еще не имели навыков в разработке таких объектов дизайн-графики, еще не были сформированы принципы художественной коммуникации в одном из самых сложных жанров проектной графики. Однако эстетическое поле конструктивизма оказалось столь сильным, что притягивает не одно поколение дизайнеров в поисках художественной истины.

Библиография:

1. **Ган А.** Что такое конструктивизм? // СА. 1928. 3. С. 79–81.
2. **Глинтерник К.К.** Советская айдентика 1920-х годов: торговый знак Всесоюзного химсиндиката // Месмахеровские чтения — 2015. СПб., 2015. С. 67–74.
3. **Дрюбин Р.Г.** Товарный знак и экспорт. М., 1931.
4. **Земенков Б.** Графика в быту. М., 1930.
5. **Лаврентьев А.Н.** Алексей Ган. М., 2010.
6. **Ларионов А.И.** Марки С. Грузенберга. М., 1923.
7. **Самойлов В.Г.** Официальная графика. / Графическое искусство в СССР. 1917–1927. Каталог выставки. Л., 1927. С. 16–24.
8. **Сидоров А.А.** Русская графика за годы революции (1917–1922) / О мастерах зарубежного, русского и советского искусства. М., 1985. С. 155–184.
9. **Черников Я.Г.** Конструкция архитектурных и машинных форм. Л., 1931.

Т.М. Журавская
T.M. Zhuravskaya

Влияние Баухауза на японский дизайн Influence Bauhaus on Japanese design

Аннотация: Баухауз оказал влияние на развитие дизайна разных стран, в том числе и на Японию. В немецкой школе, открытой в 1919 году, преподавали и учились педагоги и студенты из разных стран: Австрии, Америки, Венгрии, России, Швейцарии, в том числе и Японии. Этой малоизвестной части истории Школы и ее влиянию на японский дизайн посвящена статья.

Abstract: Bauhaus has influenced on development of the design of the different countries, including Japan. In German school, opening in 1919 taught and learned the teachers and students from different countries: Austria, America, Hungaries, Russia, Switzerland, including Japan. This, a little-known part to histories of the school and its influence upon Japanese design is dedicated the article.

Ключевые слова: Баухауз, японский дизайн, текстиль, архитектура, авангард.

Keywords: Bauhaus, Japanese design, textile, architecture, avant-garde.

Деятельность немецкого Баухауза выпала в Японии на исторические периоды Тайсё (1912–1926) и Сёва (1926–1989). Это время связано с научно-техническими достижениями, развитием общества массового потребления и «вестернизацией» страны.

Н.И. Конрад (1891–1970), российский ученый, выдающийся востоковед, писал в 1926 году: «Если многие японские инженеры внимательно приглядываются к Европе и Америке — не появилось ли там новой модели какой-нибудь машины, то, с другой стороны, некоторые деятели литературы и искусства следят, нет ли там чего-нибудь нового в их области. И что же? Услышали, что во Франции появился дадаизм — объявляется и в Японии школа дадаистов; в Советской России зарождается пролетарская литература — вдруг объявляется и в Японии целая плеяда пролетарских писателей» [1, с. 402].

Основным источником информации для статьи стали материалы исследования Акико Морияма «Люди Баухауза из Чайного домика» в японском журнале «Nikkei Design» [5, с. 72–77]. Акико Морияма рассказала о жизни японцев, учившихся в Баухаузе.

Первым студентом из Японии и первым человеком, написавшим о Баухаузе в японской прессе, стал Тэиносукэ Наката. Он учился в Баухаузе, в Веймаре, в 1922–1924 г. Затем студентом Баухауза стал Такэхико Мидзутани (1898–1969). Он учился в Дессау в 1927–1929 г., после завершения обучения в Баухаузе преподавал в Токийской школе изящных искусств. Одним из его учеников был Ивао Фудзита (Ямаваки).

Символом кардинальных изменений в жизни японского общества с традиционно установившимися отношениями полов, стали молодые люди, названные «могабо»: «мога» — современная девушка (modern girl) и «мобо» — современный юноша (modern boy).

«Могабо» стала молодая супружеская пара Митико (1910–2000) и Ивао (1898–1987) Ямаваки. Они принадлежали к избранному кругу людей высокой культуры. В книге «Стремление к совершенству. Очерки о традиционном ремесле и современном дизайне Японии» есть раздел «Японские художники в Баухаузе», посвященный этой теме [2, с. 92–97].

Ивао Фудзита (Ямаваки) (1898–1987) родился в Нагасаки, закончил отделение Архитектуры Токийской Школы Искусств в 1926 году и практиковался в Строительной Компании Ёкогава (Yokogawa), был членом Общества архитектурных исследований

Кэнтику гаккай (Kenchiku gakkai). В 1928 году женился на Митико Ямаваки, молодой девушке из состоятельной и высокообразованной семьи. Она была старшей дочерью Дзэнгоро Ямаваки, делового человека из Осаки, занимавшегося производством саэ и практикой чайной церемонии в стиле школы Урасэнкэ — «Искусства Жизни», как называл ее Окакура Какудзо [3, с. 38]. Ивао, по настоянию семьи Митико, принял фамилию Ямаваки как условие совместной поездки в Германию и обучения в Баухаузе. Отец Митико поддержал идею молодой супружеской пары и финансировал поездку, чтобы они получили возможность учиться в Баухаузе. Он был знаком с опытом ведущих предприятий Германии и владел немецким языком.

В мае 1930 году Ямаваки покинули Японию, чтобы ехать в Европу через Америку. Два месяца супруги провели в Нью-Йорке, адаптируясь к новому западному образу жизни.

В Баухаузе Ивао поступил на трехгодичный курс, представив свое портфолио, собранное во время работы в Японии. Для зачисления в список студентов иностранцам надо было получить рекомендацию на основании просмотра работ. Митико сдала вступительный экзамен с помощью Ивао. Студенты Баухауза были из разных стран мира и разного возраста, Ивао Ямаваки — один из самых старших.

Каждый студент должен был начать обучение с пропедевтического, начального, базового Форкурса (Vorkurs). Курс включал разделы по основным материалам, абстрактную композицию и проектирование, а также математику, физику и гимнастику. Во время обучения Митико и Ивао Ямаваки пропедевтическим курсом в Баухаузе руководил Йозеф Альберс (1888–1976).

Митико вспоминала, что Йозеф Альберс был доброжелателен, и его лекции по вводному курсу были интересными. За помощью и разъяснениями она обращалась к Василию Кандинскому, который после занятий объяснял особо важные части лекций на английском языке.

После завершения пропедевтического курса Митико начала учиться в ткацкой, как ее называли, «женской» мастерской под руководством Гунты Штольцль и Анни Альберс, супруги Йозефа Альберса (Альберс женился на студентке отделения художественного ткачества Анни Флейшман в 1925 году).

«Основные принципы текстильной промышленности Баухауза заключались в том, что плетеные узоры должны быть абстрактными, а не образными, подчеркивая структуру плетения. По

этой причине плетеные ковры и коврики, выпускаемые немецким художником по тканям Гунтой Штольцль и ее коллегами, например, Анни Альберс, в текстильной мастерской Баухауза подчеркивают строгую геометрию: они преднамеренно акцентируют внимание на взаимосвязи вертикальных нитей основы и горизонтальных нитей утка в основе структуры ткани. Одна из задач Баухауза заключалась в том, чтобы стимулировать творческий обмен между изобразительным и прикладным искусством» [4, с. 153]. Митико Ямаваки также создавала свой текстиль в характере абстрактной композиции, привнося японское видение цвета и обобщения изображения, наполняя их ритмами цветных полос и контрастами геометрических фигур.

Ивао занимался в мастерской фотографии под руководством Вальтера Петерханса (1897–1960) и совершенствовал свои навыки в технике искусства фотомонтажа, изучая его возможности. Его самая известная работа в технике фотомонтажа «Атака на Баухауз» (1932 год). Драматичная картина представляла атаку нацистов на Баухауз и была опубликована в декабре 1932 года вместе со статьей «Закрытие Баухауза» в японском журнале «Кокусай Кэнтику». Дебют Ивао Ямаваки в японской прессе в качестве фотографа и репортера, состоялся в июле 1931 года, когда он сделал фотографии и написал репортаж со специального раздела выставки «Немецкая архитектура», проходившей в Берлине в июле 1931 года. По возвращении в Японию Ивао привез с собой портфолио, включавшее 47 фотографий, сделанных во время учебы в Баухаузе и множество негативов. Он экспонировал некоторые из своих фотографий на персональной выставке Митико, проходившей в галерее Сисэйдо (Shiseido) в 1933 году.

Ямаваки покинули Германию летом 1932 года. Они не хотели продолжать свое обучение в Баухаузе, который после переезда из Дессау в Берлин, существовал как частная школа и вскоре был закрыт нацистами. Митико использовала значительную часть своих финансов, чтобы перевезти большое количество разработанных в Баухаузе предметов дизайна, книги и даже столовую мебель, потому что они хотели воспроизвести атмосферу немецкой школы в Японии. Также Митико переправила в Японию два ткацких станка, которые установила для работы в своей новой токийской студии.

В мае 1933 года в галерее Сисэйдо открылась персональная выставка «Ручной текстиль Митико Ямаваки в Баухаузе», впервые представлявшая работы Митико в Японии. Она присоеди-

нила к показу текстиля некоторые предметы и ювелирные изделия, выполненные в мастерских металла в Баухаузе. Интерес к выставке был огромен. Множество архитекторов и художников посетили выставку и были впечатлены увиденным.

Транснациональная эстетика была тем, что Ямаваки стали поддерживать и продвигать в Японии. Митико и Ивао ощущали неразрывную связь между современностью, создаваемой в Баухаузе и традиционным японским искусством, включая развитие современного образа жизни и новое видение предметно-пространственной среды.

Рэнситиро Кавакита пригласил обоих супругов преподавать в его школе «Shinken-chiku Kogei gakuin», названную «Японским Баухаузом». Митико возглавила отделение ткачества. В это время она спроектировала маленький ручной ткацкий станок, названный «Ткацкий станок Митико». Среди учеников Митико Ямаваки была Йоко Кувасава (1910–1977), основавшая в 1954 году школу дизайна, вдохновленную Баухаузом. На открытие выставки «Гропиус и Баухауз» и школы дизайна Кувасава приезжал Вальтер Гропиус, первый директор и организатор немецкого Баухауза. Позднее, в 1957 году, эту школу закончил известный дизайнер Сиро Курамата (1934–1991), в 1986 Токудзин Ёсиока (р. 1967) — один из лидеров современного японского дизайна.

Параллельно с успешной карьерой Митико как дизайнера по текстилю Ивао становился популярным архитектором, и его проекты часто появлялись на страницах известных журналов. Он создавал их в «западно-японском стиле».

Творческий путь Митико и Ивао Ямаваки является примером поиска путей взаимодействия культуры Востока и Запада, влияния идей Школы Баухауз на развитие современного японского дизайна.

Примечания:

1. **Конрад Н.И.** Очерки японской литературы. М.: Художественная литература, 1973. 462 с.
2. **Журавская Т.М.** Стремление к совершенству. Очерки о традиционном ремесле и современном дизайне Японии. СПб.: Сова, 2009. 160 с.
3. **Окакура К.** Чайная церемония в Японии. М.: Центрполиграф, 2014. 191 с.
4. **Дросте Магдалена.** Баухауз.1919–1933. Реформа и авангард. Taschen: Арт-Родник, 2008. 96 с.
5. Nikkei Design. 1989. № 10 (Nikkei Business Publication, Inc. (журнал на японском языке, перевод с яп. Г. Журавский), 1989. 170 с.).

С.И. Серов
S.I. Serov

Постбаухаузская педагогика Post-Bauhaus pedagogy

Аннотация: В публикации анализируется наследие Баухауза, педагогика, способствовавшая рождению технической эстетики индустриальной эпохи.

Abstract: The publication analyzes the heritage of Bauhaus, pedagogy, which contributed to the birth of technical aesthetics of the industrial era.

Ключевые слова: Баухауз, педагогика, техническая эстетика, индустриальная эпоха.

Keywords: Bauhaus, pedagogy, technical aesthetics, industrial epoch.

Мы все являемся наследниками Баухауза. Мы живем в предметном мире, перестроенном в XX веке по принципам, так или иначе восходящим к Баухаузу. К педагогике, породившей техническую эстетику индустриальной эпохи.

Баухауз, как и весь европейский авангард, — явление сложное, многогранное, наполненное внутренней борьбой, поисками и ошибками, то есть полнокровной жизнью. Индустриальная эпоха отбросила второстепенное и взяла из наследия Баухауза только главное, сделав это своей генеральной линией: педагогику и эстетику, ориентированную на науку и технику, на универсальность и объективность, на красоту, порождаемую пользой, функцией, конструкцией, свойствами материалов и промышленными технологиями.

В XX веке это «работало». Сегодня, переступив порог XXI века и постиндустриальной эпохи, дизайн-педагогика продолжает топтаться на месте, почти не пытаясь отвечать на вызовы цифровой революции, информационного общества, креативной экономики и не реагируя на быстро изменяющуюся картину мира.

Робкие поиски новой модели дизайн-образования начинались в свое время в рамках проекта ВАШГД, Высшая академическая школа графического дизайна [1]. В том или ином виде они продолжают сегодня в интенсификациях GOLDEN BEE ACADEMY, в Школе дизайна РАНХиГС и некоторых других институтах и образовательных проектах. В описании опытов такого рода ранее применялось определение «постмодернистская педагогика», соотносимое с контекстом «постмодернистской парадигмы», или «креативная педагогика», созвучное с «креативной экономикой», «креативным классом», «креативными технологиями». Их можно было бы дополнить еще одним определением — «постбаухаузская педагогика».

Хотя сегодня никого не удивишь приставкой «пост», слова «постбаухаузская педагогика», да еще в год великого юбилея великой Школы, выглядят, наверное, слишком вызывающе. Однако они заостряют внимание на принципиально важных оппозициях. Например, таких как: универсальное — уникальное; объективное — субъективное; целесообразность — смыслообразность; техническое — гуманитарное; дизайн-мышление — дизайн-чувствование; монологичность — диалогичность; унификация — многообразие; сильная проектность — слабая

проектность; образовательные стандарты — авторская педагогика; общая единая пропедевтика — личностно-ориентированный подход и индивидуальные образовательные траектории и т.п.

Не все из первых членов оппозиций имеют непосредственное отношение к педагогике Баухауза, но большая часть может быть напрямую соотнесена или с ее духом или с ее продолжениями, «расширениями и дополнениями» в Ульмской школе, образовательных очагах «швейцарской школы графики» и др. «Постбаухазская педагогика», соответственно, переносит акценты на вторые члены противопоставлений.

Речь идет именно о переносе акцентов, об изменении приоритетов. При этом баухаузские концепции не сходят со сцены современного дизайн-образования, остаются его тылом. Но главную дорогу они должны уступить более актуальным подходам и остро необходимым сегодня педагогическим экспериментам, порой представляющим собой «езду в незнаемое». Часть подобных поисков была присуща и самому Баухаузу. Но не столько генеральной модернистской линии, сколько модуляциям маргинальных составляющих его бурной жизни, незаметно ушедшим в историческую тень. Актуализируя сегодня наследие Баухауза, нужно быть особенно внимательными именно к ним.

Примечания:

1. См. публикации автора: Опыт Высшей академической школы графического дизайна // Как. 2001. № 3 (17); Опыт работы Высшей академической школы графического дизайна // Дизайн-документы. Архитектура. Дизайн. Искусство. Сб. мат. Всероссийской науч.-практ. конференции и круглого стола. (Сер. Проблемы дизайна / Вып. 2). Тюмень, 2002; Дизайн-образование во времена перемен // Просто дизайн. 2003. № 2 (5); Emphasis on Learning, Instead of Teaching. Modern Russia High Academic School of Graphic Design // Neshan. 2005. № 5; Absolut ВАШГД // Проектор. 2009. № 3 (9); Парадигмы графического дизайна. (Сер. Ценные материалы). М.: Туропану, 2014 и др.

А.М. Пигальская
A.M. Pigalskaya

Баухауз и история: конструирование истории в связи с политическим и культурным контекстом

Bauhaus and history: constructing history in relation to political and cultural context

Аннотация: Анализ историчности знания о школе Баухауз выявляет такие проблемы, как каналы распространения и апроприации идей Школы, место женщин в историческом повествовании, коллаборационизм и сопротивление.

Abstract: The historicity of knowledge about the school reveals such issues as channels for the dissemination and appropriation of school' ideas, the place of women in the historical narrative, collaborationism and resistance.

Ключевые слова: история Баухауза, политика, гендер и история Баухауз.

Keywords: Bauhaus history, policy, gender and history.

Далекое от дизайна современные явления могут влиять на, казалось бы, устоявшееся и незыблемое знание. Движение #metoo не позволяет оставлять в стороне вопросы, связанные с ценностями патриархального общества. Интернет, социальные сети, увеличивающаяся профессиональная мобильность являются основой глобального рынка труда и информационного пространства, что привносит в понимание дизайна соединение локальной и глобальной перспектив. Столетний юбилей школы Баухауз — это повод задаться вопросом о том, когда и как сформировалось доступное нам знание и меняется ли оно под воздействием современных ценностей и моды.

Конвенциональная история искусств ограничивается периодом институционального существования Школы 1919–33. Сегодня наравне с эстетической программой при изучении наследия Школы оказывается важными корреляция с политическим контекстом, в котором приходилось реализовывать художественные, дизайнерские и архитектурные проекты мастерам, ученикам и выпускникам.

Эмиграция выпускников после закрытия Школы нацистским режимом и преподавателей в Швейцарию и США сыграла свою роль в распространении идей и концепции творчества Баухауза, попытки адаптировать наследие Баухауза в послевоенных ФРГ и ГДР и интенсивные контакты с ВНИИТЭ в СССР также были важны в распространении его влияния.

В работе школы Баухауз ведущую роль играли мастера, которые вели мастерские, и неудивительно, что в истории остались, в основном, мужские имена: Вальтер Гроппиус, Иоханнес Иттен, Василий Кандинский, Пауль Клее и другие. В то время как имена Марианны Брандт / Marianne Brandt (дизайнер изделий из металла/metalworker) Гюнты Штольц / Gunta Stözl, Бенита Отте / Benita Otte, Анни Альберс / Annie Albers (ткач), Маргарита Фридландер-Вильденхайн / Marguerite Friedlaender-Wildenhain (керамист), Ильзе Фелинг / Ilse Fehling (скульптор и сценограф), Альма Шидхоф-Бушер / Alma Siedhoff-Buscher (дизайнер игрушек) мало известны.

Книга Ульрике Мюллер / Ulrike Muller «Женщины Баухауз: искусства, ремесла и дизайн» отчасти компенсирует эту несправедливость, но и помещает женщин в отдельную категорию, исключая из общей истории Школы.

В манифесте Школы от 1919 года говорилось о равноправии «для всех без различий возраста и пола», Вальтер Гроппиус, правда, от себя уточнял: «Отсутствие различий между прекрасным и сильным полом». По результатам первого набора, в Баухауз было зачислено больше студенток, чем студентов. Декларируемое равенство полов при приеме в Баухауз (девушки поступали наравне с парнями) оборачивалось сегрегацией по видам деятельности: живописью, скульптурой и другими видами привилегированных видов искусства занимались студенты, а студентки занимались прядением, ткачеством и керамикой. Марианна Брандт была первой и продолжительное время единственной женщиной, допущенной в мастерскую по работе с металлом, и преподавала наряду с Ласло Махой-Надем. В целом, в Веймарский период Баухауза из сорока пяти преподавателей шесть были женщинами. После назначения в качестве директора Ханнеса Мейера, а затем и Мис ван дер Роэ, состав студентов стал более типичным для своего времени.

В документальном романе Елены Макаровой «Фридл» реконструированы социальные и экономические реалии, перспективы профессионального развития женщин в Германии 20–30-х, рассказ о методиках преподавания Иттена, Кандинского и Клее по материалам дневниковых записей Фридл Дикер-Брандейс, студентки школы Баухауз, ученицы Кандинского и Иттена.

Экспрессивная живопись и работы в области дизайна мебели и металлопластики, награды на конкурсах дизайна Фридл оставались долгое время неизвестными, если бы не находка чемодана с пятью тысячами рисунками ее учеников из лагеря узников Терезина и Аушвиц. Сейчас уже известны и ее проект «экспрессивных» шрифтов для альманаха Иттена «Утопия», и запуск ателье в Берлине в 1923 году совместно с Martha Döberl and Anny Wottitz для создания текстиля, обложек для книг и детских игрушек, дизайн костюмов и сценографии для театра Бертольда Виртеля «Труппа» / Berthold Viertel «Die Troupe». Детские игрушки создавались для развития интеллектуальных способностей детей: трансформируемая детская мебель, для создания экспериментальных интерьеров. Выполнен был архитектурный дизайн для Венского теннисного клуба (1928) и гостевой дом для графства Heriot (1934). После эмиграции в Чехию из-за преследований нацистов Фридл занимается текстильным

дизайном В. Spiegler & Söhne и удостоивается награды на Vystava 38 Nachod (June-August, 1938).

История признания заслуг и творческих достижений Фридл Дикер-Брандейс многое проясняет в вопросе, почему не было великих женщин-художников, поставленном много десятилетий тому Линдой Нохлин. Дискуссии о доступности образования для женщин, профессиональных фильтрах и «стеклянном» потолке могут быть дополнены историей легитимации творческого наследия Фридл, так как импульсом к изучению ее творчества стала трагическая судьба и гибель в концентрационном лагере. К сожалению, о других выпускниках и выпускницах, погибших в концентрационных лагерях, известно очень мало, еще меньше в русскоязычном пространстве: Отти Бергер / Ottilie Berger, Хедвиг Дульберг-Арнхейм / Hedwig Dülberg-Arnheim и Лотте Менцель / Lotte Mentzel. Коллаборационизм с нацистским режимом мастеров и выпускников Баухауза — это результат исследований последних десятилетий: каталог, прославляющий нацистский режим в Германии, оформленный Гербертом Байнером, исполнение надписи, которая бы читалась снаружи и изнутри «Jedem das Seine» для лагеря Бухенвальд, строительство корпусов и проектирование интерьеров для концлагеря Бухенвальд Францем Эрлихом, выпускником Баухауза, который был арестован, а затем освобожден, но продолжил сотрудничество после освобождения. Мис ван дер Роэ пытался договориться с нацистами о разрешении на продолжение работы Школы Баухауз, но, получив условия — отказы от работы с рядом преподавателей, таких как Василий Кандинский и тех, кто имеет еврейское происхождение, а также реализация программы нацистского режима, — принял решение о закрытии Школы.

История дизайна, как и любая другая история, пишется победителями, что можно перефразировать: теми людьми, которые, с точки зрения потомков, сделали правильный выбор, зачастую, ценой жизни, в условиях нацистского режима в Германии и на оккупированных территориях. Но такой подход вынуждает либо исключать тех, кто выбрал выживание, вместо самопожертвования, выживание ценой коллаборационизма с нацистским режимом, либо исключать фрагменты биографий великих художников и дизайнеров. Герберт Байер, Мис ван дер Роэ сделали много для распространения наследия Баухауза и его адаптации и развития в экономических и производственных условиях США

после эмиграции, сюжеты, связанные с коллаборационизмом или попытками такового, остаются в тени.

Наследие Баухауза в послевоенный период необходимо было переосмыслить в контексте разделения Германии на социалистическую и капиталистическую зоны влияния. Для ГДР Баухауз все же является наследием капиталистической экономики, а для ФРГ трудности вызывает членство ряда выпускников в коммунистической партии. ФРГ официально признала наследие Баухауза за собой. К. Шнайрт, преподаватель Ульмской школы, в статье «Актуальна ли педагогическая система Баухауза», перевод которой опубликован в журнале «Техническая Эстетика», выделил два пласта традиций Баухауза: подход Гропиуса, основанный на абстракционизме, предполагавший интуитивный подход к решению проблем промышленного формообразования и рациональном подходе Ханнеса Мейера, который характеризуется как научный: соответствующий технической революции и тенденции автоматизации производства. В продолжение традиций Мейера, в Ульмской школе делался упор на инженерную составляющую промышленного дизайна, а также введено преподавание теоретических и инженерных дисциплин, так на волне лингвистического поворота в гуманитарных науках середины XX века было введено преподавание семиотики.

Ульмская школа была включена в процессы восстановления немецкой экономики на волне американских инвестиций в немецкую промышленность. Функциональный подход и модернизм связывались с американской архитектурой и дизайном (парадоксально, но именно эмигрировавшие в середине 30-х преподаватели и выпускники Баухауза Мис ван дер Роэ, Герберт Меттер и многие другие заложили основания американскому модернизму середины века), и потому к нему испытывали некоторую настороженность, многое из того, что было актуально в Баухауз, не нашло применения в новой школе и промышленности ФРГ.

В 1946 годы была предпринята попытка в ГДР запустить школу, аффилированную с Баухаузом, под руководством голландского дизайнера Марта Штама (Mart Stam), тогда называвшуюся Северной школой искусств. После эмиграции Штама в ФРГ школу возглавил архитектор Сельман Сальмоняк / Selman

Selmanagic, и школа стала носить название Академия Искусств Восточного Берлина, а сегодня — Вайсензее школа дизайна / Wessensee design school. Тем не менее, в ГДР Баухауз, особенно, после 1953 года, стал прочно ассоциироваться с «формализмом», несовместимым с соцреализмом, и потому влияние Баухауза на дизайн-образование всячески оспаривалось (что подробнее описано в статье Hain S. A Failed Rebirth. The and Stalinism, 1945–1952. *In*: Conflicts 1919–2009: Controversies and Counterparts. Hatje Cantz, 2010. P. 121–122).

Постоянные усилия в изучении наследия школы Баухауз в перспективе современных вызовов могут быть полезным для формирования языка описания и оценки политической, экономической конъюнктуры представителями творческих профессий. А это означает, что фокус исследований сместится с биографий и изучения творческого наследия «великих дизайнеров» на историю институции, стратегии сотрудничества с государственными учреждениями, способы удержания автономии в условиях экономического и политического кризиса и формирование эффективных подходов к интернационализации на институциональном и персональном уровне.

Библиография:

1. Conflicts 1919–2009: Controversies and Counterparts. Hatje Cantz, 2010.
2. Construct. Fashioning Identity, Discourse and Modernism. Ed. by Jeffrey Saletnik and Robin Schuldenfrei. Routledge, 2009.
3. Droste M. 1919–1933. archive. Taschen, 2002.
4. Forgacs E. The Idea and Politics. A Central European University Press Book, 1995.
5. Muller U. Women: art, handicraft, design. Paris: Flammarion; London: Thames & Hudson [distributor], 2009.
6. Oswalt Ph. Dessau 1945. Moderne zerstört. Stiftung Dessau, 2014.
7. Woodham J.M. Twentieth-Century Design. New York: Oxford University Press, 1997.
8. Макарова Е. Фридл. М.: Новое литературное обозрение, 2012.
9. Нохлин Л. Почему не было великих художниц? // Гендерная теория и искусство. Антология: 1970–2000 / под ред. Л.М. Бредихиной, К. Дипуэлл. М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2005.
10. Шнайрт К. Актуальна ли педагогическая система Баухауза // Техническая эстетика . 1965. № 11. С. 29.

С.И. Серов, Е.С. Терехова
S.I. Serov, E.S. Terekhova

Мой Баухауз My Bauhaus

Аннотация: Рассматриваются итоги международного плакатного конкурса «Баухауз 100» на примере работ студентов РАНХиГС.

Abstract: Results of the participation of the RANEP Design School in the international poster competition «Bauhaus 100» are reviewed.

Ключевые слова: «Баухауз 100», Плакатный конкурс, студенты Школы дизайна РАНХиГС, «Мой Баухауз».

Keywords: «Bauhaus 100», Poster competition, students of the RANEP Design School, «My Bauhaus».

Баухауз — явление всемирно-исторического масштаба. Некоторые исследователи считают, что Баухауз — вместе со всем русским и европейским авангардом — причастен к открытию новой эры, «нового ордера» предметного мира, соизмеримого с ордером классической архитектуры, структурировавшим всю материальную культуру на протяжении нескольких тысячелетий. Как подступиться к такой грандиозной теме, как столетний юбилей Баухауза? Руки дрожат!

Студентам Школы дизайна РАНХиГС, участвующим в международном плакатном конкурсе «Баухауз 100», было предложено стремиться не отразить в работах колоссальное объективное значение наследия Баухауза, а найти и выразить что-то свое, свои личные чувства, сугубо индивидуальные, субъективные смыслы. И постараться не прибегать к узнаваемым визуальным приемам, отсылающим в прошлое, сделать это не на языке самого Баухауза, а на языке современной молодежи, понятном и актуальном «здесь и сейчас». Другими словами, трактовать тему «Баухауз 100» как «Мой Баухауз».

Победители конкурса «Баухауз 100» войдут в экспозицию Московской международной биеннале графического дизайна «Золотая пчела 14», которая состоится в 2020 году. Может быть, среди работ лучших дизайнеров мира найдется место и для скромных «частных мнений» наших студентов.

А.В. Филиппова; научн. рук. – М.В. Воронова
A.V. Filippova; scientific advisor – M.V. Voronova

Цвет и форма в дизайне знаков дорожного движения и их развитие в связи с Баухаузом IRoad signs and their development in connection with the Bauhaus

Аннотация: В докладе анализируется, как изменились цвет и форма знаков дорожного движения после подписания Женевского соглашения 1931 года в связи с развитием школы Баухауз в тот исторический период.

Abstract: The report analyzes how the color and shape of the road signs have been changed after the signing of the 1931 Geneva Agreement in connection with the development of the Bauhaus school in that historical period.

Ключевые слова: Баухауз, пиктографика, дизайн, знаки дорожного движения.

Keywords: Bauhaus, pictographics, design, traffic signs.

Keywords: Bauhaus, propedeutics, design, advertising, pictography, Krasnoyarsk.

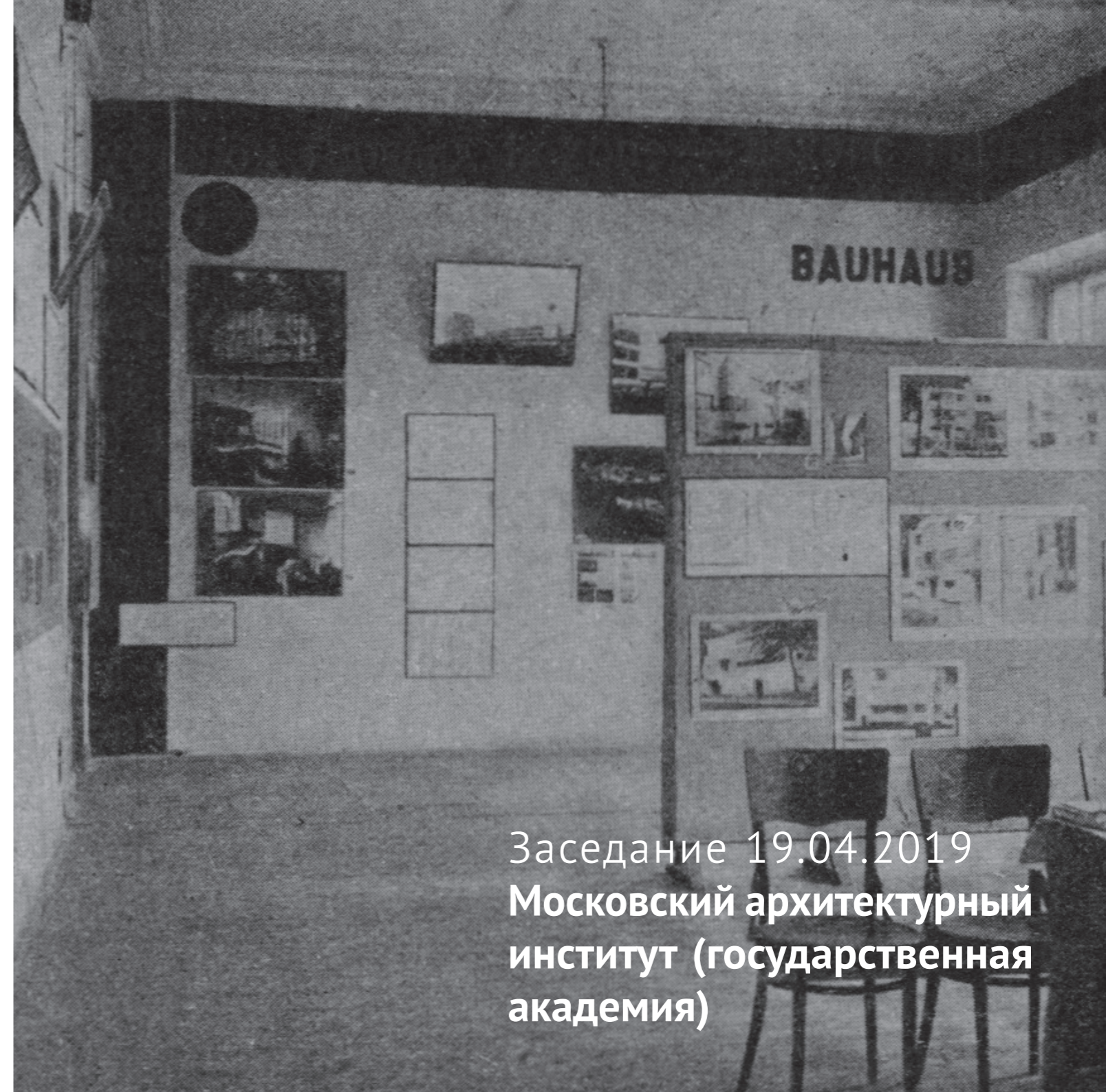
Под влиянием законов Баухауза указатели городских улиц, в том числе знаки дорожного движения, приобрели узнаваемый внешний вид. Городская пиктографика связана, прежде всего, со справочно-информационной и навигационной группами пиктограмм. Дизайнеры активно используют такие качества знака, как мобильность, читабельность, удобство воспроизведения. На самостоятельное существование пиктографики в городской среде повлияло развитие дорожных знаков. В 1931 году символичный подход в системе дорожных знаков обсуждался на Женевской конвенции, в 1949-м Женевский протокол зарегистрировал основные характеристики дорожных знаков. В системе дорожных знаков сама форма знака уже является пиктографическим элементом. Геометрическая фигура закрепляет за собой значение: предупреждение, запрет и т.д. Для графического языка пиктографики дорожных знаков характерны лаконичность, модульность, трафаретность, что определяется их функциональным предназначением и постоянной необходимостью тиражировать знаки. В знаках присутствует цветовая кодировка, активно применяется тоновой и цветовой контраст. Преобладают силуэтная графика и сочетание «линия-пятно»: если знак строится на линейной основе, то линия достаточно плотная, широкая, читабельная. Важной особенностью пиктографической системы дорожных знаков является ее повествовательность и поэтапность изложения визуального материала [2].

Первые дорожные знаки строились на основных цветах (синий, желтый, красный) с применением «не-цветов» (белый, черный), в чем явно учитываются принципы Баухауза.

Дорожные знаки обрели точные форму, цвет и символическое значение только в период Женевского соглашения, то есть школа Баухауз несомненно повлияла на историческое формирование формы и цвета знаков дорожного движения.

Библиография:

1. Бергер К.М. Путеводные знаки: Дизайн графических систем навигации: [альбом] / К.М. Бергер. – М.: РИП-холдинг, 2005. – 176 с.
2. Волощук К.Д. Пиктографика в художественной культуре: история и современность / К.Д. Волощук, М.В. Москалюк. – Красноярск: Красноярский краевой науч.-учеб. центр кадров культуры, 2012. – 200 с.
3. Иттен И. Искусство формы: Мой форкурс в Баухаузе и других школах / И. Иттен. – М.: Издатель Д. Аронов, 2013.



Заседание 19.04.2019
Московский архитектурный
институт (государственная
академия)

5. Наследие Баухауза в контексте авангардной архитектуры XX в.

Л.И. Иванова-Везн
L.I. Ivanova-Veen

Баухауз-Дессау на Первой Выставке СА во ВХУТЕМАСе (1927 г.) Bauhaus Dessau at CA First Exhibition in VKHUTEMAS (1927)

Опубликовано в рамках реализации научного проекта РФФИ № 19-012-00193А

Аннотация: Публикация посвящена Первой выставке СА во ВХУТЕМАСе (1927 г.), проходившей в здании на Рождественке. Приводится информация о разделах экспозиции. Особое внимание уделено экспозиции Баухауз-Дессау. По каталогу выставки приводится перечень экспонатов немецкой школы. Впервые указывается место расположения экспозиции раздела Баухауз.
Abstract: The Publication is devoted To the FIRST exhibition of CA in VKHUTEMAS (1927); a list of sections of the exhibition indicating the placement of rooms in the building at Christmas, 11. Provides a list of the exhibits of the foreign Department in the catalog of the exhibition and defined the point shooting types of exposure.
Ключевые слова: Баухауз-Дессау, Первая выставка СА, ВХУТЕМАС.
Keywords: Bauhaus Dessau, the First exhibition of CA, VKHUTEMAS.

Первая выставка современной архитектуры (СА), состоявшаяся в Москве в 1927 году, стала ярким событием в истории архитектурного авангарда. О ней писали в период проведения выставки и позже, когда исследователи изучали историю советской архитектуры [1, 2, 4–6].

На выставке СА впервые демонстрировались новые проекты архитекторов Советской России, Германии и ряда европейских стран. Выставка была организована по инициативе ОСА (Объединение современных архитекторов) при содействии отдела Главнауки Наркомпроса. Членами оргкомитета были А. Ган, М. Гинзбург, А. и В. Веснины, Г. Орлов и другие. Куратором выставки выступал ректор ВХУТЕМАСа П. Новицкий.

Основным источником информации является каталог выставки, опубликованный к открытию [3]. Во вступительной статье к каталогу Новицкий писал: «Необходимо заинтересовать задачами, целями и достижениями современной архитектуры широкие массы трудящихся... Необходимо подвести итоги проделанной современными архитекторами работы, проверить эту работу, учесть ошибки, установить достижения» [3, с. 3].

В каталоге перечень экспонируемых материалов начинается с группы проектов советских архитекторов, среди которых: Г. Бархин, А. Буров, Г. Вегман, братья Веснины, М. Гинзбург, И. Голосов, Я. Корнфельд, И. Николаев, А. Никольский, А. Оль, М. Парусников, А. Пастернак, М. Синявский, С. Чернышев, А. Фисенко, А. Щусев и др. (№№ 1–81; 91–110; 115–116; 121–132). Далее в каталоге дается перечень проектов архитекторов Германии, Голландии, Чехословакии, Франции и Швейцарии (№№ 82–90; 111–114; 117–120).

Отдельный раздел перечня, представляющий работы школы Баухауз-Дессау, приводим полностью:

«Иосиф Альбертс. 133. Перспектива магазина “Ульштейн”. Берлин. Овсет.

Г. Байер. 134. Страница из проспекта Баухауза.

М. Брандт. 135. Лампа-шар. 1926. 136. Кастрюля из сервиза для варки рыбы. 1925.

М. Брандт и Х. Пширембель. 137. Подъемный алюминиевый рефлектор.

Марсель Беуэр. 138. Проект стального дома. Фото. 139. Складное кресло из никелированной стальной трубы. Фото. 140. Баухауз-Дессау. Мебель для детского дома.

Вальтер Гропиус. 141. Поселок Дессау-Тертен. Индустриальное производство частей здания. Конструкции типовых домов. Общий вид постройки. Кухня типового дома. 142. Баухауз-Дессау. Аэросъемка. Мастерская. Мастерские и правление. Аула. Планы. 143. Поселок руководителей Дессау. Дом Гропиуса. План. Дома Гропиуса. Парный дом. План. Ателье руководителя. 144. Новый дом Баухауз-Дессау. Вид с аэроплана. Западный фасад. План первого этажа. План второго этажа. 145. Баухауз-Дессау. Поселок Дессау-Тертен. Перспектива типового дома. Производство и склады пустотелых шлакобетонных камней на месте постройки. Первые готовые дома на одиннадцатой неделе постройки. Кухня с оборудованием рациональной мебелью.

Капсемюллер. 146. Санки для чайного прибора.

Краевский-Тюмпель. 147. Чайный прибор на одно лицо. 1923–25.

Ханнес Мейер. 148. Комната. 1926; 149. Гимнастический зал в Фрейдорфе. Внутренний вид. 1923; 150. Кегельбан в Фрейдорфе. Внутренний вид. 1923.

Георг Мухе и Рихард Паулик. 151. Стальной дом в Дессау-Тертен.

Р. Холлос. 152. Гобелен. 75x120 см. 153. Туалетный стол в доме Гропиуса. 154. Из балета» [3, с. 12–13].

Далее в каталоге дается перечень студенческих проектов архитектурных школ Москвы, Ленинграда, Одессы, Киева, Томска (№№ 155–205). В завершение перечня помещаются материалы разного характера: аэрофотосъемки; проекты зданий и сооружений жилого и промышленного назначения, материалы по технологии строительства (№№ 206–224). Вторая половина каталога дана на немецком языке (перевернутый вариант).

Подробно состоявшаяся выставка была освещена в журнале СА №№ 4–6 за 1927 год [4]. В ряде статей были опубликованы фотографии экспозиционных залов выставки. В подписях к этим фотографиям были указаны залы выставки: «Зал ОСА», «Зал Вузов», «Зал жилья», «Зал стройматериалов», «Иностран- ный зал».

Символом выставки СА 1927 года стал плакат (художник А. Ган), который в настоящее время является уникальным источником информации. В Музее МАРХИ имеются плакат и каталог, поступившие из архива семьи участника выставки СА – С.Е. Чернышева¹.

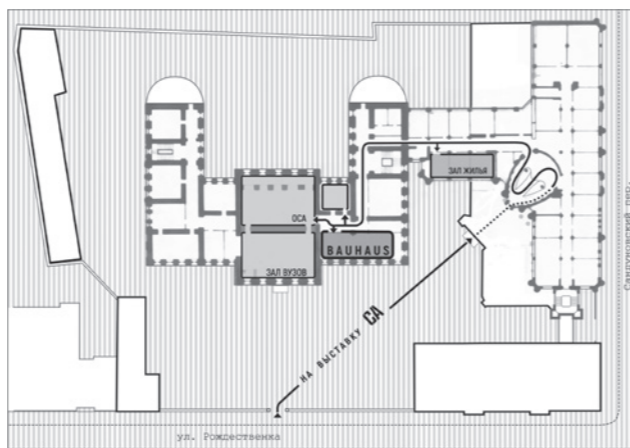
Рассмотрим информацию на плакате. Слева указаны организаторы и участники выставки. Далее дается информация о месте и времени ее проведения: «Выставка помещается в новом корпусе ВХУТЕМАСа – Рождественка, 11. Открыта ежедневно от 1 часу до 6. Вернисаж 18/VI в 2 часа дня. Плата за вход в день вернисажа – 1 р., в остальные дни – 40 к., с учащихся – 20 к., с экскурсантов – 10 к.».

Указанное на плакате место проведения выставки СА – «в новом корпусе ВХУТЕМАСа» (ул. Рождественка) – стало для автора публикации основанием для поиска конкретных экспозиционных залов выставки 1927 года, поскольку комплекс зданий МАРХИ является наследником зданий ВХУТЕМАСа-ВХУТЕИНа. Материалом для изучения вопроса являлись фотографии с выставки, опубликованные в журнале СА [1]. Используя эти изображения, И.Э. Коккинаки провела серьезный анализ экспозиции каждого зала. В 1980 году в своей публикации она детально описала проекты архитекторов и состав работ, а в 1983 году переопубликовала изображения 1927 года и сделала обобщенные схемы каждого зала [4, 6]. Однако приведенные схемы условны и не привязаны к конкретным помещениям.

Автор данной публикации как выпускница МАРХИ и исследователь, изучающий историю архитектурно-художественного образования, поставила задачу найти конкретные помещения, в которых проходила выставка СА. Было произведено сопоставление изображений из журнала СА с интерьерами существующих аудиторий. Удалось установить, что центральный «Зал ОСА» располагался на 3 этаже главного корпуса (ныне помещение над холлом Красного зала на 2 этаже). Сейчас этот зал трудно узнать, т.к. после реконструкции 1960-х годов он



1



2

¹ Плакат и каталог были переданы в Музей МАРХИ в 1990 году внуком архитектора А.П. Кудрявцевым (ректор МАРХИ в 1987–2001 гг.).

3



4



5

1. Вход в Новый корпус ВХУТЕМАСа с плакатами выставки СА. Фото 1927 г.
2. Схема генплана территории ВХУТЕМАСа (на Рождественке), совмещенного с планом 3 этажа главного и нового корпусов ВХУТЕМАСа. На схеме указан вход на выставку СА
3. Плакат: Первая выставка СА (худ. А. Ган) 1927. Собрание Музея МАРХИ
- 4,5. Снимки интерьера с экспозицией Баухауз. Опубликовано в журнале СА, № 6. 1927

был перекрыт, в верхнем уровне был создан амфитеатр (ауд. 309), а в нижнем – стала размещаться кафедра ГРАДО, а с 2000 года – кафедра ПРОМ (ауд. 309а). Сохранились элементы декора – полукруглые ниши в верхней части стен ауд. 309, по которым был определен Зал ОСА. Рядом с Залом ОСА располагался Зал Вузов (ныне 301 ауд. – над Красным залом). Справа от Зала Вузов находился Зал иностранного отдела (ныне ауд. 314, 315), большая часть которого была занята работами Баухауза. Представление об экспозиции в этом зале дают четыре опубликованные фотографии, на двух из которых отчетливо видна надпись «BAUHAUS». Этот зал представлял собой вытянутое помещение с шестью окнами, разделенное двумя перегородками (через два окна). В центре зала располагался длинный стол с венскими стульями. Автор выявила точки фотофиксации.

Недавно была выявлена уникальная фотография, сделанная студентом ВХУТЕМАСа В. Лапиным в дни проведения выставки СА (из личного архива потомков). На фотографии центральной части Нового корпуса видны афиши выставки СА (плакаты), размещенные с двух сторон от входа. Эта фотография подтвердила информацию с плаката: «Выставка помещается в новом корпусе ВХУТЕМАСа – Рождественка, 11». Эта информация дала возможность восстановить последовательность осмотра выставки посетителями: войдя в вестибюль Нового корпуса, они поднимались по парадной лестнице на 3-й этаж; налево по коридору был расположен Зал жилья и стройматериалов (ныне ауд. 331). Далее по коридору посетители проходили в центральный корпус, где размещались: Зал ОСА, Зал

Вузов и Иностранный зал, большая часть которого была занята работами Баухауза. Представление об экспозиции в этом зале дают четыре опубликованные фотографии, на двух из которых отчетливо видна надпись «BAUHAUS».

Художественное оформление экспозиции (выраженные вертикальные и горизонтальные полосы в интерьере залов), аналогичное оформлению плаката, дает возможность установить авторство А. Гана.

В рамках конференции к 100-летию Баухауза Музеем МАРХИ подготовлена выставка, которая реконструирует экспозицию иностранного отдела выставки СА.

Библиография:

1. Выставка СА // Современная архитектура. – 1927. – № 3–6.
2. **Иванова-Везн Л.И., Эфрусси Т.А.** Первая выставка современной архитектуры / Энциклопедия русского авангарда. Т. 3. Ч. 2. – М., 2014. – С. 99.
3. Каталог Первой выставки современной архитектуры. Москва, 1927.
4. **Коккинаки И.Э.** Первая выставка современной архитектуры в Москве / Проблемы истории советской архитектуры. – М., 1980. – С. 39–54.
5. **Стригалев А.А.** 1-я выставка современной архитектуры / Великая утопия. – М.-Берн, 1993. – С. 733.
6. **Kokkinaki Irina.** The first exhibition of modern architecture in Moscow // Architectural Design. Vol. 53, Nos 5/6 – 1983: Russian Avant-Garde Art and Architecture. P. 50–59.

К.А. Донгузов

K.A. Donguzov

Уфа – Казань – Берлин: маршрут в конструктивизм архитектора

В. Вайднера

Ufa – Kazan – Berlin: route in the constructivism of architect V. Weidner

Опубликовано в рамках реализации научного проекта РФФИ № 19-012-00193А

Аннотация: Публикация посвящена малоизвестным фактам творческой биографии крупного представителя уфимского конструктивизма – архитектора В. Вайднера. Рассматривается значение этапов профессионального образования Вайднера (учеба в Уфимских СГХМ, Берлинском техническом училище, Казанском АРХУМАСЕ), а также его командировки в Германию на Международную строительную выставку. Дается краткий обзор творческой практики В. Вайднера в Башкирии и его работы в качестве ведущего архитектора треста «Башпрогор» в 1930-е годы, а также оценка его влияния на становление уфимского конструктивизма.

Abstract: The publication is devoted to little-known facts of the creative biography of a major representative of Ufa constructivism-architect V. Weidner. The importance of the stages of professional education of Widner-study in Ufa SGHM, Berlin technical school, Kazan state Institute of art and technology, as well as business trips to the International construction exhibition in Germany. A brief overview of creative practice is given. Weidner in Bashkiria, as well as the work of the leading architect of The Bashprogor trust in the 1930s, and the assessment of its impact on the formation of Ufa constructivism.

Ключевые слова: В. Вайднер, Уфимский филиал СГХМ, Берлинское высшее техническое училище, Казанский АРХУМАС, уфимский конструктивизм, Международная строительная выставка в Германии (1927 г.).

Keywords: V. Weidner, Ufa branch SGHM, Berlin higher technical school, Kazan ARCHUMAS, Ufa constructivism, International Building Exhibition in Germany (1927).

Имя архитектора В. Вайднера известно только узким специалистам и краеведам, благодаря единичным публикациям в уфимской прессе [4]. Однако масштаб его вклада в застройку столицы Башкирии эпохи 1920–1930-х годов требует специального исследования. Задача данной статьи – проследить связь биографии архитектора с этапами его творческого становления, а также дать оценку его вклада в развитие уфимского конструктивизма.

Валентин Вайднер родился в семье уфимского булочника-кондитера 28 сентября 1902 года. Отец – Отто Яковлевич переехал в Санкт-Петербург из Тюрингии в 1876 году, а в 1886-м – в Уфу¹.

Начало профессионального образования В. Вайднера приходится на период Гражданской войны – одновременно с обучением в последних классах семилетки II ступени он посещает художественную студию при Уфимском филиале СГХМ (1919–1921 гг.) [1]. Общая направленность подготовки в студиях Уфимского филиала СГХМ носила смешанный характер, сочетая академическую основу с элементами авангарда. На этом этапе Вайднер получил первоначальную художественную подготовку.

Весной 1921 года Вайднер вынужден был с парализованным отцом и сестрами выехать в Германию к родственникам, чтобы спасти семью от голода и эпидемий в Поволжье. В это время Берлин для русской эмиграции становится не просто одной из столиц, но и центром новых направлений в искусстве. В 1922 году в Берлине опубликованы первые номера Международного журнала современного искусства «Вещь», открылась Первая русская художественная выставка, а в 1923 году – Большая художественная выставка [3].

Осенью 1921 года Вайднер поступил на вечернее отделение Берлинского высшего технического училища А. Вернера (учился 2 семестра), а днем работал на различных бондарных фабриках – «Ланге и Хаак» и др. Затем устроился на мебельную фабрику «Экснер» в г. Мюльгаузен в Тюрингии – родине своего деда.

В 1923 году семья Вайднеров возвратилась в Уфу. Валентин поступил на архитектурный факультет Казанского АРХУМАСА,

¹ *Вайднер В.О.* Автобиография. 31 октября 1937 г. Архив СА РБ. Уфа.

ректором которого в тот период был архитектор Ф. Гаврилов, представитель татарского конструктивизма, убежденный «лефовец», сторонник «производственного» искусства.

Группа из 8 человек, в которой учился Вайднер, была последним выпуском архитекторов института [2]. Выявлен документ – зачетная книжка Вайднера, в которой первый год его обучения обозначен как Общий подготовительный, учебное заведение именуется АРХУМАС, а степень и объем предшествующего образования студента обозначены как 1 курс архитектурного факультета Берлинского высшего технического училища¹.

По окончании вуза в 1927 году Вайднер работал на разных должностях в уфимских организациях². В 1929–1931 годах он был проектировщиком в тресте «БашГосПроект», где создал свои первые конструктивистские проекты – здания управления треста «Башжелдорстроя», Железнодорожного техникума и треста «Союзхлеб». С 1 марта по 8 октября 1931 г. выезжал в Германию в командировку на Международную строительную выставку, где познакомился с 33 постройками 17 выдающихся архитекторов европейского авангарда в построенном ими поселке Вайсенхоф. По возвращении продолжил работу в «БашГосПроекте» до 1935 г., где создал проекты треста «Башкиргеология», дома отдыха Совнаркома БАССР в п. Юматово и реконструкции гостиницы «Астория». Затем 2 года работал

архитектором-проектировщиком на грандиозной стройке Уфимского моторного завода, спланированного бригадой М. Гинзбурга, где разрабатывал производственные корпуса, а также Южный и Восточный рабочие поселки с жилыми и общественными зданиями – кинотеатром «Ударник», зданием пожарной охраны, техникумом.

Количество, разнообразие и качество конструктивистских объектов архитектора Вайднера позволяет признать его лидером среди уфимских зодчих своего времени, оставившим наиболее значимый след в архитектуре родного города.

В 1937 году архитектор В. Вайднер был арестован, в 1957 г. реабилитирован посмертно.

Библиография:

1. **Донгузов К.А.** К вопросу о создании Свободных художественных мастерских в Башкирии в 1919–1922 годах / Свободные государственные художественные мастерские. Из столицы – в регионы. 1918–1920-е гг.: Материалы Всероссийской конференции 24–26 декабря 2018 г. МАРХИ, МГХПА им. С.Г. Строганова. – С. 92–93.
2. **Ключевская Е.** Романтический утопизм начала 1920-х годов // Дизайн и Новая Архитектура. – 2001. – № 8 [Электронный ресурс]: URL: <http://history-kazan.ru/kazan-vchera-segodnya-zavtra/peshkom-v-istoriyu/zhite-byte/16449-arkhitekturnoe-obrazovanie-v-kazani-nachalo-ne-v-1966-godu>.
3. **Цфасман А.Б.** «Русский Берлин» начала 1920-х годов: издательский бум [Электронный ресурс]: URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/russkiy-berlin-nachala-1920-h-godov-izdatelskiy-bum.pdf>
4. **Янгиров Р.М.** Уфимский конструктивист [Электронный ресурс]: URL: <http://ufaved.info/articles/istprogulki/ufimskiy-konstruktivist/>

А.Г. Лисов

A.G. Lisov

К вопросу о международных связях Витебских СГХМ: командировка Эль Лисицкого в Германию (1921–1925 гг.) To the question about the international relations of Vitebsk Free State Art Studios: El Lissitzky trip in Germany (1921–1925)

Опубликовано в рамках реализации научного проекта РФФИ № 19-012-00193А

Аннотация: В статье освещается роль командировки Эль Лисицкого в Германию (1921–1925) с целью налаживания творческих контактов с немецкими художниками. Лисицкий познакомился с системой преподавания в Баухаузе, представил творчество и педагогические идеи Малевича. Тема рассматривается на основании переписки Лисицкого с К. Малевичем и С. Лисицки-Купперс.

Abstract: The article highlights the role of El Lissitzky's travel in Germany (1921–1925) in order to establish creative contacts with artists in Germany. Lissitzky became acquainted with the system of teaching at the Bauhaus. He presented Malevich's creativity and pedagogical ideas in Germany. The topic is considered on the basis of Lissitzky's correspondence with K. Malevich and S. Lissitzky-Küppers.

Ключевые слова: Баухауз, Витебские СГХМ, ВХУТЕМАС, Лисицкий, Малевич, супрематизм, Уновис.

Keywords: Bauhaus, Vitebsk State Free Art Studios, Lissitzky, Malevich, Suprematism, UNOVIS.

Эль Лисицкий (1890–1941) преподавал в 1919–1920 учебном году в Витебских СГХМ, где выступил единомышленником и помощником К.С. Малевича, поднимая Витебскую школу на мировой уровень. Следующим этапом его педагогической деятельности было руководство мастерской ВХУТЕМАСа в 1920–1921 годах. В конце 1921 г. он отправился в Германию с заданием Наркомпроса «начать установку творческих контактов между деятелями искусства Советской страны и Германии». Этот опыт давал ему возможность сравнивать педагогические принципы трех школ: витебского Уновиса, московского ВХУТЕМАСа и новой архитектурно-художественной школы веймарского Баухауза.

Поездка Лисицкого в Германию оказалась продолжительной (конец осени 1921 – май 1925 гг.). О ней много писали в исследованиях жизни и творчества художника и в специальных статьях [2; 4]. На протяжении всего времени командировки он продолжал сохранять связи с витебскими и московскими коллегами, отдельная тема – его переписка с К. Малевичем. Особый интерес представляет тема о его отношении к школе Баухауза. Отношение Лисицкого к системе преподавания Баухауза изучалось специально и продолжает вызывать интерес в настоящее время. Здесь важен опыт его преподавания в Витебских СГХМ и во ВХУТЕМАСе. Источником творческих и педагогических позиций Лисицкого является его переписка, которая ждет своих публикаторов, комментаторов, исследователей. Хотя к теме обращались многие историки искусства (В. Аронов, Т. Горячева, Л. Жадова, А. Канцедикас, А. Шатских и др.), в этой работе мы попытались учесть новый выявленный и введенный в научный обиход эпистолярный материал.

Лисицкий участвовал в организации Первой русской художественной выставки в Берлине в 1922 г., а затем в Амстердаме, прочитал на выставке доклад под названием «Новое русское искусство». Выставка открылась в Берлинской галерее Ван Димена (Van Diemen) 5 октября 1922 года. На ней было представлено около 600 работ более чем 150 художников. Обложка каталога выставки выполнена по эскизу Лисицкого. В мае 1923 г. Русская выставка открылась в Голландии. Лисицкий выступил с докладами в Роттердаме, Утрехте, Гааге. В экспозиции были представлены произведения отдельных школ, в т.ч. ВХУТЕМАСа, Петроградских государственных учебно-трудовых мастерских декоративных искусств (бывш. Центрального училища технического рисования барона А.Л. Штиглица), а также Витебских СГХМ.

¹ Зачетная книжка В.О. Вайднера. 20 октября 1923 г. Архив Управления ФСБ России по РБ. Уфа.

² Личный листок В.О. Вайднера по учету кадров. 17 июня 1937 г. Архив СА РБ. Уфа.

Лисицкий выступал за создание международной организации художников-авангардистов. 29–31 мая 1922 г. он участвовал в Международном конгрессе прогрессивных художников в Дюссельдорфе, затем в съезде конструктивистов и дадаистов 13 сентября 1922 г. в Веймаре. Он образовал фракцию конструктивистов совместно с Тео ван Дусбургом, Гансом Рихтером. Конгресс в Дюссельдорфе привел Лисицкого к близкому общению с Куртом Швиттерсом.

Художник принимал участие в издании ряда журналов. С февраля 1922 г. вместе И.Г. Эренбургом он издавал журнал «Вещь», в апреле вышла в берлинском издательстве «Скифы» его книга «Сказ про 2 квадрата». Он сотрудничал с журналами Kunstblatt и Merz, выпускавшимися К. Швиттерсом. В последнем издании в июле 1923 г. опубликована статья Лисицкого «Типография типографики».

О той большой работе, которую делал в Германии Лисицкий для пропаганды идей супрематизма, теоретических трудов его основоположника, группы Уновис, Витебских мастерских, дает представление переписка художника с К.С. Малевичем и Софи Лисицки-Купперс. Частично она опубликована и издавалась на русском, немецком и английском языках [3; 4; 5].

Одной из удачных реализованных работ Лисицкого в Германии был совместный проект с Гансом Арпом – книга-монтаж о новом искусстве «Кунстизмы». Книга издана в 1925 году. В ней представлен Малевич, его идеи супрематизма и проуны Лисицкого как самостоятельное направление современного искусства.

Контакты с коллегами в Берлине, Ганновере и Веймаре позволили Лисицкому познакомиться с системой преподавания, которая складывалась в Баухаузе. Вместе с тем, вопреки расхожим мифам, Лисицкий никогда не преподавал в Баухаузе, «держался на расстоянии» от его создателя В. Гропиуса. Последний так и не пригласил художника из Советской России на преподавательскую работу. Напомним, что спустя 5 лет Гропиус также холодно отнесся к перспективе преподавания в учебном заведении К. Малевича, приехавшего в 1927 г. в Дессау, где к тому времени базировалась школа. Собственно, и Лисицкий посетил Баухауз только в 1928 году. В.В. Кандинский, которому уготована была роль главного теоретика Баухауза, отрицательно относился к перспективе прихода в Баухауз Лисицкого, а позднее и Малевича.

Лисицкий отказался от ряда проектов Баухауза, не торопился принимать участие в издании книжной серии школы, хотя, по настоятельной просьбе Л. Мохой-Надя, его книга «Реклама и топография» планировалась в серии под 22-м номером, Впрочем, книга так и не была издана. Лисицкий с иронией относился с Баухаузу. Это чувствуется в его письмах к К. Малевичу и С. Лисицки-Купперс.

Изначально, еще до поездки в Германию, Эль Лисицкий достаточно скептически и с иронией отнесся к архитектурно-художественной системе, положенной в основу школы Баухауса и немецких конструктивистов. Более пристальное и непосредственное знакомство с идеями школы не изменило этого отношения. Он высоко ценил новаторство Малевича и одновременно его антагонистов – русских конструктивистов. Одновременно Лисицкому удалось сохранить принципиальные творческие позиции, развить собственные идеи и достаточно широко представить в публикациях творческие и мировоззренческие концепции супрематизма Малевича. Неслучайно еще в 1926 г. К. Дрейер писала в Catalogue of the Societe Anonyme (New York) о том, что ни один из русских художников не имел такого влияния на западное искусство, как Эль Лисицкий.

Возвращение художника Эль Лисицкого в СССР в 1925 году и возобновление преподавания во ВХУТЕМАСе позволило ему реализовать свой опыт изучения педагогических принципов художественных школ в практике архитектурного и деревообрабатывающего факультетов ВХУТЕМАСа-ВХУТЕИНа (1926–1930).

Библиография:

1. **Аронов В.Р.** Баухауз и ВХУТЕМАС // Труды ВНИИТЭ. – 1982. – Вып. 34. – С. 75–90.
2. **Канцедикас А.С., Яргина З.Н.** Эль Лисицкий. Фильм жизни / А.С. Канцедикас, З.Н. Яргина. – М.: Новый Эрмитаж-один, 2004.
3. Малевич о себе. Современники о Малевиче: Письма, документы, воспоминания, критика: В 2 т. / Авт.-сост. И.А. Вакар, Т.Н. Михиенко. – М., 2004.
4. El Lissitzky – Maler. Architekt. Typograf. Fotograf: Erinnerungen, Briefe, Schriften / übergeben von Sophie Lissitzky-Küpers. – Dresden: Verlag der Kunst, 1967.
5. **El Lissitzky.** Proun und Wolkenbugel. Schriften, Briefe, Dokumente. Herausgegeben von Sophie Lissitzky-Küppers und Jen Lissitzky. Dresden: Verlag der Kunst, 1977.

Е.Ю. Баснина
Е.Yu. Basnina

Лисицкий: период обучения в Высшей технической школе в Дармштадте, 1909–1914

Lissitzky: the study at Technische Hochschule in Darmstadt, 1909–1914

Опубликовано в рамках реализации научного проекта РФФИ № 19-012-00193А

Аннотация: В публикации рассматриваются годы обучения Лазаря Лисицкого в Высшей технической школе в Дармштадте в контексте создания новой немецкой школы. Реконструируются обстоятельства, повлиявшие на возникновение идей, которые в дальнейшем были реализованы в творчестве Лисицкого в годы его преподавания в Витебских СГХМ и во ВХУТЕМАСе.

Abstract: The publication examines the years of Lissitzky at Technische Hochschule in Darmstadt considering context of creation of a new German school. It is an attempt to reconstruct the circumstances, influencing to the creation of ideas that were later implemented in Lissitzky's works during his teaching at Vitebsk SGHM and at VKHUTEMAS.

Ключевые слова: Высшая техническая школа, Дармштадт, архитектурно-художественное образование, Лисицкий.

Keyword: Technische Hochschule, Darmstadt, architecture and art education, Lissitzky.

Период учебы Лисицкого в Дармштадте чрезвычайно важен для его творческого становления. Тема мало изучена в силу того, что большинство архивов учебного заведения были уничтожены в годы Второй мировой войны. Некоторые сведения о профессиональном образовании Лисицкого присутствуют в большинстве статей и монографий, посвященных его творчеству, но эта тема не становилась предметом самостоятельного изучения.

Лазарь Лисицкий родился в незаурядной семье. Его отец – Марк (Мордух) Лисицкий, будучи коммерсантом, знал несколько языков, посвящал свободное время чтению, стихотворным переводам и сочинению литературных произведений разных жанров. В детях он воспитывал любовь к искусству и литературе. Детство Лисицкого проходит между Витебском и Смоленском, где живет его дед. В Смоленске Лисицкий оканчивает Городскую школу. Приезжая к семье в Витебск, он посещает занятия в художественной школе И. Пена: это во многом определяет и будущую профессию, и выбор образования Лисицкого.

Окончив школу в 1909 г., Лисицкий предпринимает попытку поступить в Императорскую академию художеств, но терпит неудачу на экзамене. Поэтому он уезжает в Дармштадт (Германия), чтобы сдать вступительные экзамены в Высшую техническую школу.

Техническая школа Дармштадта выросла из созданного еще в 1812 году учебного заведения, в котором получали начальное образование специалисты в технической и строительной областях. За свою историю учебное заведение неоднократно переживало периоды подъема и упадка. В 1836 году учебное заведение меняет статус и становится Высшим ремесленным училищем с прикрепленным к нему реальным училищем. В 1864 году решением правительства Высшее ремесленное училище было отделено от реального училища, в нем можно было сдать только экзамен на аттестат зрелости. Лишь с окончательным отделением от реального училища появились предпосылки для последнего шага: в октябре 1877 года создается Великогерцогская Высшая техническая школа Дармштадта. Университет получает не только новое имя, но и иной организационный статус, предполагающий наличие аттестата зрелости как условие для поступления и новый

порядок экзаменов. Окончанием обучения считалась защита диплома, которая давала допуск к госэкзамену.

Начиная с 1899 года, Дармштадт становится центром искусства, о котором знает весь мир. Великий герцог Гессенский Эрнст Людвиг был большим поклонником искусств и меценатом. Он приглашает в Дармштадт Йозефа Марию Ольбриха – известного новатора и создателя венского Сецессиона. Ольбрих принял деятельное участие в жизни Дармштатдской колонии. Когда Лисицкий приехал в Дармштадт, на холме Матильды уже была воздвигнута Свадебная башня (Ольбрих, 1908) – сооружение, которое стало прообразом идеи символического центра города (что нашло развитие у Бруно Таута).

В начале XX века система архитектурно-художественного образования в Германии переживает невиданный расцвет. Во всех крупных городах (Берлине, Мюнхене, Ганновере, Дюссельдорфе) существовали высшие учебные заведения, а при классических университетах – факультеты, где готовили специалистов в инженерно-строительной и архитектурной областях.

В Германии Лисицкий попадет в разнообразную, неоднородную, подвижную архитектурную среду. Еще жива классическая традиция, и в то же время на фоне развития промышленности формируются новые стили и методы.

Достоверных записей об учебной программе Высшей технической школы и заданиях, выполненных Лисицким в рамках учебного процесса, пока не найдено. По некоторым свидетельствам можно предположить, что в программу обучения были включены уроки свободного рисования, на которых Лисицкий по памяти изображал архитектурные сооружения Смоленска и Витебска. Базовые профессиональные дисциплины включали черчение, моделирование и архитектурное проектирование.

До нас дошли обрывочные сведения о профессорско-преподавательском составе школы в 1909–1914 годах. Судя по архитектурным постройкам, преподаватели были последователями классической, проверенной временем системы, то есть зданий, построенных с большой технической точностью. Известно, что одним из преподавателей на

архитектурном факультете был Георг Викопп, входивший в Ассоциацию архитекторов Германии и Немецкий Веркбунд. Он начал преподавать на факультете в 1895 году. С 1899 по 1904 год Викопп был деканом архитектурного факультета, а в 1911 году стал ректором Высшей технической школы. Викопп проявил большую искусность в создании, а затем и в руководстве архитектурным факультетом. Благодаря ему в Дармштадт приехал Карл Хоффман (1897), вслед за ним – Фридрих Пютцер и Хайнрих Валбе (1902). Викопп является автором здания западного крыла Высшей технической школы Дармштадта.

Карл Хоффман преподавал на факультете архитектуры тридцать лет. В это же время он строит несколько зданий в Дармштадте, а также в Вормсе, что заставляет нас вспомнить о частых велопогулках Лисицкого в этот город. В самом начале 1900-х годов Карл Хоффман начинает строительство мавзолея по личному заказу герцога Эрнста Людвиг в память о его родителях Герцоге Людвиге IV и его жене Элис, принцессе Великобритании и Ирландии. Строительство закончилось в 1910 году. Возможно, что строительные работы, в которых участвовал Лисицкий, были связаны с возведением мавзолея. Это сооружение в форме латинского креста повторяет мавзолей Галлы Плацидии в Равенне. Возможно, изучение зданий, построенных Хоффманом, может объяснить и частые поездки Лисицкого в Вормс, о чем пишет Софи Лисицкий-Купперс [3].

Географическое положение Германии давало возможность близкого знакомства с другими европейскими школами. Лисицкий-Купперс вспоминает, что в 1911 году у Лисицкого появилась возможность лично познакомиться с Анри ван де Вельде (Henry van de Velde), талант которого он превозносил.

Благодаря изучению периода учебы Лисицкого в Дармштадте установлен ряд интересных фактов об архитектурно-художественном образовании в Германии в начале XX века, на фундаменте которого возникла новая школа. Уже в 1910-х годах определенно формировался тот подход, который хотя и не получал официального места в образовательной среде, но принципиально менял набор задач для современных архитекторов, проектировщиков, инженеров, строителей.

Эти годы во многом определили творческий путь Лисицкого. Будучи студентом Высшей технической школы Дармштадта, он

накапливает и приумножает профессиональные знания, а также получает возможность наблюдать, перенимать опыт и общаться с известными личностями из архитектурно-художественной среды Германии и Европы. Учеба в Дармштадте дала ему возможность стать частью этой среды и наблюдать события, которые предшествовали созданию новой школы.

Возвратившись в Россию, с 1915 по 1918 год он заканчивал обучение в эвакуированном в Москву Рижском политехническом институте у Р.И. Клейна, где и получил диплом об архитектурном образовании. С 1919 года начинается этап его собственной педагогической работы – сначала в Витебских СГХМ, а затем во ВХУТЕМАСе, где нашли приложение и плодотворное развитие идеи, воспринятые Лисицким в годы учебы в Дармштадте.

Библиография:

1. **Фремpton К.** Современная архитектура: Критический взгляд на историю развития. – М.: Стройиздат, 1990.
2. **Bowlt John E.** Manipulating Metaphors: El Lissitzky and the Crafted Hand // Situating El Lissitzky: Vitebsk, Berlin, Moscow. Getty Publications, 2003.
3. **El Lissitzky.** Maler, Architekt, Typograf, Fotograf. Erinnerungen Briefe, Schriften. Uebergeben von Sophie Lissitzky-Kueppers. Dresden: VEB Verlag der Kunst, 1967.
4. **Geschichte des Fachbereichs, Technische Universität Darmstadt** [Электронный ресурс]: URL: www.architektur.tu-darmstadt.de

Ф.В. Верхотуров; научн. рук. – Л.И. Иванова-Веэн
F.V. Verkhoturov; scientific advisor – L.I. Ivanova-Veen

Бруно Таут о работах Архфака ВХУТЕИНа. Новые данные Bruno Taut about the works of Archfak VHUTEIN. A new facts.

Опубликовано в рамках реализации научного проекта РФФИ № 19-012-00193А

Аннотация: В статье анализируется публикация Бруно Таута в журнале «Строительство Москвы» (1929), в которой он рассматривает студенческие работы Архфака ВХУТЕИНа. Приводится новый факт из воспоминаний выпускника ВХУТЕИНа А. Каплуна о посещении Бруно Таутом выставки студенческих работ.

Abstract: The article analyzes the publication of Bruno Taut in Construction of Moscow (1929), where the author expresses his opinion on the approach to the student works of Archfak VHUTEIN. A new fact from the memoirs of VHUTEIN graduate A. Kaplun about visiting Bruno Taut of an exhibition of student works is given.

Ключевые слова: ВХУТЕИН, Баухауз, Б. Таут, В. Гропиус.
Keywords: VHUTEIN, Bauhaus, B. Taut, V. Gropius.

В юбилейный год Баухауза нам интересны отношения этой знаменитой школы и немецких архитекторов с Архфаком ВХУТЕИНа. Свидетельством интереса служит участие зарубежных архитекторов в дискуссиях и выставках. Ярким примером является экспозиция Баухауз-Дессау на Первой выставке СА во ВХУТЕМАСе в 1927 году. Известна статья Бруно Таута, единомышленника В. Гропиуса, в журнале «Строительство Москвы» (1929), в которой он оценивает учебные работы студентов Архфака ВХУТЕИНа, что и стало темой данной публикации.

Бруно Таут (1880–1938) – известный немецкий архитектор и градостроитель из Кёнигсберга, приверженец функционализма и экспрессионизма в архитектуре. Его взгляды на современную архитектуру соединяли в себе эзотерику, социалистические идеи и утопические фантазии. Анализируя творчество Таута, можно сказать, что по натуре он был человеком пассионарным, ищущим воплощения на практике своим теоретическим разработкам относительно архитектуры будущего. По инициативе архитекторов Бруно Таута, Вальтера Гропиуса и искусствоведа Адольфа Бене в 1918 году был создан «Рабочий совет по искусству». Результатом творческой активности участников по популяризации концептуальных воззрений становились выставки. В ноябре 1919 года в обстановке ограничения открытых дискуссий в Германии возникает круговая тайная переписка о революционном развитии искусства «Стеклянная цепь», куда входил и В. Гропиус [3, с. 86]. И.А. Азизян называет «стеклоархитектуру» главной идеей и заботой Таута. Материал определял идеалы бесконечности и отсутствия границ, которые являлись теоретической рефлексией группы в отношении современной архитектуры [1].

Однако переломный момент настал в конце 1920 года, когда Таут сообщил о своем переходе к практическому проектированию и столкнулся с необходимостью решать вопросы массового строительства. Разработку концептуальной архитектуры трудно было сочетать с практикой. На этом поприще Таут реализовывал правительственные заказы на жилищное строительство и генеральные планы, включающие вопросы колористики среды. В это время Гропиус продолжил

разрабатывать некогда общую с Таутом идею о единстве искусств и возглавил Баухауз.

Деятельность Таута в 1920-е годы связана с изучением социалистических систем расселения и дезурбанизации. В книге С.О. Хан-Магомедова «Архитектура русского авангарда» приводится статья Таута «Распад города», опубликованная в журнале конструктивистов «СА», о концепции дезурбанизма. Исследуя тенденции и углубляясь в тему дезурбанизации, автор публикации констатирует, что «...как критические исследования существующих больших городов, так и пророческие предсказания поэтов, начиная с Руссо, и великие социальные теории Маркса, Энгельса, и, наконец, Ленина, – все они приходят к одинаковому результату». Эта литература легла в основу его книги «Распад городов». И то, что «советская действительность на основе материальных предпосылок пришла к такому же выводу, наполняет меня радостью», – отмечает Таут [4, с. 206–207].

Из вышеизложенного можно заключить, что интерес Таута к Советской России был неподдельный, потому что базировался на усвоении архитектором литературы, лежащей в основе той самой «советской действительности». Известно, что Бруно Таут бывал в России неоднократно. Результатами этих визитов становились выступления и статьи, как поддерживающие архитектуру СССР, так и критикующие ее. И.А. Казусь отмечает, что Таут «вопреки европейской практике, настойчиво пропагандировал необходимость организационного соединения проектировщиков и строителей, что и было реализовано вскоре в практике треста Мосстрой» [3, с. 87]. Однако интерес немецкого архитектора не ограничивается анализом и рекомендациями в области реального проектирования и теорий расселения, притягивающих в те годы и других зарубежных архитекторов.

Доказательством широты интересов служит публикация «Строительство и архитектура Новой Москвы», где Таут делится своими впечатлениями об Архфаке ВХУТЕИНа. «Советские архитектора, подобно западно-европейским, главное внимание уделяют целесообразности и технической грамотности разрешения поставленных перед ними задач. Но в то же время у них имеется склонность к чисто художественному

подходу». Далее конкретно о том, как он относится к ведущей дисциплине «Пространство»: «Этот уклон особенно сильно выражен в архитектурном отделении ВХУТЕИНа. Поэтому при его посещении я счёл нужным подчеркнуть необходимость усиления практического образования. Страсть к постоянным размышлениям на отвлечённые темы вредно отражается на творчестве части советских архитекторов и, по-моему, она является причиной несколько мрачного характера некоторых последних сооружений». Далее в статье Таут описывает характер творческого контекста того времени, что «...существуют две группы: одна группа увлекается формами и “играет” конструкциями, вторая же группа, которую можно назвать конструктивистами, считает, что правильное разрешение конструктивных задач – это всё» [6, с. 12]. Таким образом, Таут оценил отрицательно сложившуюся обстановку во ВХУТЕИНе, выражая претензии к теоретизированию, называя это вредной практикой.

Недавно выявлены новые данные об оценке Таутом студенческих работ при его посещении ВХУТЕИНа¹. В записи беседы С.О. Хан-Магомедова с выпускником ВХУТЕИНа А. Каплуном зафиксировано: «На третьем курсе была как-то выставка студенческих проектов (на Мясницкой) – осматривал её Бруно Таут. Сказал – артисты». Далее Хан-Магомедов записал: «Видимо, ему понравились художественность и артистизм проектов, характерных для ВХУТЕМАСа»². Очевидно, положительную оценку работ дает сам Хан-Магомедов. Фраза начинается со слова «видимо», которое предусматривает сомнение и предположение, хотя не исключено, что сомневаться в положительном значении слова «артисты» мог и А. Каплун. Как бы то ни было, этот факт дает право заключить, что Таут интересовался студенческими проектами и присутствовал в здании на Мясницкой. Придавая

¹ Не удается установить, о посещении какой выставки идет речь. Судя по годам обучения А. Каплуна, это могло быть в конце 1928 – начале 1930 г.

² Материалы предоставлены научным руководителем Л.И. Ивановой-Везн.

первостепенное значение внедрению нового искусства в жизнь через образование, посещение Таутом выставки во ВХУТЕИНе можно объяснить желанием вникнуть в первоисточник изменений, влияющих на архитектуру. В Баухаузе в это время не было архитектурного факультета, хотя и делались попытки его создания Х. Мейером, поэтому некоторые архитекторы очень интересовались тем, что происходило в московском ВХУТЕИНе. Интересный факт: когда ВХУТЕИН на базе Архфака в 1930 году был реорганизован в ВАСИ, Таут в очередной своей публикации (1931) дал оценку организации факультетов школы. Он сетовал на то, что структурирование школы по отдельным факультетам сужает границы архитектора во всех смыслах и даже в художественном [5].

Подводя итог, можно отметить, что неизвестные до сегодняшнего дня сведения, обнаруженные в записях Хан-Магомедова, указывают на необходимость детального исследования природы отношений выдающегося немецкого архитектора с крупнейшей школой советского авангарда.

Библиография:

1. **Азизян И.А.** Теория композиции как поэтика архитектуры / И.А. Азизян, И.А. Добрицына, Г.С. Лебедева; Науч.-исслед. ин-т архитектуры и градостроительства, Рос. акад. архитектуры и строит. наук. – М.: Прогресс-традиция, 2002. – 476.
2. **Иванов А.О.** Архитектурные фантазии в творчестве художников и архитекторов немецкого экспрессионизма // Манускрипт. – 2017. – № 11 (85).
3. **Казусь И.А.** Советская архитектура 1920-х годов: организация проектирования. – М.: Прогресс-Традиция, 2009. – 464 с.: ил.
4. **Михайлов А.И.** Группировки советской архитектуры. – М.–Л., 1932. – 133 с.: ил.
5. **Таут Бруно.** Специалисты // Русско-германский вестник науки и техники. – 1931. – № 3. – С. 49–50.
6. **Таут Бруно.** Строительство и архитектура Новой Москвы // Строительство Москвы. – 1929. – № 4. – С. 11.
7. **Хан-Магомедов С.О.** Архитектура советского авангарда. Кн. 1. – М.: Стройиздат, 1996.

Т.А. Эфрусси
T.A. Efrussi

«Опыт Баухауза неприменим»?

Ханнес Мейер – педагог АСИ

«The experience of the Bauhaus is not applicable»? Hannes Meyer – professor at ASI

Аннотация. В публикации освещается период преподавания Х. Мейера в АСИ, изучаются его попытки внедрения в учебный процесс принципов преподавания Баухауза. Анализируются различия в методике архитектурного образования Баухауза и АСИ.

Abstract: The publication covers the period of H. Meyer's teaching in ASI, studies his attempts to introduce the principles of Bauhaus teaching into the educational process. The differences in the methods of Bauhaus and ASI architectural education are analyzed.

Ключевые слова: Ханнес Мейер, Баухауз, АСИ, ЖОС, ПРОМ.

Keywords: Hannes Meyer, Bauhaus, ASI, JOS, PROM.

* *Meyer Hannes.* Über die methodik des architektur-unterrichtes. 23.05.1931. DAM Frankfurt-am-Main.

Ханнес Мейер начал преподавать в Московском Высшем Архитектурно-Строительном институте АСИ (ВАСИ)¹ в ноябре 1930 года через три месяца после своего увольнения с поста директора Баухауза. В Музее МАРХИ хранится личное дело Мейера с его автографом, где указано, что он принят на должность профессора.

По всей видимости, вначале он видел эту работу как продолжение своих экспериментов по архитектурному «марксистскому образованию» в Дессау: первым делом в АСИ было организовано несколько лекций о Баухаузе и даже импровизированная выставка. Затем он предложил читать курс лекций о психологии и социологии архитектуры – предметы, которые должны были заменить формальную пропедевтику в Баухаузе в 1930/1931 учебном году. Помимо лекционного курса (неизвестно, был ли он реализован), он также вел группу аспирантов (А. Мордвинов, К. Алабян, М. Мазманян, В. Симбирцев и др.). Как свидетельствуют воспоминания переводчицы (и косвенно аспиранта А. Мордвинова), Мейер обучал студентов системе функционального проектирования по своей Баухаузовской системе. Затем в апреле 1931 года он был назначен руководителем группы по проектированию на факультете Жилых и Общественных зданий (ЖОС). С января 1932 года его перевели на кафедру агропромышленной специальности. Вскоре это отделение объединили с Промышленным (ПРОМ), и последняя группа студентов Мейера, видимо, была именно этой специальностью.

Вскоре после начала преподавания на факультете ЖОС, Мейер написал тезисы доклада «О методике архитектурного образования»². В это время в институте проходили дебаты на эту тему, как свидетельствует статья А. Власова и Н. Полякова (методологический сектор АСИ) «Против предметной системы», опубликованная в мае 1931 года в институтской газете. Сравнение этих текстов позволяет заключить, что одна из основных причин невозможности применения системы

¹ АСИ был организован осенью 1930 г. на базе архфака ВХУТЕИНа и инженерно-строительного факультета МВТУ. С октября 1933 г. переименован в Московский архитектурный институт (МАИ, с 1970 – МАРХИ).

² *Meyer Hannes.* Über die methodik des architektur-unterrichtes. 23.05.1931. DAM Frankfurt-am-Main.

Баухауза в АСИ – разница в представлении о том, каким должен быть архитектор.

Для Мейера архитектор в то время остается, как и в Баухаузе, универсальным организатором жизненных процессов. Идеальный архитектор должен быть знаком с социологией, биологией, психологией и другими науками; координируя работу специалистов, он может справиться с любой задачей, если владеет принципами нормирования и типизации помещений в зависимости от их функций. Текст Власова и Полякова дает понять, что массовая и прагматичная подготовка архитекторов-инженеров времен первой пятилетки казалась еще недостаточно узко специализированной. Хотя студентов уже и так разделяли на специальности с момента поступления, казалось, что задача архитектурного вуза – за короткое время (4 года или меньше) подготовить сотрудника для выполнения конкретных задач в «конвейерной» системе производства архитектурных планов новыми огромными проектными институтами. АСИ находился в ведении Наркомата тяжелой промышленности, выпускников распределяли на производство, в процессе учебы также решались «спущенные» из трестов задания, часто не столь интересные в образовательном плане.

Спустя год Мейер фиксирует свои размышления о педагогике на ПРОМе¹. Здесь уже нет речи ни о биологии, ни о психологии, ни о цвете – ни о каком разностороннем развитии. Впрочем, он предлагает давать студентам задания, определяя сложность не через масштаб самого проекта, а через масштаб поднимаемых им вопросов. В этом смысле школьное здание может быть более сложным для студента,

¹ *Meyer Hannes.* Industriesektor ASI. 1932-1933 (?). DAM Frankfurt-am-Main.

чем производственные цеха или склады. На основании анализа студенческих работ АСИ из собрания Музея МАРХИ можно предположить, что в институте практиковался противоположный принцип – второкурсники проектировали столовую, а третьекурсники – цеха.

В интервью А. Латур Б.Г. Бархин вспоминал посещение семинара Мейера и считал, что его функционализм не был принят в АСИ, так как настал период критики авангарда. Рассматриваемые материалы позволяют предположить, что Мейер, напротив, критиковал чрезмерно прагматическое отношение к архитектурному образованию. Впрочем, не занимая влиятельных постов в институте, он вряд ли был в состоянии что-либо изменить. Во время реформы 1933 года узкий прагматизм (якобы функциональный метод как таковой) был резко раскритикован, и неоакадемизм стал рассматриваться как единственный способ вернуть архитектурному образованию былую универсальность.

Библиография:

1. **Власов А., Поляков Н.** Против предметной системы // Пролетарский инженер-архитектор. – 1931. – № 5.
2. **Латур А.** Рождение метрополии. Birth of a Metropolis. Москва 1930–1955. – М.: Искусство – XXI, 2002.
3. **Efrussi Tatiana.** Proletarischer Proletarischer Architektur-Ingenieur': Hannes Meyer an der Moskauer Hochschule VASI / Philipp Oswalt, ed. Hannes Meyers neue Bauhauslehre. Von Dessau nach Mexiko. Berlin-Basel: Baurverlag Birkhäuser-Gütersloh, 2019. P. 366–383.
4. **Meyer-Bergner Lena.** Bauen und Gesellschaft / Hannes Meyer, ed. Schriften, Briefe, Projekte. Dresden: Verlag der Kunst, 1980.
5. **Winkler Klaus-Jürge.** Hannes Meyer, Anschauungen und Werk. Berlin: Verlag für Bauwesen; Dessau: Bauhaus, 1989.

М.А. Гвоздева; научн. рук. – И. Вайзман
 М.А. Gvozdeva; scientific advisor – I. Weizman

Фрагменты советского наследия Ханнеса Мейера Fragments of the Soviet Estate of Hannes Meyer

Аннотация: В публикации рассматривается проблема систематизации документов, которые касаются профессиональной деятельности Ханнеса Мейера и хранятся в архивах разных стран. Приводятся сведения о материалах, которые относятся к периоду его работы в Советском Союзе (1930–1936 гг.)

Abstract: The publication discusses the problem of systematization of documents about professional activities of Hannes Meyer and are stored in different countries and archives. Gives information about the period of work in the Soviet Union (1930–1936).

Ключевые слова: архивное наследие Ханнеса Мейера, немецкие архитекторы в Советском Союзе, Баухауз.

Keywords: archival estate of Hannes Meyer, German architects in the Soviet Union, Bauhaus.

На своем творческом пути Ханнесу Майеру (1889–1954) приходилось работать в противоположных социокультурных условиях и взаимодействовать с разными политическими режимами: Веймарская республика, немецкий национал-социализм, коммунизм, первые пятилетки в Советском Союзе, Великая депрессия и Мексиканское экономическое чудо¹. Взгляды Ханнеса Мейера адаптировались к разным условиям, но при этом всегда сохранялся его главный принцип: «Потребности народа вместо роскоши!» [2].

Наследие Ханнеса Мейера хранится в Германии, Швейцарии, Мексике, США и России. Это обусловлено как интернациональной деятельностью Х. Мейера, так и длительными судебными разбирательствами между наследниками по вопросу о месте хранения архивных документов. Вследствие этих событий свидетельства периода 1930–1936 годов, которые отражают интеграцию идей Х. Мейера в общественно-политические и социокультурные процессы СССР, были разделены. Задача заключается в том, чтобы собрать все части в единую документальную систему.

Ханнес Мейер начал преподавать в Баухауз-Дессау по приглашению В. Гропиуса в 1927 году. В 1928 году он стал вторым директором Баухауз-Дессау. Эту должность занимал до 1 августа 1930 г. По политическим причинам он был отстранен от должности директора магистратом Дессау [4]. Это событие убедило Ханнеса Мейера в том, что «творчество в условиях капитализма невысказано», и его «путь может и должен лежать только с партией революционного пролетариата, с компартией, с теми, кто строит и построит социализм» [1].

В конце 1930 г. Ханнес Мейер вместе со своим помощником Белой Шефлером приехал в Советский Союз, где он преподавал и читал лекции в Архитектурно-строительном институте (АСИ), а также работал в ряде проектных организаций. Во второй половине 1930-х годов в Советском Союзе поменялось отношение к иностранным специалистам и к архитектурному модернизму, и Ханнес Мейер принял решение вернуться в Швейцарию [3].

Шесть лет работы в Советском Союзе оставили богатое документальное наследие, которое отражает многогранность личности и разнообразие сфер деятельности Ханнеса Мейера, а также содержит данные о его коллегах, учениках и друзьях, с которыми он работал в СССР.

Документы, относящиеся к его деятельности в СССР, хранятся в России, Германии, Швейцарии и США. Наиболее значительная часть документов за советский период хранится в архивах Германии. Документы разделены между архивом немецкого архитектурного музея во Франкфурте-на-Майне, архивом модернизма в Веймаре, архивом фонда Баухауз-Дессау и Баухауз-архивом в Берлине. Это, прежде всего, документы, которые Ханнес Мейер вывез из Советского Союза в 1936 году и хранил в составе личного домашнего архива. В Баухауз-архиве в Берлине также хранятся письма Ханнеса Мейера из Советского Союза к Лотте Стам-Безе, в которых он делится впечатлениями о жизни в социалистическом обществе, и материалы Конрада Пюшеля о совместной работе с Х. Мейером.

Некоторые фрагменты вывезенных документов из Советского Союза вследствие судебного дела по вопросам наследования документов Х. Мейера попали в архив Института истории и теории архитектуры Технического университета в Цюрихе. Другая их часть была продана Вольфом Бергнером, пасынком Ханнеса Мейера, в США [5].

В российских архивах хранятся документы о Ханнесе Мейере в составе различных тематических собраний. В архиве Музея архитектуры им. М.В. Щусева находится собрание работ по конкурсу на проект Дворца Совета, в том числе конкурсный

проект под руководством Х. Мейера. В Архиве Пушкинского музея хранится документация Музея нового западного искусства, в которой имеются письма Х. Мейера по поводу выставки 1931 года «Баухауз-Дессау. Период руководства Ханнеса Майера. 1928–1930». В музее МАРХИ хранится личное дело Ханнеса Мейера, в котором содержатся документы с его личной росписью, подтверждающие, что он был принят на работу в АСИ на должность профессора. В архиве Еврейской автономной области находится пояснительная записка к проекту города Биробиджан, над которым работал Х. Мейер.

Анализ содержания и систематизация документов о деятельности Ханнеса Мейера в Советском Союзе из архивов разных стран дает возможность упорядочить документальные свидетельства отдельных фактов. Архивы Германии, Швейцарии, США и России образуют единое документальное пространство, которое дает возможность последовательно выстроить события, учитывая их исторический контекст, и шаг за шагом проследить творческий путь Ханнеса Мейера в Советском Союзе.

Библиография:

1. **Гартман А.** Творчество в условиях капитализма невысказано. – М.: Правда, 1930. – С. 2.
2. **Meyer H.** Bauen // Bauhaus. – 1928. – № 2. – Pp. 12–13.
3. **Meyer H.** Flucht ins Leben // Bauen und Gesellschaft. – Дрезден, 1980. – Pp. 186–187.
4. **Meyer H.** Mein Hinauswurf aus dem Bauhaus. Offener Brief an den Oberbürgermeister Hesse // Das Tagebuch, Berlin, 11. – Берлин, 1930. – Pp. 1308.
5. **Schnaidt C.** Brief an Lilo Aniceto-Meyer, Mario Pierre-Meyer, Bernd Grönwald, Konrad Püschel, Dr. Donner. 24.05.82 // Archiv der Moderne: Nachlass von Hannes Meyer.

¹ Мексиканское экономическое чудо – период высокого экономического роста Мексики с 1940 по 1970-е годы.

Е.Н. Рымшина
E.N. Rymshina

Проблемы репрезентации дизайн-мышления. По материалам выставок Баухауза 1930-х годов в Москве и Нью-Йорке и современной экспозиционной практики

Problem of representation of design-thinking. On the material of the Bauhaus exhibitions in Moscow and New-York and contemporary exposition design

Аннотация: Автор затрагивает проблему влияния экспозиционного решения выставок на трансляцию проектной культуры, раскрывая особенности экспозиций в Государственном музее нового западного искусства, сравнивая их с современными проектами, созданными А. Шелютто, И. Гуровичем, Н. Агаповой, Э. Белоусовым, Р. Романовым.

Abstract: The author concerns the problem of the influence of the exposition design upon the translation of design-thinking, revealing the specific features of expositions at the State Museum of the New Western Art and comparing them with the contemporary projects designed by A. Shelyutto, I. Gurovich, N. Agarova, E. Belousov, R. Romanov.

Ключевые слова: Баухауз, Государственный музей нового западного искусства, Музей современного искусства в Нью-Йорке, экспозиция, гипертекст.

Keywords: Bauhaus, State Museum of the New Western Art, Museum of Modern Art in New York, exposition, hypertext.

Традиция создания в России музейных концептуальных выставок была заложена Государственным музеем нового западного искусства (ГМНЗИ)¹, одним из первых в мире музеев современного искусства, располагавшимся в 1923–1930-е годы, после объединения «щукинского» и «морозовского» отделений, в бывшем особняке И.А. Морозова на Пречистенке, 21. Состав и кураторский подбор экспонатов на выставках такого рода по большей части зависят от исторических и идеологических реалий времени, от контента, оформление и репрезентация которого диктуют определенный способ видения и методы прочтения артефактов, а финальный результат, основная экспозиционная идея формируются художником, архитектором, дизайнером (по большей части – со-куратором проекта). И этот результат зачастую значимее, чем просто констатация наличия тех или иных произведений.

Именно Государственный музей нового западного искусства дал возможность, пусть и при скудном финансировании, показать в своих залах первые выставки (экспериментальные варианты будущей постоянной экспозиции) не только творчества ведущих художников-модернистов: Поля Гогена, Винсента Ван Гога, Поля Сезанна, школы Наби, но и представить стратегии и тактику модернистских течений, пользуясь любым доступным материалом, дополняющим станковые произведения и восполняющим экспозиционные пропуски плакатами, книгами, журнальными публикациями, фотографиями, макетами, типографикой на музейных стенах. Сотрудниками музея придумывались все возможные способы организации выставочного пространства, в котором подлинный артефакт был не только самоценен сам по себе, но и включен в сложный по режиссуре кураторский замысел, раскрывающий и проблематику произведения искусства, и контекст художественной идеи, которую он манифестирует.

Выставки в ГМНЗИ – «Немецкое искусство последнего пятидесятилетия» (1925); «Современное французское искусство» (1928); «Стиль индустриальной буржуазии» (1929) с работами Пикассо, Сюрважа, Лозовика, проектами и макетом здания Центросоюза Ле Корбюзье; «Немецкая производственная графика» (1930) – подготавливали

публику и музейную общественность к пониманию гораздо более масштабных тенденций в репрезентации искусства, к разговору о программных явлениях истории и культуры как на «образцах» – станковых оригиналах, так и на методах их «сличений и сравнений». Впервые в музейных залах на сопоставлении и контрасте подлинников, пояснительных текстов к ним, сопроводительных выставочных материалов создавался универсальный гипертекст, в котором доступный для экспонирования памятник искусства и формируемое вокруг него интерпретационное пространство, рубрикация и драматургическая структура экспозиции, свет и угол наклона в развеске экспонатов, этикетка или экспликация являлись частью общего выставочного концепта, который, подчеркивая всю уникальность и художественные достоинства каждого экспоната, преподносил зрителю новое, зачастую радикальное их прочтение. Одно-единственное художественное произведение в продуманной музейной экспозиции могло служить манифестом целого движения в искусстве; один сопровождающий текст – декларацией нового направления.

Такой знаковой выставкой, включающей детально продуманное количество экспонатов и максимально подробный визуальный рассказ о них, выставкой, в которой экспозиционный концепт является главным действующим героем, стала в ГМНЗИ выставка «Красного Баухауза»: «Баухауз Дессау. Период руководства Ганнеса Майера. 1928–1930» (1931). Выставка сопровождалась каталогом, аннотирующим предложенные к экспонированию материалы программной вступительной статьей самого Ханнеса Мейера. В тексте подчеркивалось, что зрителю на выставке представлена продукция (фотографии архитектурных реализованных проектов, плакаты, промграфика, пром-дизайн) для «удовлетворения стандартной потребности масс»¹. В России директором Баухауза было принято решение показать и утвердить посредством выставки новое социальное устройство, уже существовавшее в артефактах и намеченное к масштабной реализации в действительности.

Характерно, что для российского зрителя, даже сведущего в проектных идеях, представленных «Красным Баухаузом»,

¹ Баухауз Дессау. Период руководства Ганнеса Майера. 1928–1930. Каталог. М.: ВОКС, ГМНЗИ, 1930. С. 9.

важным дизайн-концептом была сама выставка, средствами репрезентации искусства говорящая о гораздо более важных социальных и художественных практиках XX века, чем предложенный к выставке простой каталожный перечень экспонатов. Мордвинов, автор вступительной статьи каталога с российской стороны, подчеркивал, что на выставке, равно как и в поздней практике Баухауза, «самый синтез живописи, скульптуры, архитектуры и вещи <...> выходил за пределы искусства»². «Вещь» видится новым «синтезом искусств»³, а выставка, таким образом, становится средоточием всех синтезированных форм во всем их многообразии и взаимодействии. Такой подход в организации экспозиции позволял выстраивать с помощью выставки и организованной системы коммуникации проектируемую артефактами историческую реальность, пусть и в рамках экспозиционного пространства. Выставка становилась маркером времени, ее знаком, системой идентификации, а не только констатацией весьма успешных модернистских формальных поисков и экспериментов.

При проектировании баухаузовской нью-йоркской выставки в МоМА, один из ее устроителей, Герберт Байер сформулировал еще один закон экспозиционной практики, неотъемлемый от современного выставочного процесса: «Смотрите / + чувствуйте». Сами зрители оказываются полем тотального выставочного эксперимента⁴.

Подобная практика, апробированная в программных экспозициях Баухауза, отнюдь не была забыта российскими дизайнерами 2000-х годов. Синтетический, комплексный подход в концептах экспозиционного дизайна и в контексте истории искусства был возвращен на самых разных музейных площадках в независимых проектах, соавторами которых были практикующие дизайнеры.

² Там же. С. 15.

³ Там же. С. 15.

⁴ Для сравнения, выставка Баухауза 1938–1939 годов в Музее современного искусства в Нью-Йорке, в подготовке которой принимал участие Герберт Байер, при всей дизайнерски подчеркнутой и безупречной стилиевой подаче, была, скорее, выставкой пластических открытий, а не рычагом, которым, по мнению устроителей московской выставки 1931 года, можно перевернуть историю.

¹ В документах и каталогах встречается и другой вариант названия: «Государственный музей новой западной живописи».

Вот перечень выставок, на которых «новая [экспозиционная] вещественность» становится хроникой жизни, буквально – очевидной реальностью многих поколений:

– «Пишущая машинка и сознание XX века» (ММСИ, куратор А. Наринская, архитектура: К. Асс, Н. Корбут, графический дизайн: И. Гурович, 2016);

– «Книга глазами дизайнера: Ведущие дизайнеры книги представляют раритеты из собрания РГБ и свои работы» (РГБ, дизайнер Э. Белоусов, 2016–2017);

– «Братья Хенкины: открытие. Люди Ленинграда и Берлина 1920–1930-х годов» (Государственный Эрмитаж, дизайн Fago Studio, дизайнеры А. Шелютто и И. Чекмарева);

– «ГУЛАГ в судьбах людей и истории страны» (Музей истории ГУЛАГа, обновленная экспозиция, 2018);

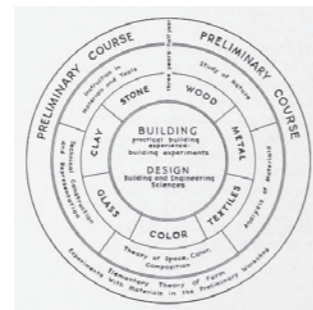
– «Анна Франк. Дневники Холокоста» (Еврейский музей и центр толерантности, автор идеи Катя Крылова, архитекторы: К. Асс, Н. Корбут, графический дизайн – Н. Агапова, 2019).

Каждая из этих экспозиций – про обостренное переживание истории «здесь и сейчас», каждый проект – удовлетворяет «стандартную потребность масс» в правде. И чувство сопричастности этому процессу сотворчества искусства и жизни рождается благодаря проектной практике российских дизайнеров, не забывших о наследии школы дизайна начала века.

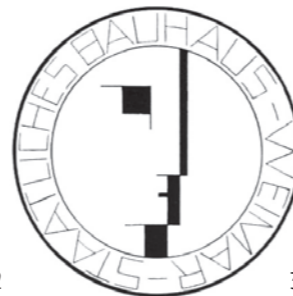


1

1. Обложка каталога выставки «BAUHAUS 1919–1928» в Музее современного искусства в Нью-Йорке, 1938–1939 гг.
2. Диаграмма «Круг Баухауза» из каталога выставки «BAUHAUS 1919–1928» (с. 25).
3. Печать Баухауза. Дизайнер Оскар Шлеммер, 1922 г. Из каталога выставки «BAUHAUS 1919–1928» (с. 31).



2



3



3



1



2

1. Избирательный плакат Коммунистической партии рабочих. Менцель. 1930 г. Обложка каталога выставки «Баухауз Дессау. Период руководства Ганнеса Майера 1928–1930»
2. Обложка брошюры. Гебхарт. 1930 г. Форзац каталога выставки «Баухауз Дессау. Период руководства Ганнеса Майера 1928–1930»
3. Зал выставки «Баухауз Дессау. Период руководства Ганнеса Майера 1928–1930». ГМНЗИ, 1931 г. Фото из собрания архива ГМИИ им. А.С. Пушкина

Кристиане Пост
Christiane Post

Творчество Русских женщин-архитекторов глазами немецких исследователей Russian female architectures through the prism of German researchers' view

Аннотация: В публикации рассматривается феномен женщин – выпускниц архитектурных учебных заведений Москвы 1920-х годов. Анализируется творческая биография ландшафтного архитектора Л. Залесской.

Abstract: This paper examines the phenomenon of female graduates of Moscow architectural colleges and schools (1920s) and focuses on the professional background of the famous landscape architect L. Zaleskaja.

Ключевые слова: Любовь Залесская, ВХУТЕМАС-ВХУТЕИН, женщины-архитекторы, ландшафтная архитектура, МАИ.

Keywords: L. Zaleskaja, VKHUTEMAS-VKHUTEIN, female architects, landscape architecture, Moscow Architectural Institute.

До революции архитектурное образование для женщин в России было практически недоступно, в отличие от образования художественного. Начиная с 1900-х годов, в Санкт-Петербурге и Москве были организованы высшие женские архитектурно-строительные курсы, дававшие среднее архитектурно-строительное образование. Выпускницы работали чертежницами и, как правило, выполняли рабочие чертежи. После революции ситуация резко изменилась: много женщин училось в архитектурно-художественных учебных заведениях России 1920-х годов: Московском политехническом институте (МПИ), Московском институте гражданских инженеров (МИГИ), во Вторых СГХМ (бывш. Училище живописи, ваяния и зодчества) – ВХУТЕМАСе-ВХУТЕИНе.

Среди выпускников архитектурного отделения МИГИ – МВТУ: Нина Воротынцева (1900–1930), Фанни (Файна) Белостоцкая (1904–1980), Милица Прохорова (1907–1959), Эсфир Чериковер (1904–1978); архфака ВХУТЕМАСа-ВХУТЕИНа были Надежда Быкова (1907–1997), Павла Диденко (1893–1975), Любовь Залесская (1905–1979), Ольга Иванова (1907–2000), Вера и Надежда Колпаковы (1906–2002/2003), Лидия Комарова (1902–2002), Мария Круглова (1902–1981) и др. [2].

Одной из первых молодых женщин, изучавших архитектуру после революции, стала Любовь Залесская. Она родилась в Москве в семье архитектора, поступила во ВХУТЕМАС в 1923 году. Училась на архитектурном факультете, в мастерской известного архитектора Николая Ладовского, создавшего уникальную дисциплину «пространство». В 1926–1928 годах Залесская выполнила в мастерской Ладовского учебные проекты: кинотеатр, офисное здание, новые жилые корпуса и городское поселение. В период учебы Залесская стала членом «рационалистической» группы – Ассоциации новых архитекторов (АСНОВА), руководителем которой был Ладовский.

В 1929 г. Залесская выполнила в мастерской Ладовского дипломную работу: «Центральный парк культуры и отдыха в Москве». Этот проект был опубликован в книге Эль Лисицкого «Россия. Реконструкция архитектуры в Советском Союзе» и в журнале «Строительство Москвы».

После получения диплома Любовь Залесская стала работать в проектно-планировочном отделе Парка культуры и отдыха в Москве (ныне ПКиО) под руководством архитекторов Константина Мельникова и Эль Лисицкого. Вместе с ней долгие годы работали Милица Прохорова (выпускница МВТУ) и Михаил Коржев (выпускник ВХУТЕИНа). Они занимались классификацией природных ландшафтов парковой зоны, разделением парка на сектора, перепланировкой существующего партера, проектированием отдельных зданий.

Молодые архитекторы участвовали в конкурсах на проектирование Дома промышленности в Москве, Академии наук в Минске, Театра массового музыкального действия в Харькове, Синтетического театра в Свердловске и Дальневосточного рыбного института во Владивостоке. В 1930–1931 гг. был организован масштабный конкурс на разработку генерального плана Центрального парка культуры и отдыха в Москве. На конкурс были приглашены архитекторы московских вузов, архитектурные объединения, проектно-планировочные бюро, в том числе «бригада ЦПКИО» (Любовь Залесская, Милица Прохорова, Иннокентий Кычаков и др.). Основные аспекты дипломного проекта Залесской в измененной форме легли в основу предложенного проекта и были приняты к реализации.

С 1932 года Залесская работала в Государственном тресте зеленого строительства, занимавшемся, в частности, планированием парков культуры и отдыха по всей стране, а также в Мособлпроекттресте. В 1932–1935 годах Залесская в составе различных бригад проектировала парки культуры и отдыха в Чарджоу, Челябинске, Егорьевске, Горьком, Магнитогорске, Минске, Сталиногорске и других городах, а также части ПКиО в Ленинграде и Сталинграде. В 1935–1936 годах она принимала участие в реконструкции проспекта Дзержинского в Кисловодске и вместе с Константином Шевченко спроектировала впечатляющую Каскадную лестницу как вход в местный ПКиО.

В конце 1930-х годов Залесская поступила в аспирантуру Московского архитектурного института (МАИ) к архитектору Евгению Шервинскому. Ее научные интересы перешли от Парка культуры и отдыха на зеленую зону города. Она публиковала статьи об озеленении жилых районов новых соцгородов, дворов и общественных пространств в жилых кварталах.

Во время Второй мировой войны она была эвакуирована в Ташкент, где появились ее проекты по озеленению городов. Результаты этих работ стали темой ее докторской диссертации, опубликованной в 1949 году под названием «Озеленение городов Средней Азии». После защиты докторской диссертации Залесская стала преподавателем в МАИ и на факультете городского планирования читала курс «История садов и парков».

В 1953 году вышла в свет монография Л.С. Залесской «Озеленение столицы». На примере градостроительства Москвы ей удалось показать фундаментальные изменения в ландшафтной архитектуре после Октябрьской революции и рассмотреть реконструкции советских городов, в основу которой легла первая в СССР «научная теория озеленения городов».

К началу 1960-х годов Любовь Залесская совместно с архитектором Верой Александровой издала двухтомный справочник «Озеленение городов». Она стала профессором кафедры градостроительства МАИ и параллельно преподавала в Московском лесотехническом институте. В середине 1960-х годов был опубликован ее учебник для архитектурных вузов «Курс ландшафтной архитектуры». В 1976 году в МАРХИ была создана кафедра ландшафтной архитектуры, которую Залесская возглавляла до своей кончины в 1979 году, став одним из основателей школы ландшафтной архитектуры в России.

Библиография:

1. ВХУТЕМАС – ВХУТЕИН. Москва – Ленинград. 1920–1930. Выпускники. Справочник / Авт.-сост. Иванова-Везн Л.И. – М, 2010.
2. **Иванов В.И.** Залесская Любовь Сергеевна [Электронный ресурс]: URL: <http://www.gardener.ru>
3. **Хан-Магомедов С.О.** Первые выпуски молодых сторонников архитектурного авангарда: МПИ – МИГИ (1920–1924 гг.). – М.: Архитектура, 1997.
4. **Post Christiane.** Milica I. Prochorova und Ljubov' S. Zaleskaja. Theoretikerinnen des sowjetischen Parks für Kultur und Erholung / Katia Frey, Eliana Perotti (eds.). Theoretikerinnen des Städtebaus. Texte und Projekte für die Stadt. – Berlin: Reimer, 2015, p. 187–220.
5. **Vronskaya A.** Urbanist Landscape. Militsa Prokhorova, Liubov' Zaleskaja and the emergence of Soviet landscape architecture / Sonja Dümpelmann, John Beardsley (eds.). Women, Modernity and Landscape Architecture. – London: Routledge, 2015, p. 60–80.

Е.В. Конышева
E.V. Konysheva

Архитекторы Баухауза в СССР: противоречия сотрудничества The architects of the Bauhaus in the USSR: contradictions of cooperation

Аннотация: В статье рассматривается профессиональная деятельность архитекторов Баухауза в СССР в 1930-е годы, в том числе – Х. Мейера, М. Стама, Х. Шмидта, Ф. Форбата. Анализируется характер их деятельности, а также противоречия их сотрудничества с советскими проектными организациями. Приводятся списки немецких архитекторов, а также советских городов, для которых разрабатывались проекты.

Abstract: The professional activity of Bauhaus architects in the USSR in the 1930s, including H. Meyer, M. Stam, H. Schmidt, F. Forbat, is considered in the article. The author analyzes the nature of their activities, as well as the contradictions of their cooperation with Soviet design organizations. Lists of German architects and Soviet cities for which projects were developed are given.

Ключевые слова: Баухауз, немецкие архитекторы, архитектурно-строительная деятельность в СССР, 1930-е годы.

Keywords: Bauhaus, architects, architectural and construction activity in the USSR of the 1930s.

В годы первой и второй пятилеток (1928–1937) в СССР прибыли тысячи иностранных специалистов из Европы и США, в том числе градостроители и архитекторы, проектировавшие новые советские города и их застройку. По данным немецкой исследовательницы А. Фольперт, в СССР в конце 1920-х – 1930-е годы работали 62 человека, так или иначе связанных с Баухаузом. Это были архитекторы, дизайнеры, художники, фотографы – бывшие студенты, выпускники, преподаватели и вольнослушатели. Мы можем назвать имена 30 человек, которые работали в СССР как архитекторы или как художники-графики в непосредственной взаимосвязи с архитектурным и градостроительным проектированием: Л. Беезе (Стам), П. Бюкинг, И. Бутков, Л. Вассерман, Т. Вайнер, Г. Виллинг, Р. Зандер, Ш. Зебек, М. Краевский, М. Коварский, Р. Менш, Х. Майер, К. Мойман, В. Немчек, Й. Нигеман, Г. Нигеман (Маркс), К. Пюшель, М. Стам, В. Тесслер, Ф. Тольцинер, А. Урбан, А. Форбат, П. Форго, Г. Хассенпflug, В. Церат, Х. Шмидт, Б. Шефлер.

Среди них были опытные специалисты, работавшие в Баухаузе как постоянные (Х. Мейер, Х. Шепер) или приглашенные преподаватели (М. Стам, Ф. Форбат, Й. Нигеман, Х. Шмидт). Но в основном это была молодежь, горевшая идеей воплотить в жизнь полученные в Баухаузе знания, расширить горизонты и приобрести опыт. Многие из них уже имели задел практической архитектурно-строительной деятельности, подразумевавшейся системой обучения в Баухаузе. Прежде всего, это ученики Х. Мейера, прибывшие с ним в бригаде «Рот Фронт»: Т. Вайнер, Ф. Тольцинер, К. Мойман, К. Пюшель, Б. Шефлер, Р. Менш. Синтетическое образование, полученное в стенах Баухауза, наделяло их знаниями и умениями не только в архитектурно-строительной сфере, но и в смежных областях прикладного творчества, что значительно расширяло их поле деятельности в СССР.

Баухаузовцы работали не только в Москве и Ленинграде, но и в далеких от столиц городах, среди которых: Новосибирск, Сталинск (Новокузнецк), Прокопьевск, Щегловск, Магнитогорск, Орск, Харьков, Макеевка, Соликамск, Нижний Тагил, Кемерово, Махачкала, Самарканд, Бухара, Баку, Пермь, Ижевск, Биробиджан, Балхаш, Караганда, Свердловск (Екатеринбург), Горький (Нижний Новгород), Красноярск, Чита, Томск, Кисловодск, Уфа-Черниковский промрайон.

Точно назвать построенные по их проектам и сохранившиеся до настоящего времени сооружения мы можем лишь для некоторых городов: Москвы, Орска, Магнитогорска, Новокузнецка, Екатеринбурга.

Перечень проектов и построек в СССР каждого из названных архитекторов, как и указание проектных организаций, в которых они работали, приведены в монографии автора [1].

Приглашая иностранных архитекторов, советская сторона ставила перед ними важные задачи:

Во-первых, это эффективная организация работы советских проектных организаций, их отделов и отдельных проектных бригад. Баухаузовцы действительно заняли руководящие ступени в советских проектных органах (Х. Мейер, Х. Шепер), руководили проектированием и строительством непосредственно на местах (М. Стам, Ф. Форбат, К. Пюшель), возглавляли мастерские и проектные группы (Х. Мейер, М. Стам, Х. Шмидт, Ф. Форбат), входили в различные экспертно-консультационные комитеты (Х. Мейер, Х. Шмидт).

Во-вторых, это внедрение актуальной методологии градостроительного и архитектурного проектирования, прежде всего, на основе функционального метода, рационализации и стандартизации.

В-третьих, разработка и внедрение типовых проектов как жилых домов и ячеек, так и общественных зданий (школ, фабрично-заводских училищ, техникумов, клубов) и их оборудования, стандартизированных конструктивных и колористических решений. Показательно, что больше половины из названных баухаузовцев работали в трестах, ориентированных на стандартизацию и типизацию – Стандартгорпроект/Горстройпроект (стандартизация городского планирования и жилищного строительства) и Гипровтуз/Вузстройпроект (типовое проектирование учебных заведений).

В-четвертых, передача своего практического опыта советским коллегам через работу в совместных интернациональных бригадах, профессиональное обучение и публичное освещение западной практики в докладах и через прессу.

В реализации задач, поставленных перед зарубежными архитекторами, возникали очевидные препятствия – конфликт

принципов организации и методологии проектирования, сложившихся в Европе и практиковавшихся в СССР. Обобщая, можно говорить:

– во-первых, о малоэффективной организации труда в советских проектных трестах;

– во-вторых, о советской системе ведомственного проектирования с отсутствующими едиными нормативами, дублированием работ, бюрократизированным процессом согласования и внедрения проектов;

– в-третьих, о разрыве между проектирующей организацией и стройкой и, соответственно, о проблеме внедрения типизации и стандартизации, поскольку советский архитектор не являлся инициатором разработки и использования технико-технологических новаций, в то время как на этом основывалась практическая деятельность мастеров Баухауза;

– в-четвертых, о невозможности видеть воплощенные результаты своего труда, поскольку проекты часто претерпевали значительные изменения в процессе реализации и, кроме того, архитекторы, работавшие над разработкой типовых проектов, часто не имели информации об их внедрении и «привязке»;

– в-пятых, отвержение функциональной методологии проектирования и неприятие функционалистского архитектурного языка, проявившиеся уже в начале 1930-х годов, сделали сотрудничество невозможным без сознательного отказа от творческих принципов, сформированных Баухаузом.

Участие в системе массового проектного дела в СССР выявило несовпадение представлений европейских архитекторов о советской архитектуре с реалиями архитектурно-градостроительного проектирования эпохи индустриализации.

Европейские архитекторы стали покидать СССР, начиная с 1932 года; последние из баухаузовцев уехали в 1936–1937 годах. Большинство из тех, кто остался и принял советское гражданство (или пытался его получить), подверглись репрессиям. Из названных архитекторов 12 были репрессированы, 10 расстреляны или погибли в тюрьмах, лагерях и ссылке; среди них – Э. Борхерт, П. Бюкинг, И. Бутков, Л. Вассерман, Ш. Зебек, М. Коварский, К. Мойман, А. Урбан, П. Форго, Б. Шефлер. Был выслан из СССР Ф. Хюффнер; Ф. Тольцинер выжил в заключении.

На сегодняшний день невозможно определить весь объем проектной работы, сделанной архитекторами Баухауза в СССР, и, соответственно, их деятельность до сих пор не проанализирована и не оценена в полном масштабе.

Библиография:

1. **Коньшева Е.В.** Европейские архитекторы в советском градостроительстве эпохи первых пятилеток. – М., 2017.
2. Bauhaus на Урале. От Соликамска до Орска / Л. Токменинова, А. Фольперт. – Екатеринбург, 2008.
3. **Guttenberger A., Volpert A.** Gelobt, Verurteilt, Vergessen, Wiederentdeckt. 62 Bauhäusler innen im Land der Sowjets // Bauhaus Imaginista Journal [Электронный ресурс]: URL: <http://www.bauhaus-imaginista.org/articles/2789/praised-sentenced-forgotten-rediscovered/de?0bbf55ceffc3073699d40c945ada9faf=824770e6e77e8e813120c4b9fe070e91>

А.В. Слабуха
A.V. Slabukha

Как архитектор Освальд Шнейдратус «импортировал стиль Баухауз в СССР» As the communist architect Oswald Schneidratius «imported style Bauhaus to the USSR»

Аннотация: Впервые освещается профессиональная деятельность немецких архитекторов отца и сына – Освальда и Вернера Шнейдратусов, их участие в градостроительных проектах для Москвы и городов Сибири.

Abstract: This publication covers landmarks of German architectures family Shneidratius – farther and son Oswald and Verner, and their contribution in building projects in Moscow and Siberian cities.

Ключевые слова: советская архитектура, немецкие архитекторы, Вернер Шнейдратус, Освальд Шнейдратус, Баухауз, советская архитектура Сибири.

Keywords: Soviet architecture, German architects, Verner Shneidratius, Oswald Shneydratus, Bauhaus, Soviet architecture of Siberia.

Первоначально сведения о жизни и творчестве архитекторов Шнейдратусов в СССР были собраны автором публикации для биографического словаря [3]. В нем была опубликована краткая биографическая статья о Вернере Шнейдратусе (сын, 1908–2001), отбывавшем срок заключения на Дальнем Востоке и ссылку на поселении в Красноярском крае [3, с. 368]. Данные об основных этапах жизни и деятельности архитектора были взяты из архивов организаций, где В. Шнейдратус учился, работал или «находился под наблюдением». Так, в Московском архитектурном институте сохранилось личное дело аспиранта-ассистента АСИ-МАИ В.О. Шнейдратуса за 1932–1935 годы. В Красноярске – источники из государственных, ведомственных и специальных архивов: Государственного архива Красноярского края (проектные материалы, отчеты), архива проектного института Красноярскгражданпроект (приказы по личному составу Красноярской краевой проектной конторы), отдела специальных фондов Информационного центра Главного управления внутренних дел Красноярского края (Личное дело В.О. Шнейдратуса, с 3.11.1949). Своими воспоминаниями о В.О. Шнейдратусе поделился с автором М.И. Мержанов в 1998 году: в 1953 г. Шнейдратус и Мержанов вместе работали в ссылке в Красноярском Крайпроекте. Важнейшим источником тогда стало общение (в переписке и по телефону) с сыном архитектора, известным немецким дипломатом Освальдом Вернеровичем Шнейдратусом, для которого Сибирь оказалась родиной – он родился в Красноярском крае в 1951 году во время ссылки отца.

С момента первой публикации автора о семье Шнейдратусов прошло 15 лет. За это время появились новые материалы: исследования, связанные с работой немецких архитекторов в период индустриализации и первых десятилетий СССР [2], и документальные исторические источники [1]. Содержательным источником стало интервью О.В. Шнейдратуса, опубликованное в 2018 году в Черкасской областной газете «Нова Доба» [4]. Эти материалы дают основания шире взглянуть на историю семьи Шнейдратусов, глубже понять суть судьбы архитекторов на фоне общественной и политической атмосферы в СССР и взаимоотношений с Германией в довоенное и послевоенное время.

Советский период в жизни немецких архитекторов Шнейдратусов начался в 1924 году. После неудачного завершения вооруженного восстания гамбургских коммунистов 1923 года,

инициированного Коминтерном, семья профессионального революционера, одного из руководителей компартии Германии О.О. Шнейдратуса по решению партии была переправлена в Советскую Россию [4].

Освальд Шнейдратус (1881–1937) – инженер-строитель и архитектор по образованию, участник Первой мировой войны (воевал на французском фронте, руководил ноябрьским восстанием в Берлине 1918 года); левый социал-демократ и соратник основателей Коммунистической партии Германии Карла Либкнехта и Розы Люксембург.

В СССР семья Шнейдратусов поселилась сначала в автономной области поволжских немцев, городе Покровске (г. Энгельс), затем – во Владикавказе [4]. В этих городах Шнейдратус-отец работал на строительстве крупных промышленных объектов акционерного общества «Оргаметалл». Весной 1927 года, по приглашению правления общества «Оргаметалл» О. Шнейдратус участвовал в заказном конкурсе на проект здания общества на Каланчевской улице в Москве, в котором также принимали участие еще пять архитекторов (среди них М.Я. Гинзбург, Д.И. Френкель). По итогам конкурса архитектору Шнейдратусу было поручено руководство постройкой здания по проекту архитектора Д.И. Френкеля (1-я премия). Окончательный проект был разработан О. Шнейдратусом и его помощником инженером Б.А. Гайдю [2, с. 257].

В Москве О. Шнейдратус работал в техсовете при Строительном комитете ВСНХ СССР и организованном в конце 1928 года Центральном бюро иностранной консультации [2, с. 289, 308]. По постановлению Президиума ВСНХ СССР на бюро возлагалось руководство 130 иностранными специалистами – инженерами и техниками, приглашаемыми в СССР в качестве консультантов в тресты, строительные организации и проектные конторы, при которых предполагалось создать местные консультационные бюро [2, с. 308].

Спустя четыре года, в 1932 году, О. Шнейдратус был включен в первый состав архитектурно-планировочного комитета Моссовета, предназначенного «для руководства вопросами, связанными с планировкой и архитектурным оформлением Москвы». В состав комитета входили видные советские архитекторы – М.Я. Гинзбург, Н.А. Ладовский, К.С. Алабян, Б.М. Иофан, А.В. Щусев и др., а также архитекторы, прибывшие из Германии –

Освальд Шнейдратус, Курт Майер, Эрнст Май, Ханнес Мейер [2, с. 213].

Сын Вернер Шнейдратус (1908–2001) окончил инженерно-строительный факультет МВТУ в 1931 году, аспирантуру АСИ-МАИ (1931–1934). В 1930-х годах работал в ведущих специализированных проектных организациях – руководил архитектурной мастерской № 2 Наркомвнутридела СССР, был старшим архитектором в Промстройпроекте, архитектором-автором в мастерских № 4 (рук. Г.Б. Бархин) и № 6 Моссовета (рук. К. Майер). В ходе грандиозного проекта реконструкции города Москвы он работал руководителем архитектурной мастерской, проектирующей район Останкино и ВДНХ (в составе мастерской № 4 Моссовета) [4].

В 1937 году вся семья была арестована. Освальд Шнейдратус в августе 1937 г. осужден и расстрелян в Бутово под Москвой [5] (похоронен на территории Донского монастыря в Москве; реабилитирован в 1955 г.).

Вернер Шнейдратус после 8-месячного следствия на Лубянке и в Таганской тюрьме осужден на 10 лет тюремного заключения [1, с. 135, 137, 316]. Сначала был отправлен на Дальний Восток, срок заключения до 1947 года отбывал в лагерях на р. Колыме и р. Индигирке: работал главным инженером и начальником разных крупных специальных строек. Повторно был арестован в марте 1945 года. После освобождения с 1948 года командирован Комитетом по делам архитектуры СССР на Украину, где работал главным архитектором Житомирской области. В 1949 году вновь арестован и сослан на поселение в Красноярский край. Здесь он проектировал промышленные, общественные и жилые объекты для Красноярска [3, с.368]. По работе в Красноярском Крайпроекте В. Шнейдратус был знаком и сотрудничал с отцом и сыном архитекторами М.И. и Б.М. Мержановыми, также сосланными в Красноярск. Освобожден был в 1954 году.

После окончания срока ссылки В.О. Шнейдратус уже с семьей – супругой (также ссыльной) и сыном Освальдом, родившимся в Сибири, перебрался опять на Украину (ближе к родине), работал главным архитектором г. Черкасск. В 1955 году семья выехала в ГДР, в Восточный Берлин.

Жизненные пути Освальда и Вернера Шнейдратусов в СССР в большей степени связаны с архитектурной профессиональной деятельностью в Москве, Сибири, Украине.

Наиболее известная постройка О. Шнейдратуса в СССР – Дом акционерного общества «Оргаметалл» в Москве на Каланчевской улице (1927–1928 гг., совместно с Д.И. Френкелем и Б.А. Гайду) [2, с. 257]. Объект получил негативную оценку современников, и был опубликован среди других проектов в апрельском номере журнала «Современная архитектура» за 1928 год в редакционной статье «Как не надо строить. Архитектурная кунсткамера». Сегодня это – памятник отечественной архитектуры 1920-х годов, который признан объектом культурного наследия и охраняется государством. Внук О.О. Шнейдратуса – Освальд Вернерович, известный немецкий дипломат, оценивает вклад своего легендарного деда так: «... он импортировал стиль Баухауз в СССР ...» [4].

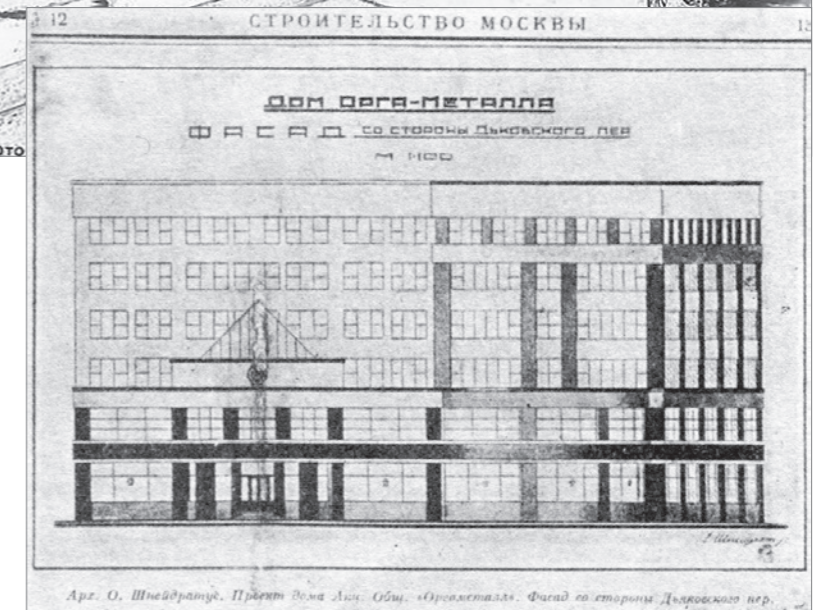
Видный общественный деятель и «профессиональный революционер» на родине в Германии, О.О. Шнейдратус, оказавшись в СССР в качестве политического эмигранта, обратился к своей гражданской профессии инженера-архитектора. Используя накопленный организаторский опыт, он проявил себя и как талантливый архитектор-проектировщик, и как организатор в среде иностранных специалистов-архитекторов, в т.ч. как руководитель работ по «адаптации» иностранных специалистов-консультантов, прибывших в конце 1920-х годов в СССР по приглашению советского правительства.

Библиография:

1. **Ватлин А.Ю.** «Ну и нечисть». Немецкая операция НКВД в Москве и Московской области 1936–1941 гг. – М.: РОССПЭН. – 2012.
2. **Казусь И.А.** Советская архитектура 1920-х годов: организация проектирования. – М., 2009. – 464 с.
3. **Слабуха А.В.** Архитекторы Приенисейской Сибири. Конец XIX – начало XXI века: Иллюстрированный биографический словарь: 540 имен. – М.: Прогресс-Традиция, 2004.
4. Судьба архитектора / Интервью Б. Южно с О.В. Шнейдратусом // Нова Доба (Черкасская областная газета). – 2018. – 7 июля [Электронный ресурс]: URL: <https://novadoba.com.ua/50173-dolya-arkhitekтора.html>
5. **Шнейдратус О.О.** Дом акционерного общества «Оргаметалл» // Строительство Москвы. № 12. 1927. С. 12-13.



1



1. Дом Акционерного общества «Оргаметалл» в Москве на Каланчевской улице. Арх. О. Шнейдратус, 1927 г. Фото 1920-х гг. Источник: http://www.kprf.org/showthread-t_20963-page_16.html
2. Дом Акционерного общества «Оргаметалл» в Москве на Каланчевской улице. Арх. О. Шнейдратус. Проект 1927 г. Фасад со стороны Дьяковского переулка. Источник: <http://tehne.com/assets/i/upload/library/sa-1928-2-007-2.jpg>

Т.С. Решетникова; научн. рук. – Ф. Экардт
T.S. Reshetnikova; scientific advisor – F. Eckardt

Экспериментальный проект В. Гропиуса: реализация в 1990-е годы Experimental project of W. Gropius: realization in the 1990s

Аннотация: В 1920-х Гропиус разрабатывает концепцию «Конструктора в натуральную величину». Лишь один экспериментальный дом – «Хаус ам Хорн», спроектированный по этому принципу, строится. В середине 90-х годов Баухауз-Университет Веймар инициирует проект «Новое строительство ам Хорн» – эксперимент строительства жилых домов в духе Баухауз, адаптированных к настоящей социально-экономической ситуации.

Abstract: In 1920, Gropius developed the concept of "Baukasten im großen" – a building set of six elements in scale 1:1. Based on this principle, only one experimental building was realized – "Haus am Horn." In the mid- 1990s, Bauhaus-University Weimar initiated the project "Neues Bauen am Horn" – an experiment of building Bauhaus style dwellings adapted to the new socio-economic situation.

Ключевые слова: Баухауз-Веймар, Вальтер Гропиус, Хаус ам Хорн, эксперимент 1 к 1, конструктор в натуральную величину, новое строительство ам Хорн.

Keywords: Bauhaus-Weimar, Walter Gropius, Haus am Horn, experiment 1 to 1, Baukasten im großen, Neues Bauen am Horn.

Experimental project of W. Gropius: realization in the 1990s

Experiment 1:1 – building at large – is used to test building materials, technologies, and ideas. Bauhaus avant-garde laboratory of the 1920s created Haus am Horn – a crystallized essence of the industrial epoch, whereas steady Bauhaus of the 1990s articulated novation of the past as a model for the new settlement.

Bauhaus as an experiment

Bauhaus school combined theoretical and practical education. An Experiment, meaning an approach based on research and aimed at gaining experience through practice, had a central position since the origin of the school. Gropius's Bauhaus Manifest of 1919 declared integration of art and craft, a totality of art, where architecture played a role of culmination. The first phrase in the Program of the Staatliche Bauhaus Weimar of 1919 proposed "The ultimate aim of all visual arts is the complete building!" [3, p. 3]. On the base of Bauhaus, Gropius intended to create a laboratory for interdisciplinary and collective work [3, p. 4] for building in scale 1 to 1. Architects, painters, and sculptors like craftsmen worked together in "experimental and practical sites" ("Probier- und Werkplätzen" [3, p. 3]).

"Baukasten im großen"

Gropius rewrote the program in 1923, emphasizing a form meaning and manifesting the new unity of art and technology, and a conjunction with industry [2, p. 13]. The "center for experimentation" Bauhaus aimed at multidisciplinary collaboration, implementation of new building materials and technological innovations in order to meet the crucial needs of the time, and serve the new class of workers [1, p. 30]. Gropius developed a standardization and rationalization as principles of architecture to solve the dwelling problem.

The concept of "Building Blocks at Large" (Baukasten im großen) [2, p. 16], implied a unified building set of six elements, which composition gave several dwelling design types for various residents' groups: from loners to families. Gropius with his students F. Forbat and F. Molnár planned to realize on the territory called am Horn the idea in scale 1:1 for the Bauhaus community housing – an image of unity, egalitarian society, and equality. Due to the lack of investment, only one experimental house was constructed.

Haus am Horn

To fulfill the Bauhaus needs, Gropius planned to build kitchen- and residential- units. The first house of the Bauhaus settlement – a single-family house Haus am Horn represented Bauhaus constructivist phase. Haus am Horn – the building experiment in scale 1:1 was constructed for the Bauhaus Exhibition 1923 as an illustration of the school tenets and results of the four years' work. A one-week Exhibition, Bauhauswoche, opened on 17 August 1923 under the motto "Art and technics, a new unity" [1, p. 74]. Georg Muche designed Haus am Horn as a Gesamtkunstwerk for himself and his wife El, student of Bauhaus. The house was built using industrial prefabricated elements and building innovations [4, p. 6]. The building had a simple, anonymous, and universal image, presenting geometric archetype of a square in a square. Simplicity, functionalism, and mono-semantic clear form defined Haus am Horn as an epoch-making model of Modernism and early International style.

Contemporary experiment "Neues Bauen Am Horn"

Gropius's experiment of building a residential settlement am Horn was accomplished by Bauhaus professors and the city of Weimar. Since the late 90s, State Development Company Thuringia mbH (Landesentwicklungsgesellschaft Thüringen mbH (LEG)), in collaboration with the President of Bauhaus-Universität Weimar, Gerd Zimmermann, and the Architecture faculty dean Walter Stamm-Teske initiated the project of building a new settlement on the site of unrealized Gropius Siedlung. The project had to respond adequately the context of the heritage "Haus am Horn" and socio-economic issues [5, p. 28]. The former military territory, the site of "Neues Bauen am Horn" had to conform to the rules of the urban redevelopment program: heterogeneous architecture, individual housing, greenery, height limit, cube design, and no fencing walls. In this "Filet piece" area, due to prestige location of the old city and proximity of the Ilm Park, prominent architects and bureaus designed the dwellings reflecting Bauhaus traditions articulated in contemporary state of technology and economy [5, p. 24]. A social and artistic experiment of Gropius's Bauhaus has transformed into economic experiment 1:1, responding other sort of interests.

Bibliography:

1. Bauhaus 1919–1928 / ed. Bayer H., Gropius W., Gropius I. New York: The Museum of Modern Art, 1938. 224 p.
2. **Gropius W. et al.** Staatliches Bauhaus Weimar 1919-1923. Weimar – München: Bauhausverlag, 1923. 225 p.
3. Landesarchiv Thüringen – Hauptstaatsarchiv Weimar. Staatliches Bauhaus Weimar, Nr. 1. Programm des Staatlichen Bauhauses von Walter Gropius und dessen Versendung. Weimar: Staatliches Bauhaus, 1919. Vol. 1. 95 p.
4. Landesarchiv Thüringen – Hauptstaatsarchiv Weimar. Staatliches Bauhaus Weimar, Nr. 46. Vorbereitung und Bau des Musterwohnhauses am Horn für die Bauhausausstellung im Sommer 1923. Weimar: Staatliches Bauhaus, 1922. 101 p.
5. **Weckerlin G.** Neues Bauen am Horn. Ein Wohnquartier in Weimar // Bauwelt. 2005. № 9. P. 24–33.

М.В. Курочкин
M.V. Kurochkin

Баухауз – «Красная линия» конструктивизма в Ижевске BAUHAUS – «Red Line» of Constructivism in Izhevsk

Аннотация: В публикации впервые рассматриваются неизвестные бесспорные факты, связанные с архитектурным наследием одного из поселков в Ижевске 1920-х гг. Произведена верификация объектов на основе архивных материалов.

Abstract: For the first time this paper examine the unknown, indisputable facts related to the architectural heritage of Izhevsk neighborhood dated by 1920. Verification of objects on the basis of archival materials is made.

Ключевые слова: архитектурный конструктивизм в Ижевске.

Keywords: architectural Constructivism in Izhevsk.

Переломные, революционные преобразования 1920-х годов не могли не повлиять на эволюцию городской застройки и изменение архитектурного образа. Авангардное направление стало доминирующим в архитектуре Ижевска в конце 1920-х – начале 1930-х годов: перестраивается вся центральная часть города и возводятся первые многоквартирные кирпичные дома. Попыткой создания в центре Ижевска своеобразного конструктивистского комплекса стала в это время массовая застройка двух комплексов (рабочих поселков).

В архитектурном облике большинства общественных зданий и жилых домов сложился новый язык краснокирпичного конструктивизма, характерного для ижевской архитектуры этого периода. Архитектурным и коммунальным экспериментом стал строительный комплекс, призванный к созданию нового коммунального быта: дом-коммуна «Красный монастырь» (ул. Красная, 131). Комплекс возведен по проекту московского архитектора Николая Константиновича Жукова. В нем располагалось молодежное общежитие-коммуна работников Ижзаводов «За освобожденные искусства и спорт», или Баухауз-Ижевск. Здание является примером жилого дома-коммуны, в архитектуре которого были воплощены революционные идеи «нового быта»: обобществление вспомогательных функций (питание, гигиена) в духе коммуны, развитые культурные и общественные пространства. Продолжением «Красного монастыря» должен был стать поселок «Металлист», в обиходе чаще называемый Колтоминский поселок [2].

Городок был спроектирован согласно принципам экологической реурбанизации (природные формы включались в архитектурное пространство) и технологичной автономности. В основе

регулярной планировочной композиционной структуры была застройка с устройством внутриквартальных садов, административным зданием, комплексом детских садов и учебных заведений, стадионом и Домом Спорта [3]. Творческие идеи градостроительства по организации поселка «Металлист», разработанные московским акционерным обществом «Стандарт» под руководством Л.А. Веснина, стали важным явлением в развитии Ижевска. Ориентируясь на столицу уральского конструктивизма Свердловск, ижевские архитекторы невольно подхватывали идеи начальника управления капитального строительства Уралмашиностроя, а потом Уралмашзавода Бела Шефлера – выпускника немецкой школы Баухауз, обучавшегося в ней в 1925–1929 годах, который прибыл в Ижевск в начале 1932 года [1, с. 6]. Бела Шефлер разрабатывает проект жилых деревянных домов для застройки части другого городка – Ижевского соцгорода.

Таким образом, в 1920-е годы для Ижевска было создано несколько проектов, причем в результате их логической преемственной связи возник цельный комплекс застройки, отвечавший определенному градостроительному замыслу.

Библиография:

1. Агеев С. Главная площадь Уралмаша // За тяжелое машиностроение. – 2008. – 26 августа – 8 сентября. – С. 6.
2. ЦГА УР ф. Р-108. Оп. 1. Ед. хр. 66. Чертежи, сметы новых деревянных домов в Ижевске. 1925–1926 гг. Чертеж жилого дома «Коттедж» для Колтоминского рабочего поселка «Металлист».
3. ЦГА УР ф. Р-108. Оп. 1. Ед. хр. 213. Чертежи, сметы новых деревянных домов в Ижевске. 1925–1926 гг. Чертеж жилого дома «Коттедж» для Колтоминского рабочего поселка «Металлист».

К.В. Васильева; научн. рук. – О.Ю. Астахов
K.V. Vasilyeva; scientific advisor – O.Yu. Astakhov

Фабрично-заводское училище г. Сталинска (Новокузнецка) – проект выпускника школы Баухауз Антонина Урбана Factory School of the city of Stalinsk (Novokuznetsk) – a project of a graduate of the school Bauhaus Antonin Urbana

Аннотация: В статье исследуются предпосылки проектирования здания фабрично-заводского училища в г. Сталинске (Новокузнецке) учеником школы Баухауз Антонином Урбаном в составе немецкой группы советского Государственного института по проектированию строительства высших и средних учебных заведений.

Abstract: The article examines the prerequisites for designing a factory school building in the city of Stalinsk (Novokuznetsk) by a student of the Bauhaus school Antonin Urban as part of the German group of the Soviet State Institute for the design of construction of higher and secondary schools.

Ключевые слова: архитекторы иностранцы в СССР, немецкие архитекторы, Баухауз, Филипп Тольцинер, Ханнес Майер, Антонин Урбан

Key words: foreign architects in the USSR, German architects, Bauhaus, Philipp Tolziner, Hannes Meyer, Antonin Urban.

Впервые авторство архитектора всемирно известной школы Баухауз в проектировании здания фабрично-заводского училища города Новокузнецка было обнаружено сотрудниками новокузнецкого краеведческого музея в 2018 году после выхода в свет книги Евгении Конышевой «Европейские архитекторы в советском градостроительстве эпохи первых пятилеток. Документы и материалы», где в числе проектов Антонина Урбана был указан Новокузнецкий металлургический техникум [1].

В настоящее время единственный источник, подтверждающий этот факт, находится в музее-архиве Баухауз среди архивных документов Филиппа Тольцинера. В материалах, собранных им в 1970-х годах, он пытается зафиксировать наследие его коллег по «бригаде Рот фронт». В этих материалах и были обнаружены фотографии здания фабрично-заводского училища города Новокузнецка с указанием автора проекта. Тольцинер отмечает, что Антонин Урбан подтвердить свое авторство не мог, поскольку в 1938 г. стал жертвой Большого террора.

Антонин Урбан приехал в Дессау из Чехословакии. Вместе с другими студентами, увлеченными коммунистическими идеями, он последовал за вторым директором школы Баухауз Ханнесом Майером в СССР, где наряду с другими товарищами работал в проектно-институте Гипровтуз. Перед группой Майера в Гипровтузе поставили задачу срочной разработки нового типа здания высшей школы. Строительство таких школ было необходимо для обучения рабочих, среднего и высшего технического персонала, которого так не хватало на стройках СССР в годы первой пятилетки. Здесь были разработаны типовые проекты ФЗУ на 150, 240, 330, 480, 780 мест, техникумов на 180 и 360 мест [2].

Немецкие архитекторы называли себя Баухаузовская ударная бригада «Рот фронт». Филипп Тольцинер так объяснял ее название: «Баухаузовская» – потому что ее становление происходило в Дессау в Баухаузе; «Рот фронт» – потому что ее представители считали себя солидарными с революционным движением Германии; «Ударная бригада» – потому что все были полны решимости участвовать в строительстве социализма в СССР «по-ударному» [3].

Однако применить опыт школы Баухауз в проектировании советских образовательных учреждений бригаде «Рот фронт» не удалось. Попытка коллективного участия очень скоро превратилась в фантом. Некоторые из членов бригады продолжали жить вместе

в коммунальной квартире и оставались друзьями. Но их жизнь и работу в большей степени определяли советская профессиональная и социальная реальность, а не опыт школы Баухауз.

В 1931 году директор Гипровтуза В.Н. Саламатин сформулировал свои цели следующим образом: «...снизить сложность и стоимость проектов за счет стандартизации и типизации не только каждой ячейки проекта, но и каждого блока зданий техникумов и студенческих общежитий... Гипровтуз должен перейти на производство типовых проектов, типовых конструкций... типовых спортивных залов, аудиторий, окон, мебели и т.д.» [4].

Именно эта работа требовала сотрудничества с западным опытом. От немецкой группы требовалось изготовить самые основные конструкции. Вместо анализа и глубокого исследования местных условий, требовались только высокие темпы и экономия, стандартные блоки и типизация. Именно для этого в СССР был приглашен Эрнст Май [5].

Летом 1931 года Гипровтуз действовал уже со своими нормами и стандартами на окна, двери, элементы конструкции и отдельные помещения (например, актовый зал). Строительство здания фабрично-заводского училища в г. Сталинске в июне 1931 было в стадии завершения, о чем свидетельствует приказ управляющего строительством Кузнецкстроя С.М. Франкфурта от 1 июня 1931 г.

Это позволяет предположить, что проект ФЗУ для Кузнецкого металлургического комбината был выполнен Антонином Урбаном в самом начале его работы в составе Гипровтуза, в связи с чем, проект решен с применением типовых конструкций, но еще мог носить некоторые индивидуальные черты.

Библиография

1. **Конышева Е.В.** Европейские архитекторы в советском градостроительстве эпохи первых пятилеток. Документы и материалы / Е. В. Конышева. М: БуксМарт, 2018. 360 с.
2. **Казусь И. А.** Советская архитектура 20-х годов: организация проектирования. / И. А. Казусь. М.: Прогресс-Традиция, 2009. С. 142.
3. **Ernst Sohn.** Hannes Meyer 1889–1954. Architekt Urbanist Lehrer., 1989. P. 234.
4. **Salamatin V.** Construction of technical schools under the social control, in *Industrial Cadres*, 2–3 (5–6) 1931, p. 34 and Konrad Püschel. *Wege eines Bauhäuslers. Erinnerungen und Ansichten*, Anhaltische Verlagsgesellschaft, 1997. P. 67
5. **Philipp Oswald.** Hannes Meyers neue Bauhauslehre. Von Dessau bis Mexiko. // Tatiana Efrussi. *Bauhaus-Erfahrungen nicht Anwendbar? The Bauhaus Red Front brigade in Moscow.* 2019. P. 439.

М. Золотова, А. Корякина
M. Zolotova, A. Koryakina

Рационализированная кухня в Германии и России: социальная точка опоры нового образа жизни

Rationalized kitchen in Germany and Russia: the social support of the new way of life

Аннотация: Авторы сравнивают две концепции дизайна функциональной организации пространства кухни: поселка Вайсенхоф (1927) и проект секционной кухни в доме-коммуне. Рассматривается влияние идей рационализации и стандартизации на образ жизни.

Abstract: The authors compare two design-concepts of functional organization of the space of the kitchen: Weienhofsiedlung and design of the sectional kitchen in the house-commune, the influence of the ideas of standardization and rationalization on the mode of life is analyzed.

Ключевые слова: рационализация, Вайсенхоф, дом-коммуна, новый образ жизни.

Keywords: rationalization, kitchen, Weienhofsiedlung, house-commune, new way of life.

«Рационализированные» кухни в Вайсенхофе

Создание оптимизированного жилого пространства представляло собой одно из направлений проектной деятельности в Баухаузе. Построенные в Штутгарте в 1927 году под художественным руководством Мис ван дер Роэ жилые дома поселка Вайсенхоф представляют собой веку модернизма, благодаря разработке новых типологий «рационализированных» кухонь, предназначенных для упрощения работы по дому. Идея оптимизации кухонь распространилась по всей Европе благодаря исследованиям Кэтрин Фредерик [5]. Комплексное проектирование кухонного пространства и его оборудования связано с технологическими инновациями и социальными изменениями, которые в 20-х годах XX века определяли методы производства, а также европейский и американский образ жизни [4].

Знаменитая «Франкфуртская кухня» Маргарет Шютте-Лихоцки воплощала идеи стандартизированной кухни. Она воспроизводилась в жилых домах Германии в различных вариантах, рассматривалась в качестве примера и в других европейских странах. В качестве недостатков при обсуждении указывалось на то, что процесс проектирования подобной «стандартизированной» кухни исключал конечного пользователя и не допускал возможности внесения изменений в отдельные предметы и конфигурацию оборудования [6].

В своей статье, посвященной кухням и опубликованной в разделе *Innenräume* (каталоге, появившемся после закрытия *Die Wohnung* [7]), немецкий архитектор Эрн Мейер рассматривает основные типы кухонь того времени: встроенную, угловую и модульную кухни, подчеркивая необходимость участия домохозяйки в процессе проектирования кухонного пространства и учета конкретных потребностей каждого отдельного дома и живущего в нем человека. Кухня углового типа, которую Мейер выделяет как образцовую, находится в доме Мис ван дер Роэ. Данное решение, разработанное швейцарским коллективом *Werkbund*, было спроектировано как часть столовой и, благодаря этому, лучше вентилировалось. Гладкие дверцы шкафов было легко мыть, а кухонный блок, разработанный Йоханнесом Хаузером, обладал раздвижными дверцами с матовыми стеклами и противовесом [7, р. 353]. Кухни в домах Стама и Ауда позволяли пользователям подбирать кухонные приборы

и организовывать рабочее пространство в соответствии с личными потребностями. Некоторые кухонные приборы использовались как в модульной, так и во встроенной типах кухонь (например, металлические ящички для специй). Так или иначе, принципы рационализированной кухни, направленные на оптимизацию пространства и учет эргономических факторов, являются общими для всех трех типов. Так, кухни поселка Вайсенхоф легли в основу эволюции повседневного образа жизни, исследований процессов стандартизации, и с течением времени стали символом инноваций современности.

Кухня коммунальной квартиры и дома-коммуны в СССР в начале 1930-х годов

Михаил Барщ и Соломон Лисагор спроектировали встроенное кухонное оборудование для жилой ячейки типа F, работая в содружестве с архитектором Моисеем Гинзбургом (преподавателем ВХУТЕМАСа). Первоначально встроенное оборудование было частью интерьера дома «переходного типа» (от квартирного к дому-коммуне) [2, 3]. Подобных домов, по проектам архитекторов из группы последователей лидера конструктивистов Моисея Гинзбурга, было построено шесть. Но даже в домах 1930-х годов традиционной квартирной планировки использовался кухонный модуль, который стал предшественником кухонных комплектов для малогабаритных квартир, появившихся во второй половине XX века. Кухонный элемент задумывался как часть архитектурной концепции внутреннего пространства дома-коммуны. В каждой квартире, расположенной на нескольких уровнях, была предусмотрена специальная ниша, в которую встраивался мебельный комплект. Расположение помещений на разных уровнях позволяет варьировать высоту потолков в разных функциональных зонах. Например, высота стен подсобных помещений может быть ниже жилой зоны, что позволяет экономить при строительстве пространство, время и материалы.

Произведенный комплект значительно отличается от проекта. С одной стороны, в итоговой интерпретации в верхней части кухни появляется вместительный отдел для хранения, дверцы которого формируют единый фасад с кухонным комплектом. Такой тип мебели называется встроенным. Но при подобной высоте потолка становится понятно, что верхнюю емкость для хранения можно использовать в редких случаях из-за

труднодоступности пространства. Это большое достижение с точки зрения экономии пространства, т.к. в комплекте имеются модификации: встроенная дополнительная столешница, компактные полочки и встроенная в общий гарнитур плита. В то же время, при попытке значительно сэкономить пространство, отведенное для приготовления еды, снижается степень комфорта из-за сжатости рабочей зоны [2].

Своей популярностью секционная кухня обязана разработке Маргарет Шютте-Лихоцки – так называемой «Франкфуртской кухне» 1926 года. Создатели кухни для дома-коммуны на Гоголевском бульваре ссылаются на франкфуртский проект, но избегают прямого заимствования и доводят его до предела компактности: вместо площади примерно 6,5 кв. м, Михаил Барщ и Соломон Лисагор уместили встроенную плиту и мебельный комплекс примерно на 2 кв. м.

Таким образом, сравнение двух проектов показывает сходство и различия между Германией и Советским Союзом того времени. Кухни Германии, разработка которых опиралась на исследования в области рационализации и стандартизации, являются результатом экспериментов с новыми методами производства, позволившими проектировать кухонную среду и ее планировку с большей степенью свободы, предусматривая более гибкие решения. В кухнях Советского

Союза доминирующим фактором являлась сложность устройства пространств, но также и разработка компактных, простых и эффективных блоков, которые отвечают теме взаимного обмена, характерного для «коммуналок» и «домов-коммун». Несмотря на предложенный новый образ жизни – порожденный модернизмом, с одной стороны, и последовательным развитием конструктивизма к коммунистической идеологии, с другой, – изменение социальной роли женщины (особенно относительно ее работы по дому) все еще находилось в зачаточном состоянии.

Библиография:

1. **Утехин И.** Очерки коммунального быта. М.: OGI, 2001.
2. **Хан-Магомедов С.О.** Моисей Гинзбург. – М.: Архитектура-С, 2007.
3. **Хан-Магомедов С.О.** Пионеры советского дизайна. – М.: Galart, 1995.
4. **Boot M., Casciato M.** La Casalinga Riflessiva. La cucina razionale come mito domestico negli anni '20 e '30. Roma: Multigrafica, 1983.
5. **Frederick C.** The new housekeeping: Efficiency studies in home management. Doubleday, page; 1919.
6. **Hochhäusl S.** Da Vienna a Francoforte. Una storia di crisi, poche risorse, e la cucina moderna. Premio Bruno Zevi 2015. Roma: Fondazione Bruno Zevi, 2015.
7. **Meyer E.** (1928). La Cucina / A. Alfani, G. Carbonara, F. Pinci, C. Severati / Costruire Abitare. Gli edifici e gli arredi per la Weissenhofsiedlung di Stoccarda. "Bau Und Wohnung" e "Innenräume", Roma: Edizioni Kappa, 1992. P. 380–381.

6. Столичные и региональные школы авангарда

А.Н. Лаврентьев
A.N. Lavrentiev

Первые СГХМ: от школы декоративного искусства – к дизайну. Новые документы 1919/20 уч. г. First SGHM: from the school of decorative art towards design. New documents of the 1919/20 academic year

Опубликовано в рамках реализации научного проекта РФФИ № 19-012-00193А

Аннотация: В публикации впервые анализируются документы, содержащие сведения о Первых СГХМ (бывшем Строгановском училище), о составе индивидуальных и специальных мастерских, их руководителях, а также приводятся данные о составе учащихся – подмастерьев.

Abstract: The publication for the first time analyzes the documents containing information about the First SGHM (former Stroganov school), the composition of individual and special workshops, their leaders, as well as data on the composition of students – apprentices.

Ключевые слова: Первые СГХМ, индивидуальные мастерские, специальные мастерские, подмастерья.

Keyword: First SGHM, individual workshops, special workshops, apprentices.

Баухауз и ВХУТЕМАС – известные мировые школы дизайна изучены достаточно широко. Спустя столетие мы находим новые документы, связанные с истоками формирования школ и расширяющие наше представление о периоде их создания. Речь идет о документах Первых СГХМ (Свободные государственные художественные мастерские – бывшее Строгановское художественно-промышленное училище).

Так же, как и в Баухаузе, где в первые годы существовала тесная связь художественного образования с ремеслом и декоративным искусством, в Первых СГХМ производственные мастерские (по художественной обработке материалов) занимали лидирующее место среди других направлений образования. В бывшем здании Строгановки (на Рождественке) проводились конференции учащихся и педагогов, шел прием документов учеников. Первые СГХМ стали основой производственных факультетов будущего ВХУТЕМАСа, а – Вторые СГХМ (бывшее Училище живописи, ваяния и зодчества) стали основой архитектурного, живописного и скульптурного факультетов (1920 г.).

На конференции «Из столицы – в регионы», посвященной 100-летию СГХМ, рассматривалась тема реорганизации Строгановки в Первые СГХМ (1917–1918 гг.) [1]. Поиски материалов в РГАЛИ по Первым СГХМ привели к уникальному документу – «Список подмастерьев I СГХМ» за 1919/20 уч. г. Дело содержит 106 листов и сформировано в виде подшивки списков по алфавиту и по мастерским (также черновики), дополненных данными о выбранной учащимся специальности [2].

В ходе изучения данного дела были выявлены имена руководителей индивидуальных мастерских: скульпторов А. Бабичева и П. Бромирского; живописцев разных направлений С. Малютина, Н. Ульянова, А. Григорьева, А. Грищенко, П. Кончаловского, А. Корина, А. Лентулова, А. Осмеркина, П. Федотова, А. Шевченко, А. Шемякина; представителей новейших течений И. Клюна, К. Малевича, А. Моргунова, В. Татлина, М. Удальцовой; декораторов Ф. Федоровского и Г. Якулова [2, л. 10 об., 28–30, 68 об.]. Многие имена названных педагогов были известны ранее [3]. Из дела узнаем также фамилии учеников в каждой мастерской (подмастерьев). Самые многочисленные мастерские были у Ульянова – около 180 чел., Шемякина – 150, Кончаловского – 120, Грищенко – 97, Федоровского – более 150 чел. Малочис-

ленными были мастерские Клюна и Татлина – по 9 человек [2, л. 10 об. – 12 об., 26–31].

Важными сведениями являются наименования специальных мастерских и количество, записавшихся в них подмастерьев: вышивки (27), гобеленовая (33), графическая (101), декораторская (137), резьбы по дереву (10), деревообделочная (21), керамики (38), коврово-гобеленовая (15), костюмерная (96), резьбы по кости (11), живописно-маярная (2), скульптурно-металлическая (34), набивная (27), плакатная (28), резчицкая (рога и кости) (54), рисунка (13), резьбы по рогу (15), рукоделия (30), скульптурная (72), столярная (меблировка сооружений) (60), ткацкая (53), фарфора (53), фресковая (64), по чеканке (39) [2, л. 14 об. – 16 об., 20–27].

В этом деле впервые упомянуто об архитектурной мастерской, в которой было записано 57 учащихся [2, л. 17 об.]. Из других документов узнаем, что ее вели Л. Веснин, С. Чернышев, Ф. Шехтель. Именно в этой мастерской в 1919 году учился архитектор Н. Травин (сохранился выполненный им проект фонарного столба) [4, с. 55–65].

В алфавитных списках у некоторых учащихся не была указана мастерская (можно предположить, что они не могли выбрать мастерскую сразу). Общее количество таких учащихся составило около 500 человек.

Особая группа мастерских относится к мастерским без руководителей. Имеются в виду учащиеся, которые в графе «мастерская» записали «без руководителей». Таких мастерских было несколько: «без руководителя 1», «без руководителя 2» и др. Документы фиксируют и тот факт, что ряд учащихся одновременно записывались и учились в разных мастерских, либо переходили из одной мастерской в другую. Например, братья Стенберги учились в живописной мастерской Г. Якулова (к нему записались 16 студентов) и в мастерской без руководителя №1 вместе с участником будущего ОБМОХУ – К. Медунецким.

В мастерских «без руководителей» учились в будущем известные художники, сыгравшие впоследствии ключевую роль в становлении «производственных» факультетов: художница-оформитель А. Ахтырко, окончившая дерметфак ВХУТЕМАСа (задокументировала пропедевтический курс «Графика Родченко»); З. Быков, А. Истратов и В. Пылинский, окончившие

метфак ВХУТЕИНа (Быков – будущий ректор воссозданной Строгановки).

Списки учащихся по мастерским дают возможность судить о важнейшем историческом моменте в развитии отечественной школы дизайна: зарождение новых направлений обучения, методик образования и смене курса подготовки от декоратора – к проектировщику.

В период существования Первых СГХМ (1918–1920 гг.) сохранились мастерские, традиционные для дореволюционного Строгановского училища: декоративная, столярно-резческая, ткани. Наряду с этим возникают мастерские нового типа – художников молодого поколения, авангардистов: Малевича, Родченко, Татлина и других. Их методика образования в корне отличалась от традиционной: в ней делался упор на комбинаторно-исследовательскую сторону творчества, обучение основам абстрактного искусства, которое в итоге переродилось в отвлеченную пропедевтику. В их работах, особенно в коллажах и композициях, чувствуется влияние кубизма, поиск выразительного сочетания материалов, движение от плоскостных композиций, материальных подборов к рельефу и конструкциям. Подобные экспериментальные мастерские в дальнейшем разовьются в самостоятельные пропедевтические курсы.

Среди таких популярных экспериментальных мастерских стоит выделить мастерскую Моргунова – соратника Татлина, мастерскую русской кубистки Н. Удальцовой, мастерскую скульптора А. Бабичева. Популярны были театральные мастерские Федоровского и Якулова.

Тот факт, что многие фамилии известных в дальнейшем художников второго поколения авангарда и молодых активных мастеров 1920-х годов неоднократно повторяются в составе ряда учебных групп, свидетельствует о зарождении системы

образования, основанной на свободе выбора учебной программы каждым студентом. Любопытно, что фамилии именно этих молодых художников часто появляются в составе как прикладных, так и живописных мастерских: Лентулова, Кончаловского и других.

Художественная среда в течение этих двух лет подготовила младшее поколение художников авангарда, активно занимавшихся как станковым искусством, так и прикладным, – по сути, дизайнерскими видами творчества: оформлением печатной продукции (обложки, плакаты), работой в театре, праздничным оформлением (Вялов, Медунецкий, братья Стенберги, Стржеминский). Другой результат этого короткого периода – создание условий для выработки уже специализированных архитектурных и дизайнерских программ с акцентом на вводных пропедевтических дисциплинах.

Примечания:

1. Свободные государственные художественные мастерские. Из столицы – в регионы. 1918–1920 гг.: Материалы Всероссийской конференции, 24–26 декабря 2018 г. МАРХИ, МГХПА им. С.Г. Строганова. – М.: МАРХИ, 2018.
2. РГАЛИ. Ф. 681 (фонд ВХУТЕМАСа). Оп. 2. Д. 75. В описи это дело имеет название «Списки студентов за 1919/20 уч. г.», а на 1-м листе – «Список подмастерьев I СГХМ» за 1919/20 гг.». Сведения выявлены и предоставлены Л.И. Ивановой-Везн.
3. Имена педагогов были известны из Объявления о приеме учащихся в 1918 г. и использованы в справках о СГХМ: Малясова Г.В. ГСХМ 1 (Первые СГХМ; 1-е ГХСМ; бывшее Строгановское училище). Москва 1918–1920 // Энциклопедия русского авангарда. М.: РА, 2013. С. 155–157; Хан-Магомедов С.О. ВХУТЕМАС. Т. 1. М.: Лады, 1995. С. 117–118.
4. **Иванова-Везн Л.И.** Архитектор, художник Н.П. Травин – воспитанник Строгановского училища и подмастерье Первых СГХМ // Вестник МГХПА. – 2018. – № 3. – С. 55–65.

Е.Г. Лапшина
E.G. Lapshina

Башня Татлина: путешествие из Петроградского СВОМАСа в Москву, Париж, Берлин Tatlin tower: journey from Petrograd SVOMAS to Moscow, Paris, Berlin

Опубликовано в рамках реализации научного проекта РФФИ № 19-012-00193А

Аннотация: В публикации освещается история создания Памятника III Интернационалу в здании СВОМАСа в Петербурге В. Татлиным и его учениками. Вводятся уточненные данные по ученическому составу мастерской В. Татлина. Предлагается история трансформации идеи Башни Татлина и ее путешествия в моделях 1920-х годов, а также ее моделей-реконструкций с 1960-х годов.

Abstract: The publication covers the history of the Monument to the III International in the building of SVOMAS in St. Petersburg V. Tatlin and his students. Updated data on the student composition of V. Tatlin's workshop are introduced. Also this piece covers the history of transformation of Tatlin Tower's idea and its travel in the models of the 1920s, as well as its models-reconstructions since the 1960s.

Ключевые слова: Владимир Татлин, СВОМАС, модель Памятника III Интернационалу.

Keywords: Vladimir Tatlin, SVOMAS, the model of the «Monument to the III International».

Художник Владимир Евграфович Татлин (1885–1953) широко известен как автор проекта Памятника III Интернационалу, вошедшего в историю русского авангарда как Башня Татлина – символ архитектуры XX века.

Несколько фактов из его биографии: В. Татлин родился в Москве в семье потомственного дворянина, инженера-технолога. Первоначальное образование получил в Харькове, где занимался рисованием, затем в 1902-м один год учился в УЖВЗ в Москве. С 1905 года учился в Пензенском художественном училище им. Н.Д. Селиверстова (ПХУ)¹. Одновременно с ним учился художник А. Лентулов. После окончания училища с 1911 года жил в Москве, участвовал в художественных выставках, ездил вместе с русской кустарной выставкой в Берлин (1914 г.), посетил мастерскую П. Пикассо в Париже. После этой поездки В. Татлин работает над сценографическим циклом; разрабатывает несколько контррельефов, представляющих сочетания материалов и работу материала под нагрузкой.

В 1918 году участвует в формировании Московской художественной коллегии Отдела ИЗО Наркомпроса, становится ее председателем. В конце 1918 г. работает профессором-руководителем живописных мастерских во Вторых СГХМ в Москве и в СВОМАСе в Петрограде (бывш. УЖВЗ и ВХУ АХ).

В начале 1919 г. у Татлина возникает замысел здания-памятника Октябрьской революции (Памятник III Интернационалу), который подкрепляется заказом Наркомпроса [5, с. 389]. Модель выполнялась Татлиным в мастерской СВОМАСа с учениками Т. Шапиро, М. Виноградовым и И. Меерзоном.

8 ноября 1920 г. состоялось открытие выставки «модели проекта памятника III-му Коммунистическому Интернационалу». Сохранился плакат выставки, из которого можно узнать название мастерской В. Татлина – мастерская «материала, объема и конструкции», и то, что она располагалась в помещении бывшей мозаичной мастерской АХ².

По архивным документам установлен состав учащихся мастерской В. Татлина на ноябрь 1920 года: Пчельникова, Дормидонтов, Терлецкий, Хапаев, Эмлер, Шапиро, Меерзон, Бруни³.

¹ В 1918 г. ПХУ было реорганизовано в Пензенские СГХМ, которыми руководил Е. Равдель, ставший впоследствии первым ректором ВХУТЕМАСа с 1920 года.

² Плакат выставки хранится в Музее МАРХИ

³ НБА РАХ. Ф. 7. Оп. 1. Д. 21. Л. 2 об.

Модель Башни была выполнена из дерева и представляла собой динамическую форму из двух мостовых ферм, свернутых в спирали. Основой «взлетающей» конструкции служит наклонная мачта; к ней крепятся диски жесткости, разделяющие «чрево» Башни на несколько уровней и обеспечивающие крепление осей для вращающихся зданий: большой цилиндр, пирамида, малый цилиндр и – самый верхний уровень – полусфера. Тела, подвешенные внутри каркасной решетки башни, вращаются с разной скоростью. Модель Башни Татлина имела высоту 5 м. (Утрачена во время Великой Отечественной войны.)

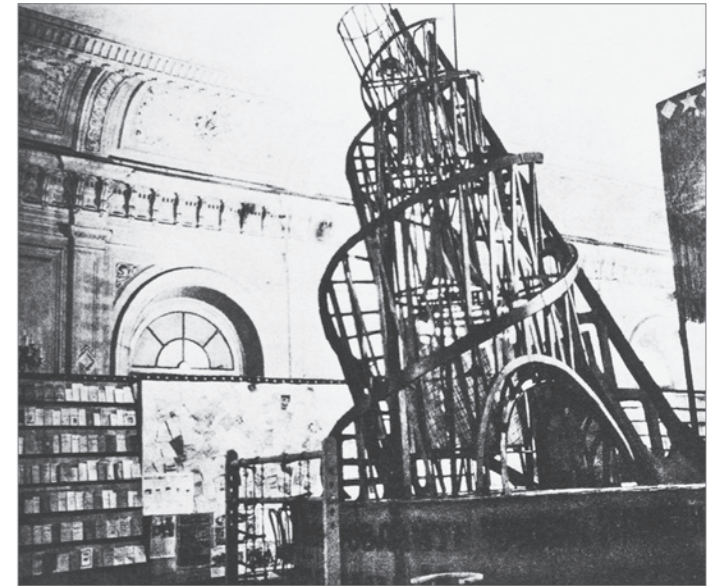
В декабре 1920 г. на выставке в Москве Татлин представил эту же модель Башни, но имевшую несколько иную по пропорциям форму. Она вся как бы просела, геометрические тела потеряли возможность вращения.

В 1924 году Татлин повторил свой проект Башни, но уже в упрощенной модели – для выставки в Париже. Эта новая версия была выполнена художником по заказу в кратчайший срок – к 1 февраля 1925 года. Башня была выставлена рядом с бюстом Ленина в павильоне СССР на Международной выставке декоративных искусств. Именно там Владимир Татлин впервые получил международное признание – золотую медаль за «Башню III Коминтерна».

После ухода из жизни В. Татлина с 1960-х годов начался процесс воссоздания модели Башни. Ее неоднократно воссоздавали и выставляли: в Швеции (1967), в Англии (1970), во Франции (1978). В СССР автором реконструкции выступил ученик Татлина Т. Шапиро (1976 и 1977 гг.). Он выполнил две реконструкции высотой 1 м и 5 м, которые демонстрировались в ГНИМА (не сохр.) [5, с. 263].

С 1986 г. в ПХУ, где некогда учился В. Татлин, под руководством Д. Димакова были выполнены модели-реконструкции Башни высотой 2 м и 5 м. В 1995 г. в составе выставки «Москва-Берлин» в Берлине экспонировалась модель высотой 2 м (хранится в ПХУ) [3].

В 1992–1993 гг. была организована первая большая ретроспективная выставка В. Татлина. Она открылась в Германии 11 сентября 1993 г. [5]. Выставка экспонировалась в городе



1. Башня Татлина. Москва, декабрь 1920 г.

Дюссельдорфе, затем – в Баден-Бадене, Петербурге и Москве. В ее состав входила модель-реконструкция Башни высотой 5 м, выполненная в ПХУ коллективом художников и архитекторов (Д. Димаков, Е. Лапшина, И. Федотов) [2]. В настоящее время большая модель экспонируется в Государственной Третьяковской галерее, в большом вестибюле здания на Крымском валу [1].

Библиография:

1. Искусство XX века / Государственная Третьяковская галерея. – М., 2006.
2. Лапшина Е.Г. Башня Татлина. Опыт графической реконструкции памятника мировой архитектуры: монография. – Екатеринбург: TATLIN, 2015.
3. Москва-Берлин / Berlin-Moskau. 1900–1950. Каталог выставки. – Престель, 1995.
4. TATLIN. Neue Kunst fur eine neue Welt. - Basel, Museum Tinguely, 2012.
5. VLADIMIR TATLIN. RETROSPEKTIVE: Katalog. – Köln: DuMont Buchverlag, 1993.

Е.П. Алексеев
E.P. Alekseev

Процесс организации СГХМ на Урале, 1919 год The process of organizing SGHM in the Urals, 1919

Опубликовано в рамках реализации научного проекта РФФИ № 19-012-00193А

Аннотация: В публикации рассматривается организация СГХМ на Урале: в Екатеринбурге, Уфе, Перми, Пензе. Возникновение СГХМ было связано с противоборством различных художественных позиций и образовательных концепций. Подчеркивается важная организационная роль уполномоченного Е. Равделя.

Abstract: Author analyzes the course of actions around forming SGHM in Ural Territory: in Ekaterinburg, Perm, Penza, as well confrontation of different artistic positions and educational models. Though importance of E. Ravdel as a commissioner is underlined.

Ключевые слова: художественная жизнь Урала 1910–1920-х гг., авангард, уральские СГХМ, Е. Равдель.

Keywords: the artistic life of the Urals 1910-1920s, artistic avant-garde, Ural SGHM, E. Ravdel.

В 1918 году появилась новая система художественного образования в Советской России, созданная Наркомпросом путем реорганизации учебных заведений в Свободные государственные художественные мастерские от Петрограда до Казани (Первая реформа художественного образования). На следующий год в Европе произошло важное событие – учреждение государственного Баухауза. В России в 1919 году наступил второй этап реформы, география СГХМ расширилась до Урала, новые мастерские появились в крупных городах; центром стал Екатеринбург.

В СГХМ пропагандировалось «свободное существование всех определившихся художественных течений». Учеников имевали подмастерьями, им предоставлялись широкие права и возможность самим избирать себе того или иного мастера-педагога, а вступительные экзамены и плата за обучение были отменены. Осенью 1919 года после изгнания белых армий с территории Урала начинаются «революционные преобразования» учебных заведений. Руководство отдела ИЗО Наркомпроса стремится контролировать этот процесс, направляя в уральские города уполномоченных из центра. «Комиссары от искусства» были наделены широкими полномочиями и, несмотря на инструкции, могли проводить самостоятельную политику. Как правило, все они старались учитывать специфику региона, желали опираться на потенциал «старорежимных» учебных заведений, консолидируя вокруг них художественные силы.

Первое упоминание об организации «трудовых мастерских по искусству» в Уфе относится к июлю 1919 года. Уполномоченный В. Левицкий, приехавший в Уфу из Петрограда, организует две живописные мастерские и одну графическую. В дальнейшем количество мастерских увеличится. Левицкий, хорошо знавший типографское дело, начал развивать «графико-печатные» мастерские, тем более что агитационные материалы (плакаты, листовки, афиши) были особо востребованы в период Гражданской войны. С мастерскими активно сотрудничают местные художники: Н. Протопопов, А. Тюлькин, К. Девлеткильдеев, А. Лежнев.

Пермские государственные свободные художественно-промышленные мастерские (ГСХПМ) образованы в сентябре 1919 на базе Народного художественного училища (возникло в 1918). Уроженец Пермской губернии, П.И. Субботин-Пермяк

в качестве уполномоченного руководит процессом реорганизации. Не ограничиваясь инструкциями из центра, он принимает самостоятельные решения, стремясь учитывать специфику художественной жизни региона. Так, наряду с живописной, графической, скульптурной мастерскими возникают гончарная, столярная, резная и игрушечная мастерские. Уполномоченному важно, чтобы мастерские были связаны с местными художественными промыслами, по его инициативе в октябре 1919 года открыты художественно-промышленные мастерские в Кудымкаре (заведовала Е.И. Субботина), задача которых «дать художественное направление еще издавна существующим различным ремеслам в крае». Позднее подобную задачу будут решать Кунгурские художественно-промышленные мастерские (открыты в августе 1920). Субботин-Пермяк привлекает к работе в Пермских ГСХПМ талантливых художников-педагогов А. Каплуна, В. Оболенского, М. Вериги.

Основой для создания СГХМ в Екатеринбурге становится Художественно-промышленная школа (ХПШ, открыта в декабре 1902). Согласно уставу, задача школы состояла в том, чтобы «давать обучающимся в ней общую и специальную подготовку для выполнения художественных работ по прикладным искусствам»¹. При школе были созданы мастерские: гранильная, бронзолитейная, ювелирная, чеканная, эмальерная, столярно-резная. Летом 1919 года вместе с белыми частями город покидают многие ученики и преподаватели школы, в Читу эвакуируют оборудование, материалы и библиотеку учебного заведения. В сентябре 1919 года Художественно-промышленная школа начинает функционировать, в ней действовали скульптурная, столярная, ювелирная мастерские, обучалось 69 человек. 17 ноября во главе краевого отдела искусств и художественной промышленности становится особоуполномоченный отдела ИЗО Наркомпроса Е.В. Равдель.

Один из организаторов авангардисткой системы художественного образования Равдель к этому времени имел солидный опыт по реформированию учебных заведений. Осенью 1918 он реорганизовывает Пензенское художественное училище им. Н. Селеверстова, на базе которого возникают Пензенские СГХМ, проводит публичные лекции и диспуты по вопросам

искусства, устраивает художественные выставки. В Екатеринбург Равдель приезжает в качестве уполномоченного по делам искусства и художественной промышленности Урала и Сибири с командой сотрудников А.Ф. Боевой, П.Е. Соколовым, А. Далматовым. Он контролирует процесс организации Пермских ГСПХМ, активно вмешиваясь в деятельность П. Субботина-Пермяка, заявляя, что мастерские, организованные Субботиным, не соответствуют заданиям Центра и их необходимо реформировать. Екатеринбург привлекает уполномоченного именно наличием серьезной производственной базы и большого числа квалифицированных мастеров. В столице Урала, по его мнению, необходимо готовить художников-мастеров высшей квалификации для промышленности страны.

26 ноября 1919 года Равдель выступает на заседании коллегии Екатеринбургского Губнаробраза с «осведомительным докладом». Он заявляет: «Означенная школа не является, в сущности, ни художественной, ни промышленной <...> Необходимо школу реформировать, направив ее на путь искусства. Школы подобного рода носят теперь наименование Свободных Художественных Гос. Мастерских. Занятия в таких школах ведутся по мастерским, во главе которых стоят ответственные заведующие, ведущие индивидуальную работу с учениками от начала до конца; общие же для всех предметы проходятся всеми по курсам»². В целом в мастерских соблюдался принцип равенства художников разных направлений. Наряду с поклонниками авангарда работали и приверженцы реалистических традиций (Л.В. Туржанский, А.Н. Парамонов). Учащимся читали курсы по истории искусств (П.Ф. Гончаров) и истории театра (Д. Виленский), были приглашены специалисты по малярному и по столярному делу, приглашается химик по теоретическим и практическим занятиям по химии применительно к материалам для живописи и преподаватели по перспективе и проекционному черчению»³.

Равдель, склонный к экстравагантным поступкам, полагал, что революционные преобразования должны были импонировать учащимся, поэтому мероприятия обыгрывались в духе красногвардейских митингов или карнавала. Он стал одним из организаторов «Выставки всех течений» (открыта в помещении ЕСГХМ

¹ Устав Екатеринбургской художественно-промышленной школы // РГИА. Ф. 25. Оп. 4. Д. 486.

² ГАСО (Государственный архив Свердловской области). Ф. 17р. Оп.1. Д. 6. Л. 52.

³ ГАРФ. Фонд А-2306. Оп. 35. Д. 9. Л. 224–224 об.

9 мая 1920 г.), на которой, кроме произведений столичных мастеров авангарда, экспонировались работы преподавателей Екатеринбургских мастерских.

В конце 1919 года организованы Оренбургские СГХМ на основе «Вольной мастерской живописи и скульптуры» (создана в октябре 1919). Работу по реорганизации возглавляли уполномоченный отдела ИЗО Наркомпроса скульптор Б.Ю. Сандомирская и инструкторы-живописцы С.А. Богданов и А.П. Петрова. Официальное открытие СГХМ состоялось 15 января 1920 года, в мастерских (двух живописных и одной скульптурной) занималось около 50 человек. Особенность мастерских заключалась в том, что местные художники не были допущены к преподаванию. Столичные художники-педагоги, увлеченные левыми направлениями в искусстве, не желали выстраивать отношения с поклонниками реализма. Именно поэтому вокруг СГХМ возникает конфликт, что приводит к смене руководства мастерских.

Для всех уральских СГХМ характерны общие проблемы: бедственное материальное положение учеников и педагогов, нехватка материалов и инструментов. Руководителям в подобной ситуации разлуки необходимо было оперативно решать множество административных и хозяйственных задач, а порой принимать жесткие меры. Не просто складывались отношения с коллегами и партийным руководством на местах. Поэтому столь неоднозначны и противоречивы оценки деятельности уполномоченных. Противники реорганизации, описывая «революционные преобразования», не жалели черных красок. Уполномоченных обвиняли в уничтожении имущества

художественно-промышленной школы и в разрушении традиций реалистического искусства.

Анализируя историю возникновения СГХМ на Урале, можно осознать, насколько серьезную роль в этом процессе играла личность уполномоченных, их инициативность и самостоятельность, понимание задач реорганизации, а также человеческая и творческая позиция.

Библиография:

1. **Алексеев Е.П.** Екатеринбургские СГХМ – Уральский ХПИ. 1919–1923 // Энциклопедия русского авангарда. Изобразительное искусство. Архитектура. В 3 т. Т. 3. Кн. 1. – М.: Глобал Эксперт энд Сервис Тим, 2014. – С. 191–193.
2. **Димаков Д.Н.** Равдель Е.В. – революционер и художник. Биографический очерк // Реабилитация жилого пространства горожанина: Сб. статей IX Международной научно-практической конференции им. В. Татлина, 19–20 февраля 2013 г. – Пенза, 2013. – С. 356–360.
3. **Донгузов К.А.** К вопросу о создании Свободных художественных мастерских в Башкирии в 1919–1922 годах // Свободные государственные художественные мастерские. Из столицы – в регионы. 1918 – 1920-е гг.: Материалы Всероссийской конференции, 24–26 декабря 2018 г. – М.: МАРХИ, 2018. – С. 92–93.
4. **Казаринова Н.В.** Пермские ГСХПМ // Энциклопедия русского авангарда. Изобразительное искусство. Архитектура. В 3 т. Т. 3. Кн. 2. – М.: Глобал Эксперт энд Сервис Тим, 2014. – С. 111 – 112.
5. **Смекалов И.В., Малясова Г.В.** Оренбургские СГХМ // Энциклопедия русского авангарда. Изобразительное искусство. Архитектура. В 3 т. Т. 3. Кн. 2. – М.: Глобал Эксперт энд Сервис Тим, 2014. – С. 65–66.
6. **Ярков С.П.** Первые шаги советской художественной школы на Урале // Из истории художественной культуры Урала. – Свердловск, 1980. – С. 43–49.
7. **Ярков С.П.** Художественная школа Урала. – Екатеринбург, 2000.

С.С. Духанов
S.S. Dukhanov

Принцип «единого искусства» в Омском худпроме в 1920–1923 гг.: новые материалы The principle of the synthesis of arts in Omsk Khudprom in 1920–1923: new materials

Опубликовано в рамках реализации научного проекта РФФИ № 19-012-00193А

Аннотация. В статье рассматриваются причины изменений принципа «единого искусства» в Омском художественно-промышленном техникуме им. М.А. Врубеля. В 1920–1923 годах источником идей «единого искусства» было живописное отделение и преподаватели-художники, с 1923 г. – архитектурное отделение и преподаватели-архитекторы.

Abstract. The reasons for the changes in the synthesis of arts principle in Omsk art and industrial college named after M.A. Vrubel are considered. In the years 1920–1923 a source of ideas the synthesis of arts was painting department and teachers-artists, since 1923 – the department of architecture and teachers-architects.

Ключевые слова: архитектурно-художественное образование; принцип «единого искусства»; Худпром.

Keywords: architectural and artistic education; the synthesis of arts principle; Khudprom.

Омский художественно-промышленный техникум им. М.А. Врубеля (1920–1930 гг.) был единственным в Сибири учебным заведением, созданным на принципах «единого искусства» и объединявшим отделения «чистого» и «прикладного» искусства: живописное, полиграфическое, деревообделочное, текстильное и архитектурное [1–4]. В 1920–1923 годах этот принцип претерпел в Худпроме определенные изменения. С момента зарождения техникума в 1919 году ведущим было живописное отделение и метод стилизации; с 1923 года – архитектурное отделение и предмет «Основы архитектуры». В качестве причин изменений обычно указывались лишь рекомендации Наркомпроса [3, с. 50–51, 66–67].

Между тем, вновь выявленные архивные материалы показывают, что не меньшую роль здесь сыграли стремительно менявшиеся в начале 1920-х годов объективные условия существования техникума.

В это время в Сибири параллельно шли процессы, с одной стороны, сокращения сети профессиональных учебных заведений и объемов их финансирования из местного бюджета, а с другой – постепенного разветвления промышленного и гражданского строительства¹. Важным фактором выживания стал дефицит средств и элемент самоокупаемости. Чтобы сохранить техникум, его руководство в 1923 году было вынуждено взять на вооружение принцип «школы-мастерской эпохи Ренессанса»² и перестроить структуру учебной части с целью укрепления связей с местными промышленными организациями и усиления производственной деятельности учебных мастерских.

В новых условиях живописное отделение, до этого игравшее ведущую роль, оказалось наименее перспективным, так как не удалось найти ни одной заинтересованной в нем хозяйственной организации³.

Напротив, возросло значение архитектурного отделения и педагогов-архитекторов, тесно связанных с крупными про-

¹ Государственный архив Новосибирской области (ГАНО). Ф. Р-1053. Оп. 1. Д. 590. Л. 66 об – 67, 69 об., 115, 118–118 об.

² Там же. Л. 79 об. – 80

³ Там же. Л. 77а – 77а об.

мышленными организациями города Омска¹. Весной 1924 года заведующий техникумом М.И. Стрельников предложил считать архитектуру «отправной точкой» для «построения новой школы единого искусства»².

Библиография:

1. **Духанов С.С.** Архитектурно-художественное образование Западной Сибири в начале XX века // Свободные государственные художественные мастерские. Из столицы – в регионы. 1918–1920-е гг.: Материалы Всероссийской конференции, 24–26 декабря 2018 г., МАРХИ, МГХПА им. С.Г. Строганова / Отв. ред. Г.В. Есаулов, Л.И. Иванова-Веэн. – М.: МАРХИ, 2018. – С. 89–91.
2. **Духанов С.С.** Сибстрин и Худпром: два центра архитектурного образования Западной Сибири в 1920-е годы // Наука, образование и экспериментальное проектирование. Труды МАРХИ: Материалы международной научно-практической конференции 2–6 апреля 2018 г. – М.: МАРХИ, 2018. – С. 209–212.
3. **Мысливцева Г.Ю.** Территория мечты / Сб. трудов Г.Ю. Мысливцевой; сост. Е. Дорохов и др. – Омск: Омскбланкиздат, 2014. – 383 с.
4. **Черноок С.В.** Новая школа Красной Сибири // Баландинские чтения. – 2011. – Т. 6. – № 1. – С. 96–103.

¹ Там же. Л. 66–67 об., 69–69 об.

² Там же. Л. 111 об.

П.И. Попова, Л.И. Иванова-Веэн
P.I. Popova, L.I. Ivanova-Veen

Скульптурные мастерские в художественной системе СГХМ, 1918–1921 годов. Новые материалы Sculptural workshops at the Academy of Fine Arts in period of Free State art workshops and VHUTEMAS (1918–1921). New materials

Опубликовано в рамках реализации научного проекта РФФИ № 19-012-00193А

Аннотация: Впервые анализируется организация и состав скульптурных мастерских в контексте Первой реформы художественного образования, проводимой отделом ИЗО Наркомпроса с 1918 по 1920 годы. Приводятся новые сведения о составе мастерских – руководителях и учащихся.

Abstract: For the very first time this piece analyzes a way of running and staff of sculpture workshops in the terms of First Reorganization which was on the way under Art Department of Narkompros authority. New facts are revealed.

Ключевые слова: скульптурные мастерские, Вторые СГХМ, Петроградские ГСХУМ, Екатеринбургские СГХМ, Витебские ГСМ.

Keywords: sculpture workshop, Second SGHM, Petrograd GSHUM, Ekaterinburg SGHM, Vitebsk SGHM.

В системе художественного образования России скульптурные отделения занимали важное место – и в высших учебных заведениях, и в училищах. Преподавание этого предмета велось академическими методами. В ходе Первой реформы художественного образования существующие скульптурные отделения были преобразованы в мастерские, в ряде региональных СГХМ такие подразделения были созданы впервые. Как правило, обучение в скульптурных мастерских продолжало традиции дореволюционной школы, методы преподавания зависели от руководителя-мастера. Актуальность изучения определена тем, что материалы, отражающие систему обучения в скульптурных мастерских Москвы и Петрограда 1918–1921 годов, специально не изучались.

Для сборника «Из столицы – в регионы», выпущенного к 100-летию СГХМ, директор музея МАРХИ Л.И. Иванова-Веэн составила таблицу с данными о количестве мастерских по учебным годам и городам [2]. Известно, что в 1918/1919 учебном году в Первых и Вторых СГХМ действовало по четыре скульптурных мастерских в каждой. В Петроградских ПГСХУМ – пять скульптурных мастерских и одна в ГТУМДИ. По одной мастерской существовало в Пензенских, Казанских, Саратовских, Рязанских СГХМ. В следующем учебном году (1919/1920) появляются скульптурные мастерские в Астраханских, Витебских, Екатеринбургских, Екатеринодарских, Нижегородских, Тамбовских СГХМ. В 1920 году создается скульптурная мастерская в Костроме. Сведения о деятельности некоторых мастерских выявить не удастся. Среди региональных мастерских изучены только Витебские и Екатеринбургские школы.

В Витебском народном художественном училище в период руководства Марка Шагала, с декабря 1918 года скульптурную мастерскую вел Я. Тильберг (выпускник Академии художеств). С мая 1919 года скульптурную мастерскую возглавил Д. Якерсон. Преподавание велось по академической модели образования. С приходом К. Малевича принципы преподавания изменились. В практике скульптурной мастерской в 1920–1921 годах произошел отход в учебном процессе к моделированию¹.

В Екатеринбургских СГХМ, созданных на базе художественно-промышленной школы, придерживались академической

традиции. Скульпторы СГХМ стремятся наладить тесные связи с производством, ввести в систему обучения заводскую практику учащихся, чтобы они смогли непосредственно познакомиться с формовочным и литейным процессами. До июля 1920 года скульптурную мастерскую возглавлял С. Эрзья. С июля 1920 года руководителем скульптурной мастерской стал Захаров, затем П. Шарлаимов и С. Шаховской. Более подробно история Екатеринбургских СГХМ изложена в работах Е. Алексеева [3].

Московская скульптурная школа периода СГХМ изучена меньше других. Во Вторые СГХМ перешла традиция преподавания из Училища живописи, ваяния и зодчества (УЖВЗ). Сегодня в РГАЛИ выявлены данные о составе Первых и Вторых СГХМ. Известно, что в 1918/1919 учебном году в скульптурных мастерских преподавали выпускники УЖВЗ: С. Волнухин, В. Голубкина, С. Конёнков и А. Матвеев. Самые многочисленные мастерские – порядка пятидесяти учеников, сформировались у Волнухина и Конёнкова, бывших педагогов УЖВЗ. В мастерской Голубкиной училось более двадцати человек. Особо следует сказать о мастерской Матвеева: в списке значатся фамилии будущих известных архитекторов-педагогов И. Голосова, Н. Ладовского, А. Рухлядева². Как удалось установить Л.И. Ивановой-Веэн, фактически мастерской руководил В. Королев. Состав руководителей мастерских сохранился почти в том же виде в 1919/1920 учебном году. Изменения касались того, что Королев начал руководить собственной мастерской, в которой работали две ученицы. В целом количество учащихся значительно уменьшилось (предположительно, выбыли по причине неуспеваемости)³.

В списках учащихся Первых СГХМ на 1918/1919 учебный год есть информация о скульптурной мастерской А. Бабичева – выпускника УЖВЗ и ученика С. Волнухина, в которой состояло около сорока человек⁴. В то время как большинство мастеров преподавали без программы, у Бабичева и Волнухина имелись специальные программы для своих подмастерьев (хранятся в РГАЛИ, опубликованы Хан-Магомедовым) [5].

Самая сильная и влиятельная школа скульптуры в дореволюционной России находилась в Санкт-Петербурге. Первые сведения

² РГАЛИ. Ф. 681. Оп. 2. Д. 415. Материалы выявлены и предоставлены Ивановой-Веэн Л.И.

³ РГАЛИ. Ф. 681. Оп. 2. Д. 416.

⁴ Там же. Ф. 681. Оп. 2. Д. 75.

¹ Информация предоставлена А.Г. Лисовым.

о деятельности скульптурной мастерской в Петроградских ГСХУМ обнаружены в НБА РАХ. В частности, сведения о профессорском составе на 20 августа 1918 года: Р.Р. Бах, В.А. Беклемишев, И.Я. Гинцбург, Г.Р. Залеман, В.В. Лишев, А.Т. Матвеев, Л.В. Шервуд¹. Из другого дела «Списки студентов П.Г.С.Х.У.М работавших в ноябре 1920 г.» узнаем, что в мастерской Гинцбурга работали 14 учащихся, в мастерской Лишева – 8, у Матвеева – 11, у Шервуда – 3. В мастерской без руководителя работали 6 учащихся². Современники отмечали, что в мастерской «без руководителя» левые влияния были наиболее заметны. Оттуда, как пишет И. Крестовский, они перекинулись на мастерскую А. Матвеева, которая считалась «левой»³. Постепенно учащиеся стали уходить из мастерских других профессоров в самую к тому времени многочисленную по количеству студентов мастерскую А. Матвеева. Кроме индивидуальных мастерских и общего курса, была производственная мастерская по изучению обработки камня, руководителем которой был гранитный мастер Д. Виноградов⁴.

На заседании 11 апреля 1921 года было решено перейти «от исключительно индивидуального метода преподавания к методу объективных общих курсов»⁵, что привело к уничтожению системы свободных мастерских. После их ликвидации образованы Высшие художественно-технические мастерские (ВХУТЕМАС), где мастерские стали факультетами. Общей целью нового учебного заведения была подготовка «художников-мастеров высшей квалификации для промышленности»⁶

и педагогов для художественно-технического образования. В Петроградском ВХУТЕМАСе в этот период внимание уделялось разработке программ по специальным предметам. Помимо основной программы, на скульптурном факультете планировалась организация дополнительных дисциплин: деревообработка, обработка камня, металлообработка. Предполагалась связь мастерских с производством, особенно с художественными заводами и фабриками. При скульптурном факультете числился бронзоволитейный завод со штатом 46 человек и художественно-литейная мастерская с штатом 5 человек⁷. Однако в полной мере наладить удалось только камнеобрабатывающую мастерскую.

Библиография:

1. **Алексеев Е.П.** Скульптурная мастерская Екатеринбургских СГХМ – Уральского ХПИ. 1919–1923 // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна. – 2013. – № 3. – С. 82–87. – (Серия 2: Искусствоведение. Филологические науки).
2. **Иванова-Веэн Л.И.** Организация и состав столичных и региональных мастерских // Свободные государственные художественные мастерские. Из столицы – в регионы. 1918 – 1920-е гг. – М.: МАРХИ, 2018. – С. 112–113.
3. **Матвеева В.А.** К изучению деятельности скульптурного факультета Академии художеств в 1917–1932. Новые данные // Художественное наследие и современность. Предметы и пространства искусства: Сб. науч. трудов. Вып. 5. – СПб, 2009. – С. 75–82.
4. **Попова П.И.** К истории монументального отделения скульптурного факультета Академии художеств в 1920-е – начале 1930-х годов // Академия художеств в прошлом и настоящем. Материалы международной научной конференции к 260-летию со дня основания / Институт имени И.Е. Репина; науч. ред. Ю.Г. Бобров; сост. А.И. Шаманькова. – СПб: Чистый лист, 2018. – С. 254–260.
5. **Хан-Магомедов С.О.** ВХУТЕМАС. Т. 2. – М., 2000. – С. 334–335, 337.
6. Энциклопедия русского авангарда: Изобразительное искусство. Архитектура / Авт.-сост. В.И. Ракитин, А.Д. Сарабьянов; науч. редактор А.Д. Сарабьянов. Т. 1–3. – М.: RA, Global Expert & Service Team, 2013.

⁷ НБА РАХ. Ф. 7. Оп. 1. Д. 113.

А.А. Бокова

A.A. Vokova

«Творить огнем»: Кандинский как педагог во Вторых СГХМ (Свомасе) и в Баухаузе “Create with Fire”: Kandinsky’s as Educator at the Second SGKhM (Svomas) and at the Bauhaus

Аннотация: В публикации рассматривается роль Кандинского в формировании новой модели художественного образования в Свомасе (СГХМ) и прослеживается передача левых идей от советских лидеров авангарда к немецким коллегам – основателям Баухауза.

Abstract: The article examines the role of Kandinsky in the formation of a new model of art education in Svomas (SGHM) and traces the transfer of leftist ideas from the Soviet leaders of the avant-garde to the German colleagues-the founders of Bauhaus.

Ключевые слова: ВХУТЕМАС, Баухауз, Свомас, СГХМ, ИЗО, Наркомпрос, Кандинский, Гропиус, художественное образование.

Keywords: VKHUTEMAS, Bauhaus, Svomas, SGKhM, IZO, Narkompros, Kandinsky, Gropius, art education.

Накануне 100-летнего юбилея двух школ авангарда – немецкого Баухауза и российского ВХУТЕМАСа в очередной раз встает вопрос об их возникновении и формировании. Баухауз за многие годы достаточно глубоко изучен (существует ряд музеев), о школе опубликовано множество каталогов и научных статей. Исследование ВХУТЕМАСа началось в конце 1960-х годов историками искусства Л. Марц, Л. Жадовой и С. Хан-Магомедовым и др. Огромный вклад в изучение периода и систематизацию материалов внес Музей МАРХИ (руководитель Л.И. Иванова-Веэн).

ВХУТЕМАСу предшествовали школы-мастерские, организованные отделом ИЗО Наркомпроса в 1918 году [1] в ходе Первой реформы художественного образования в Советской России. Более двадцати мастерских в Москве, Петербурге, Казани, Витебске и других городах были организованы в единую систему художественных мастерских, которые не только занимались обучением, но также были центрами проведения выставок и других образовательных мероприятий. В Москве на базе Строгановского училища образовались Первые СГХМ, на базе УЖВЗ – Вторые. После того, как в августе 1920 года Наркомпрос провел конференцию учащихся и учащихся, мастерские были преобразованы во ВХУТЕМАС.

Период 1918–1920 годов (предыстория создания ВХУТЕМАСа) до недавнего времени специально не изучался. Конференция в МАРХИ 2018 году, посвященная столичным и региональным СГХМ, показала их значение. В рамках этой конференции проводились выставки, где, в частности, было представлено «Дело о выборах педагогов московских СГХМ» – ключевой документ, хранящийся в Музее МАРХИ и содержащий заявления с личными подписями крупнейших художников авангарда, в том числе и заявление Кандинского.

Отношения между Россией и Германией в то время были сложными, но с конца 1918 года установился интенсивный культурный обмен между членами ИЗО и левыми германскими организациями, в частности Рабочим советом по искусству (Arbeitsrat für Kunst), возглавляемым Вальтером Гропиусом. Гропиус ознакомился с московской «Художественной программой» через художника Людвиг Бэра, близкого Кандинскому, который был делегирован ИЗО Наркомпроса в декабре 1918 года – за четыре месяца до основания Баухауза – с миссией по распространению советских художественных материалов для левых

¹ НБА РАХ. Ф. 7. Оп. 1. Д. 33. Выявлено Матвеевой В.А.

² Там же. Ф. 7. Оп. 1. Д. 81. Л. 1 об.

³ *Крестовский И.В.* Преподавание скульптуры в 1917–1957 гг. в Академии художеств. Рукопись. Архив НИМРАХ.

⁴ Там же.

⁵ НБА РАХ. Ф. 7. Оп. 1. Д. 92. Л. 6.

⁶ Декрет Совнаркома об образовании ВХУТЕМАСа. Цит. по: Ленин о литературе и искусстве. М., 1957. С. 537.

немецких организаций¹. В январе 1919 года Гропиус и другие представители Рабочего совета отправили ответ на московское «приветствие», где они с энтузиазмом поддержали усилия ИЗО: «Мы приветствуем с живейшей симпатией стремления московской художественной коллегии. Мы готовы работать в единении с коллегией и со всеми художниками всех разрозненных до сей поры стран» [4].

Немецкая общественность получила детали «Художественной программы», опубликованной в марте 1919 года в журнале *Das Kunstblatt*, – за месяц до того, как была выпущена «Программа и манифест Баухауза». Можно утверждать, что массовые сдвиги в художественном образовании в Советской России сразу после революции сыграли важную роль в создании Баухауза.

Среди материалов, которые готовятся к публикации музеем МАРХИ, есть также документы из РГАЛИ, в которых содержатся сведения о структуре Вторых СГХМ, их названия, списки руководителей мастерских и подмастерьев. Есть информация о живописной мастерской Кандинского во Вторых СГХМ, где он преподавал в течение двух учебных лет – 1918/19 и 1919/20². В первом учебном году в его мастерской учился Т. Шапиро, который в следующем учебном году работал с Татлиным над моделью Памятника III Интернационалу в Петроградском Свомасе.

Роль Кандинского – и как деятеля культуры, и как педагога – в формировании новой модели художественного образования в СГХМ (Свомасе) является основополагающей. В 1918 году ИЗО Наркомпроса опубликовал книгу Кандинского «Ступени. Текст Художника» – авторский перевод немецкого издания 1913 года, изданного в Берлине. Копия «Ступеней», подписанная Кандинским, гласит: «Огнем твори!» [2]. Этот вдохновляющий призыв к «созиданию огнем» может быть прочитан как призыв возглавить модернистское движение, приветствовать художественные нововведения и дать жизнь новым идеям.

После возвращения из Мюнхена, где он прожил с 1896 по 1914 год, Кандинский стал одной из самых важных фигур в руковод-

стве процессом институционализации русского авангарда³. В качестве официального представителя ИЗО Наркомпроса в период с 1918 по 1920 год в рамках «Художественной программы», Кандинский, по сути, основал новую культурную инфраструктуру, объединяющую научную, образовательную и музейную деятельность. Он был основателем Музея художественной культуры и Института художественной культуры (Инхук), а также соучредителем Российской академии художественных наук (РАХН). К ноябрю 1920 года динамика внутри Инхука изменилась. «Монументальная художественная программа» Кандинского с его идеями синтеза и анализа «элементов искусства» считалась чрезмерно индивидуалистической и «субъективной», по мнению молодых художников-конструктивистов. В конце 1921 года вместе со своей женой он отправился в Германию с официальной миссией – создать филиал РАХН в Берлине. Несколько месяцев спустя, летом 1922 года, он перебрался в Веймар и получил назначение в Баухаузе, где возглавил мастерскую росписи и вел несколько предметов, включая «аналитический рисунок», и «абстрактные формальные элементы» в рамках пропедевтического курса. Кандинский преподавал вплоть до закрытия Баухауза в 1933 году, что сделало его сотрудничество с этой школой самым продолжительным по сравнению с другими педагогами.

Библиография:

1. **Иванова-Везн Л.И.** Первая реформа художественного образования в Советской России: создание СГХМ (1918–1920 гг.) // Свободные государственные художественные мастерские. Из столицы – в регионы. 1918–1920 гг.: Материалы Всероссийской конференции, 24–26 декабря 2018 г. МАРХИ, МГХПА. – 2018. – С. 21–25, 112–139.

³ Василий Кандинский начал в 1886 г. юридическое и экономическое обучение в Москве, которое завершил в 1892 г. с государственной экспертизой. В 1896 г. он переехал в Мюнхен и учился в частной художественной школе Антона Азбе. В 1900 г. поступил в Мюнхенскую академию художеств и учился у Франца фон Штука. Год спустя Кандинский стал соучредителем выставки и объединения художников *Phalanx*. В 1904 г. его работы впервые были выставлены в парижском салоне д'Автом (*Herbstsalon*). В 1909 г. он стал соучредителем *Neue Künstlervereinigung München*. Его первая абстрактная композиция была создана в 1910 г., а год спустя была опубликована его оригинальная книга «О духовном в искусстве». Также в 1911 г. он создал альманах *Der Blaue Reiter* с Францем Марком. После начала войны Кандинский сначала бежал в Швейцарию, а затем в 1914 г. вернулся в Москву.

2. **Кандинский В.В.** Ступени. Текст художника. – М.: ИЗО Наркомпроса, 1918¹.
3. **Кандинский В.В.** Тезисы преподавания // Труды ВНИИТЭ. Т. 59: Страницы истории отечественного дизайна. Исследования и публикации / Публ. Г. Демосфеновой. – М., 1989. – С. 151–153.
4. **Кандинский В.В.** Шаги Отдела изобразительных искусств в международной художественной политике // Художественная жизнь. – 1920. – № 3. – С. 16–18.
5. **Wick Rainer K.** Teaching at the Bauhaus. Hatje Cantz, Ostfildern, 2000.
6. **Wingler Hans M.** Bauhaus: Weimar, Dessau, Berlin, Chicago. The MIT Press, 1969.

¹ Экземпляр с автографом Василия Кандинского. На портрете дарственная надпись от художника: «Огнем твори от Кандинский. 19.1.1919, Н.К. и Пр. Москва». Источник: Аукционный Дом «Литфонд», 2016.

Д.Д. Сорокина; научн. рук. – Я. Кепл
D.D. Sorokina; scientific advisor – J. Cepl

Борис Эндер – ученик и последователь Михаила Матюшина: цвет в пространстве Boris Ender – Mikhail Matiushin's student and follower: color in space

Аннотация: Борис Эндер, являвшийся учеником и последователем Михаила Матюшина, известен в первую очередь как живописец, поэт, дизайнер книги, но целью данной публикации является обзор его деятельности как художника-колориста, полихромиста пространства сформировавшегося во время учебы в Петроградских СГХМ и во время работы в отделе органической культуры ГИНХУКА.

Abstract: Boris Ender, who was a student and follower of Mikhail Matyushin, is known primarily as a painter, poet, book designer, but the purpose of this publication is to review his work as a colorist, polychromist of the space formed during his studies at the Petrograd's State Art Workshops and work in GINKHUK.

Ключевые слова: Эндер, Матюшин, Петроградские СГХМ, ГИНХУК, теория цвета, «Малярстрой».

Keywords: Ender, “Malyarstroy”, Matiushin, GINKHUK, color theory, Petrograd's SGHM. Alas, Boris Ender is not one of the best-known Russian artists, nevertheless, it is very interesting and significant Russian Avant-Garde person. A chance meeting with Elena Guro, visiting Bilibin, determined the vector of his development for many years. The creative impulse set by the famous creative couple – Guro-Matyushin influenced the entire Ender's life. Ender proved himself in different types of art: poetry, painting, book design, and color spatial design.

The history of the study of the issue

The first to highlight the versatility of Ender's talent was Larisa Zhadova. Soviet art historian, back in the 60s and 70s, Zhadova published several articles about Ender, revealing various types of his activities, such as pictorial art and colorist, but unfortunately one of the most interesting articles “from the history of personal and creative connections” of Boris Ender and the representative

¹ См. также *Rainer K. Wick*. Teaching at the Bauhaus. Hatje Cantz, 2000. P. 62.

² РГАЛИ. Ф. 681 (фонд ВХУТЕМАСа). Оп. 2. Д. 416. Сведения выявлены и представлены Ивановой-Везн Л.И.

of the Bauhaus Hinnerk Sheper remained unpublished and is still kept in the family archive of Larisa Alekseevna.

At the moment art critic Alla Vasilievna Povelikhina and Boris Ender's daughter Zoya Ender are researching Ender's heritage. Literally, last year the diaries of the artist were published with an introduction, where both Alla Vasilievna and Zoya Borisovna identified the key points associated with the many interests of such an extraordinary person. It is also worth noting the work of Margareta Tillberg "the colorful universe of Mikhail Matyushin" in which the story of the cooperation of Ender and Matyushin is described in more detail.

The main part (theses)

Ender's acquaintance with Matyushin took place in 1911. Thanks to Matiushin's wife Elena Guro, who accidentally noticed and celebrated the teenager Ender on a visit to Bilibin.

Learning art took place in several stages: private classes with a graduate from the Academy of Fine Arts, two years of classes at Bilibin, but then followed a pause of 5-6 years. And then after the revolution in 1918, Ender entered the Petrograd branch of the SGHM, where he studied briefly with Petrov-Vodkin, also briefly with Malevich and finally with Matyushin for many years. Ender did not receive a diploma from the Petrograd's SGHM, but he continued his studies and work in the "organic culture department" of GINHUK, also under the supervision of Matyushin.

Work in the department of organic culture in GINHUK since 1923 is perhaps the most important experimental period when Ender crystallized in himself the qualities necessary for a designer-colorist of architecture. His two sisters, Maria and Xenia, also took an active part in the work and experiments of the organic culture department.

After the closure of GINHUK in 1926, Ender moved to Moscow after his loved one, as well as in search of himself and a new job. He got into the department of «new trends» in the State Tretyakov Gallery, where he actively worked on the formation of a new exhibition.

But in 1930, Ender got a job in an organization, as if specially created for him. It was the industrial trust "Malyarstroy", created at VSNH for painting buildings, both inside and outside, where each stage of work: starting with the chemistry of paints, equipment, technology, work and ending with color solutions, was thought out in the best possible way. Even before the arrival of Ender, representatives of the Bauhaus and VKHUTEIN were invited to "Malyarstroy". Thus, a unique team was gathered there for solving unique problems. But due to the inability to build good personal and working relationships with one of the employees, Ender did not work for a long time in "Malyarstroy" – he left already in 1931. But the unique experience gained through joint activities with people thinking the same categories with him, but at the same time having other (foreign) experience and skills, left an imprint on all his subsequent labor activity.

After "Malyarstroy", Ender returned to the State Tretyakov Gallery, but already as a color designer, a polychromist of exhibition spaces. And even after leaving the State Tretyakov Gallery, it became the main area of interest and activity until the end of life.

Conclusion

At the moment, research is being conducted in archives and libraries on specific examples of the activities of Boris Ender as a designer for color in architecture. The difficulty of this work lies in the fact that if most of the graphics and pictorial works remained in museums, galleries and private collections, the color schemes created by Ender over the years have not been published anywhere.

Bibliography:

1. **Ender, B.** Diaries. 2018.
2. The Statute. Supreme Council of National Economy of the USSR. State Industrial Trust for the production of painting works «Malyarstroï». Moscow, 1928.
3. **Tillberg, M.** Color Universe: Mikhail Matyushin on art and vision. New Literary Review, 2008.
4. **Zhadova, L.** B. Ender // Art. 1976, № 6.
5. **Zhadova, L.** "Boris Ender about color and color medium." Technical Aesthetics №11, 5-8. Moscow, 1974.
6. **Zhadova, L.** "From the history of personal and artistic relations of Hinnerk Scheper and Boris Ender". Moscow.

В.В. Кудрявцев
V.V. Kudryavtsev

Баухауз и эпоха «культурного взрыва» в Саратове 1918–1932 гг. – параллели и особенности развития Bauhaus and the era of the «cultural explosion» in Saratov 1918–1932 – parallels and features of development

Аннотация: На основе широкого социокультурного фона представлены особенности развития художественных школ Саратова 1920-х годов в сравнении с Баухаузом.

Abstract: On the basis of a broad socio-cultural background, the features of the development of art schools in the Saratov of the 1920s compared with the Bauhaus are presented.

Ключевые слова: Саратов, Баухауз, художественные школы 1920-х годов.

Keywords: Saratov, Bauhaus, art schools of 1920s.

Столетие Баухауза – замечательный повод сравнить тенденции и результаты архитектурно-художественных феноменов в Германии и России, и конкретно – в городе Саратове. Можно отметить, что процессы развивались параллельно, не было прямого копирования, и местные экономические, политические и этнокультурные особенности отличались своеобразием.

Саратов в начале XX века считался культурной столицей Поволжья с развитой сетью образовательных учреждений (включая художественное училище), общедоступным музеем имени А.Н. Радищева (1885 г.), первым в России стационарным цирком братьев Никитиных, первой в русской провинции консерваторией, десятым Императорским университетом.

В Германии и России после катастрофы Первой мировой войны и революционных событий развернулись преобразования в области культуры. Время требовало обновления, и часто авангард брал на себя ведущую роль.

Баухауз был создан в Веймаре в результате объединения Школы изящных искусств и Академии прикладных искусств и отличался четким видением структуры и программы обучения, включавшей в себя, в том числе и архитектуру (1919 г.).

В Саратове на базе Боголюбовского рисовального училища при музее имени А.Н. Радищева в 1918 году были созданы Свободные художественные мастерские (СВОМАС), преобразованные затем в Высшие художественно-технические мастерские, Художественно-практический институт, а с 1923 года – в Художественный техникум.

Авангардные направления в СВОМАСе возглавили художники – как присланные из Москвы, так и имевшие отношение к Саратову (В. Юститский, Н. Симон и др.). При этом они сосуществовали с представителями традиционных направлений, и выбор мастерских зависел от обучающихся. Уполномоченный по делам художественных мастерских в 1920 г. В. Перельман согласовал в Москве с Д. Штеренбергом (главой отдела ИЗО Наркомпроса)

«Синтетический метод» – как гибридный метод сосуществования разных методических подходов.

В отличие от Баухауза архитектурная подготовка в Саратове велась в других образовательных учреждениях архитекторами-традиционалистами. Так, К. Мюфьке, архитектор-строитель Саратовского университета, был избран в 1920 году профессором архитектуры и архитектурных форм во вновь открывшемся Саратовском политехническом институте, тогда же он был приглашен профессором архитектуры и архитектурного проектирования в Саратовский инженерно-практический институт, где проработал соответственно до 1923 и 1924 года.

Веймар и Саратов объединяет определенное взаимодействие – присутствие русского влияния на культуру Веймара и немецкого влияния на культуру Саратовской губернии, в которых большое значение имела классицистическая компонента. В декабре 1924 – апреле 1925 года в залах Радищевского музея была представлена «Всеобщая международная выставка германских

художников», в том числе и немецких конструктивистов. Тогда же в 1925 году во время пребывания в Германии председателя Совнаркома АССР НП В. Курца шли переговоры по вопросам экономических и культурных связей с Германией.

Бурный период 1920-х годов еще раз продемонстрировал, что даже во времена радикальных перемен Саратов сохранил способность ассимилировать художественные традиции и новейшие тенденции в искусстве и образовании.

Библиография:

1. **Водонос Е.И.** Очерки художественной жизни Саратова Эпохи «культурного взрыва» 1918–1932. – Саратов: СГХМ имени А.Н. Радищева, 2006.
2. **Герман А.А.** Немецкая автономия на Волге 1918–1941. – М.: МСНК-пресс, 2007.
3. Русский авангард. Столицы и провинции: Альбом / Сост.: Е.И. Водонос, Е.А. Дорогина, Г.А. Беляева при участии Е.К. Савельевой. – Саратов: СГХМ имени А.Н. Радищева, 2015.

А.В. Ефимов

A.V. Efimov

Цвет в пропедевтическом курсе Йоханнеса Иттена Color in Johannes Itten's propaedeutic course

Аннотация: В публикации рассматривается пропедевтический курс Иттена в Баухаузе, место цвета в этом курсе. Упоминается роль абстрактной живописи как предтечи современной практики дизайна и архитектуры.

Abstract: The article is devoted to the analysis of Itten propaedeutic course. The aspect connected with notion «color» is in this course. Abstract painting is considered the antecessor of modern design and architecture.

Ключевые слова: Баухауз, пропедевтический курс, абстрактная живопись, цвет, цветовой контраст.

Keywords: Bauhaus, propaedeutic, abstract, color, color contrasts.

Стиль Баухауза – Высшей школы строительства и художественного конструирования (1919–1933) – был обусловлен ее формалистской, авангардной деятельностью, являлся вызовом господствующему академизму. Основатель Баухауза архитектор Вальтер Гропиус в своей теоретической деятельности и практике руководствовался такими категориями, как простота, целесообразность и функциональность, достижение которых было невозможно без освоения искусства начала XX века. Им были приглашены к преподаванию в Баухаузе художники-новаторы – Василий Кандинский, Пауль Клее и Йоханнес Иттен, которые обратились к художественной абстракции как средству создания новой архитектуры, новой реальности. «Сегодня изобразительное искусство пребывает в благодущии, от чего его может избавить лишь взаимодействие всех специалистов, – писал Иттен. Архитекторы, художники и скульпторы должны учиться познавать и охватывать многогранный образ строительства... и тогда их произведения будут наполняться духом архитекторики, который они потеряли в салонном искусстве» [2]. Создав школу архитектуры, воспитывающую специалистов «большого строительства», Гропиус опирался на авангардные течения живописи – фовизм, кубизм, футуризм, дадаизм, подорвавшие академические устои европейского искусства и открывшие дорогу новой архитектуре. Йоханнес Иттен, приглашенный Гропиусом в Баухауз, стал основателем пропедевтического курса, который предварял обучение студентов в производственных мастерских. Именно здесь в 1919–1923 годах сформировалась педагогическая система Иттена, многие положения которой были реализованы затем в его школах в Берлине, Крефельде и Цюрихе.

Пропедевтический курс Баухауза являлся базовым в обучении студентов. Он знакомил их со свойствами материалов, основами композиции и цвета. Большое внимание уделялось изучению контрастов, в частности, в цвете, форме и материале.

Иттен разработал базу преподавания формальной композиции, широко применяемую и в наше время во многих учебных заведениях. Принципы композиционных заданий первых курсов с использованием простейших геометрических фигур – квадрата, круга и треугольника, а также понятия ритма и контраста как основ колористического формообразования – все это было заложено в пропедевтике Иттена.

Иттен был сторонником сопоставления символических значений простейших форм и первичных цветов: квадрат – красный, треугольник – желтый, круг – синий. Переходные формы – трапеция, сферический треугольник и овал, – имеют соответственно оранжевый, зеленый и фиолетовый цвета. Он считал, что, если цвет и форма в картине согласованы в своей выразительности, их воздействие на зрителя удваивается. «Картина, воздействие которой определяется главным образом цветом, – писал Иттен, – должна строиться на подчинении формы цвету, а картина, в который художник придает главные значения форме, в своем цветовом решении должна идти от формы» [3]. В качестве примеров Иттен приводит живопись кубистов, которые были увлечены проблемой формы и весьма сдержанно относились к цвету, используя ограниченную цветовую палитру. Экспрессионисты и футуристы, по его мнению, в равной степени интересовались формой и цветом, а импрессионисты и ташисты предпочитали форме цвет.

Рассматривая роль цвета в истории мировой живописи, Иттен выделил линию зарождения абстрактной живописи от работ Купки, Делоне, Малевича, Арпа, Кандинского, Мондриана. Именно в этом искусстве свободно и полно проявилось многообразие цветового воздействия, которое впоследствии было осмыслено и воплощено в практике дизайна и архитектуры.

Иттен обратил внимание на то, что при постижении эстетической стороны цвета необходимо познать его физиологический и психологические аспекты, отношение между тем, что воспринимает глаз, и тем, что возникает в сознании человека. При этом необходимо учитывать субъективное восприятие цвета, связанное с цветовыми предпочтениями.

Иттен скептически относился к понятию цветовой гармонии, предлагал перенести его из области субъективных в область объективных закономерностей: «Гармония – это равновесие, симметрия сил». При этом Иттен подчеркивал, что становление

художника должно исходить из его субъективной предрасположенности к определенной цветовой гамме и характеру форм.

Важнейшим теоретическим достижением Иттена является его учение о цветовых контрастах, опубликованное в книге «Искусство цвета» [1]. Он выделял следующие виды контраста: контраст по цветовому тону, контраст светлого и темного, контраст холодного и теплого, контраст дополнительных цветов, симультанный контраст, контраст по насыщенности, контраст по площади цветовых пятен.

Иттен особо изучал явление пространственного действия цвета, которое открывало путь к визуальному преобразованию формы, то есть к формообразующему действию многоцветия.

Следует заметить, что Иттен одним из первых после Гёте обратил внимание на изменение локальных цветов предметов под действием цветового освещения. Его вдохновляли работы импрессионистов, которые, имея большой опыт работы на пленэре, глубоко изучили эту проблему. Используя этот опыт в наше время, светодизайнеры успешно решают ее при вечернем освещении городских пространств.

Творческие достижения Йоханнеса Иттена в педагогической деятельности, в частности, в области теории цвета, представляются сегодня неиссякаемым источником вдохновения для педагогов архитектурных, дизайнерских, художественных вузов и для практикующих специалистов.

Библиография:

1. **Ефимов А.В.** Цвет+форма. Искусство 20–21 веков. Живопись, скульптура, инсталляция, лэнд-арт, дигитал-арт. – М.: БуксМАрт, 2014.
2. **Иттен Й.** Искусство цвета. – М.: Издатель Д. Аронов, 2000.
3. **Itten J.** Kunst der Fabre. Ravensburg: Otto Meier Verlag, 1961.
4. **Itten J.** Künstler und Lehrer. Kunstmuseum Bern. Kaiser Wilhelm Museum Krefeld. Galerie der Stadt Stuttgart. 198 – 1985.

В.Л. Барышников
V.L. Baryshnikov

Влияние форкурса И. Иттена в Баухаузе на формирование учебных программ кафедры живописи МАРХИ

Influence of Itten preliminary course on formation of a syllabus of Painting Department in MARKHI

Аннотация: В статье рассматривается влияние программы форкурса И. Иттена в Баухаузе, которая оказала влияние на методику преподавания дисциплины «Живопись» в МАРХИ. Его разработки по проблемам соотношения цвета и формы, во многом созвучные методикам ВХУТЕМАСа, и сегодня используются в методике преподавания дисциплины «Живопись» в МАРХИ.

Abstract: Preliminary course for fine art students, created by I. Itten in Bauhaus had a definite influence on the methods of teaching the studio painting course in MARKHI. Practical exercises of his course applied to the problems of correlation of form and color in depiction are in use in the program of painting of painting department of MARKHI.

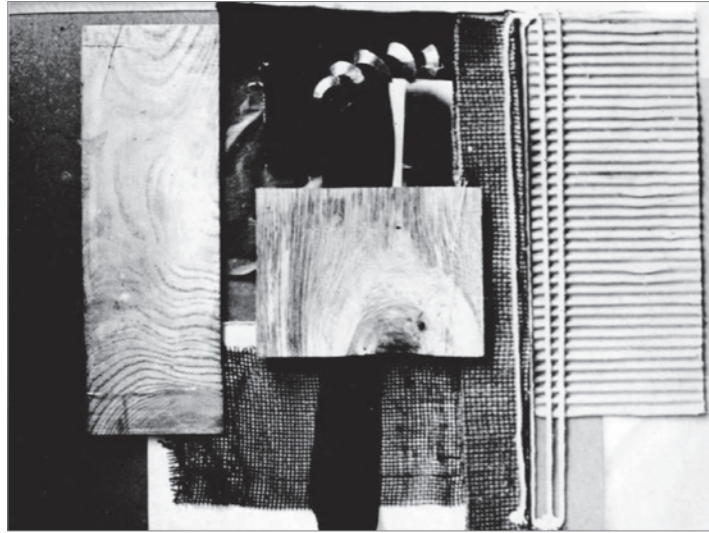
Ключевые слова: Форкурс И. Иттена, Баухауз, художественная пропедевтика, цвет и форма.

Keywords: I. Itten, Bauhaus, VKHUTEMAS, MARCHI, art education, methods of teaching, correlation of form and color, elements of composition.

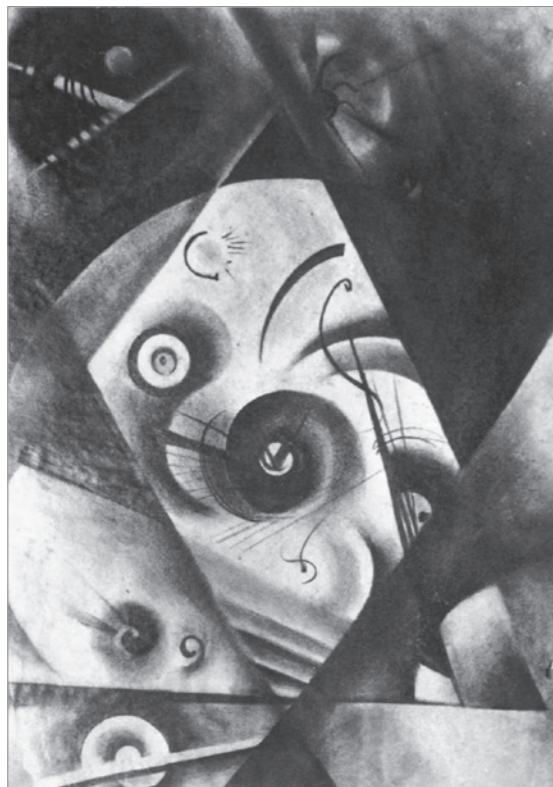
Влияние форкурса Йоганнеса Иттена в Баухаузе на развитие пропедевтики в области преподавания изобразительных дисциплин в московской архитектурной школе – несомненно. Несмотря на то, что форкурс И. Иттена был составлен на сорок лет раньше возникновения современной редакции программы кафедры «Живопись» в МАРХИ, многие темы и задания получили в ней свою интерпретацию и развитие. Использовать систему форкурса как методического единства целей и заданий не было возможности из-за совершенно иной структуры построения учебного плана, связанного, прежде всего, с разделением дисциплин. У Иттена постановка проблемы решается одновременно в графике, живописи и моделировании, а такой согласованности в программах кафедр МАРХИ никогда не существовало.

Долгий период времени в МАРХИ никак не освещалось наследие ВХУТЕМАСа и Баухауза. Возрождение интереса к наследию этих уникальных школ датируется началом шестидесятых годов – периода, внесшего резкие изменения в эстетику и стилистику архитектуры, начало которым положили известные постановления «об архитектурных излишествах» 1955 года.

Иттен сформировал свой форкурс в 1919–1920 годах в Баухаузе, но начал он свои педагогические и методические разработки еще в Вене в 1916 году. Разработать семестровый форкурс для начинающих Иттен предложил по причине того, что разный уровень подготовки студентов, зачисленных в Баухауз, затруднял не только начальный этап обучения, но и дальнейшее распределение студентов по направлениям. Главную цель Иттен определял как развитие художественных способностей и раскрытие творческого потенциала обучающихся. Важным отличием форкурса Иттена была его достаточно гибкая структура, позволявшая корректировать задания в ходе их освоения. У Иттена не было отдельных программ по рисунку, живописи и скульптуре – он использовал то или иное средство освоения формы, а иногда и их чередование, в зависимости от конкретной задачи. Аналогичный подход пытался осуществить на практике ВХУТЕМАС, где стержневым методом стали разработки на основе дисциплины «Пространство» Н. Ладовского, ставшей базовой для изучения основ композиции, – все задания по изобразительным дисциплинам группировались по единой схеме: плоскость, объем и пространство. При общей приверженности обеих школ «аналитическому методу» как средству освоения



1



2



3



4

элементов, категорий и составляющих композиции, курс Иттена в большей степени опирался на формальные упражнения абстрактного характера, которые, на его взгляд, больше способствовали вычленению отдельных элементов композиции.

Кафедра живописи МАРХИ никогда не ставила задачей точное копирование упражнений из курса Иттена, но общая направленность его системы изучения взаимосвязи формального и предметного, методика последовательного освоения элементов и категорий композиции оказала большое влияние на подход к формированию отдельных заданий и упражнений ее программы. В начале 1980-х годов было сформировано задание «Точка, линия, плоскость» (парафраз знаменитой работы В. Кандинского). Одной из важнейших для Иттена тем являлся цикл заданий «Материал и текстура» в плоскостной композиции. Этот цикл у него был предложен к разработке в нескольких изобразительных формах: в виде контррельефа, плоского коллажа с использованием различных фактур и цветовой изобразительной композиции на основе натюрморта, и получил переложение в задании «Плоскостная композиция с элементами фактуры и рельефа».

Библиография:

1. **Барышников В.Л.** Профессор ВХУТЕМАСа К. Истомин и его программа по дисциплине «Живопись» // Architecture and Modern Information Technologies. – 2012. – № 4.
2. **Барышников В.Л.** Становление и развитие художественной подготовки в архитектурном вузе (к 70-летию кафедры живописи МАРХИ) // Архитектон. Известия вузов. – 2013. – № 42, июнь.
3. **Иттен И.** Искусство цвета. – М.: Издатель Д. Аронов, 2009.
4. **Хан-Магомедов С.О.** ВХУТЕМАС 1920–1930. – М.: Ладыя, 1995, 2000. – Т. 1. – С. 155–159, 209–217, 239–242. – Т. 2. – С. 370–387.

1. Задание форкурса И. Иттена «Коллаж из разных материалов и фактур»
2. Задание форкурса И. Иттена «Упражнение на контраст форм»
3. Задание программы по дисциплине «Живопись» МАРХИ. «Точка, линия, плоскость». Ст. А. Прутенская, 1988 г. Метфонд кафедры «Живопись» МАРХИ
4. Задание программы по дисциплине «Живопись» МАРХИ. «Плоскостная композиция с элементами рельефа и фактур». Ст. Д. Кроткова, 2004 г. Метфонд кафедры «Живопись» МАРХИ

Ю.П. Волчок
Yu.P. Volchok

Домостроение как архитектурный синтез. У истоков сложения концепции формообразования в Баухаузе и ВХУТЕМАСе

House-construction as an architectonic synthesis. At the onset of the emerging shaping concept in Bauhaus and VKHUTEMAS

Аннотация: В конце Первой мировой войны сложилось уникальное для будущего гуманитарное понимание строительства как начала, процесса и конечной цели формообразования. В докладе сопоставляются два подхода к работе с материалом (железобетоном): в архитектурной мастерской П. Беренса, стоявшей у истоков Баухауза, и у скульптора Б. Королева, сплотившего единомышленников вокруг объединения Живискульптарх, заложившего основы пропедевтики в Мастерских.

Abstract: At the changing point of the WWI, the unique future humanitarian perception of construction appeared, as of the origin, the process and the ultimate target of shaping together. This report compares the two approaches to the use of material (reinforced concrete): in P. Behrens' architectural studio that was at the roots of Bauhaus, and by the sculptor B. Korolev who brought together around his perception of the contemporary creative work Zhivisculptarch Association that formed the fundamentals of propaedeutics in VKHUTEMAS.

Ключевые слова: архитектура, скульптура, архитектоника, домостроение, технология, железобетон, ремесло, формообразование.

Keywords: architecture, sculpture, architectonics, house-construction, technology, reinforced concrete, craft, frame shaping.

Сегодня обостренное внимание к творческому наследию Баухауза и ВХУТЕМАСа объясняется не только традицией отмечать значительные юбилейные даты, но и тем, что в наше время современная цивилизация стоит «на пороге» четвертой технологической революции (ЧТР) [4].

Пребывание «на пороге» становится значительным объектом для исследовательского внимания. В наше время сложился «технологический синтез»: технологии философские, информационные, производственные, строительные, высокие... Понятие «технология» объединяет их в единое художественно-образное и интеллектуально емкое пространство осмысления. Уместно вспомнить в этой связи, что понятие «технология» имеет неоспариваемое авторство. Иоганн Бекман ввел его в 1772 году (в лекциях, читаемых им в то время в Гёттингенском университете) как «науку о ремесле». Наука, зафиксированная Бекманом, характеризует «жизнь и судьбу» художественно осмысленного производства в эпоху первой ТР. Ключевые понятия первоначальной трактовки технологии как университетской науки сохранились и ко времени созревания второй ТР, и коль скоро мы используем эту терминологию в наши дни, на пороге четвертой ТР, то важно воспринять ее как пролегомены (в кантовском понимании¹) в динамике обретения Нового [3]. Контекст для осмысления сути технологии в логике движения во времени формирует синтетическая теория эволюции, или иначе – современный эволюционный синтез. При этом ремесло, ремесленное творчество фиксирует тактильное, личностное отношение к материалу, существенное и для нашего времени. Более того, есть основания утверждать, что для эпохи перехода к четвертой ТР существенно возрастает значение индивидуального, личностного творчества как неразрывно увязываемой между собой художественно-образной и интеллектуально ответственной работы с материалом. Статья М.М. Бахтина «Искусство и ответственность» (1918) становится началом понимания обретения Нового в постоянно меняющихся условиях [1].

Материалом, подтолкнувшим к активному осмыслению совместности ремесленного и индустриального производства, стал железобетон. Двойственная природа этого композитного, по существу, материала, составляющие которого одновременно работают на сжатие и растяжение, внесла серьезный вклад в отношение к строительству в границах гуманитарного знания, изначально в «Тектологии» А.А. Богданова [2].

Опыт архитектурной работы с железобетоном в архитектурной мастерской П. Беренса представляет серьезный интерес для понимания зарождения методологических основ формообразования в Баухаузе. Равновеликое этому значение обретает творческий импульс, сложившийся под влиянием скульптора Б.Д. Королева, создавшего в железобетоне первый в нашей стране памятник (М. Бакунину, 1918), в содружестве с Живсультарх, для кристаллизации пропедевтики как научно-творческой и учебной дисциплины по осмыслению технологии организации трехмерного пространства.

Понятие «домостроение» выходит на авансцену во вновь формирующихся граничных условиях перехода к ЧТР, поскольку, благодаря многомерному синтезу своего содержания, оно может сохранить гармонию взаимоотношений между ремеслом и тиражируемым миропониманием как индивидуальное, личностное, неразрывно художественное и интеллектуальное творчество. Именно оно предопределяет появление архитектора Нового и в наши дни.

Библиография:

1. **Бахтин М.М.** Искусство и ответственность / Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1986. – С. 7–8, 404.
2. **Богданов А.А.** Тектология: всеобщая организационная наука. – М. – Берлин: Изд-во З.И. Гржебина, 1922.
3. **Кант И.** Пролегомены / Пер. с нем. Вл. Соловьева. – М.: Академический проект, 2008. – 174 с.
4. **Шваб К.** Технологии четвертой промышленной революции / Клаус Шваб, Николас Дэвис; пер. с англ. – М.: Эксмо, 2018. – 320 с.

Т.В. Лысова

T.V. Lysova

Документы ВХУТЕМАСа из собрания Музея МАРХИ на выставке «Весь мир – это Bauhaus» в Карлсруэ Documents VKHUTEMAS from the collection of Museum of MARCHI at the exhibition “The Whole world is Bauhaus” in Karlsruhe

Аннотация: Дается информация об экспонировании графических работ и документальных материалов из собрания Музея МАРХИ на международных выставках в рамках юбилеев ВХУТЕМАСа и Баухауза, в том числе на выставке «Весь мир – это Bauhaus».

Abstract: There is information about the exhibition of graphic works and documentary materials from the collection of the MARCHI Museum at international exhibitions in the framework of the anniversaries of VKHUTEMAS and Bauhaus, including the exhibition “The whole world is Bauhaus”.

Ключевые слова: Музей МАРХИ, коллекция ВХУТЕМАС, выставка «Весь мир – это Bauhaus».

Keywords: MARCHI Museum, collection of the VKHUTEMAS school, the exhibition “The whole world is Bauhaus” in Karlsruhe.

Музей истории московской архитектурной школы при МАРХИ (Музей МАРХИ) за тридцать лет своего существования собрал уникальную коллекцию графики и документов школы ВХУТЕМАС–ВХУТЕИН. В разное время экспонаты из этой коллекции были неоднократно востребованы на российских и зарубежных выставках. В 2017 году оригинальная графика и документы, более семидесяти музейных предметов, были представлены на выставке «Эксперимент Ладовского» в галерее «На Шаболовке» в Москве; в 2018 году на выставке «ВХУТЕМАС. Построение будущего (1918–1930)» экспонировались копии более восьмидесяти графических и документальных единиц хранения в культурном центре SESC Pompeia в Сан-Паулу (Бразилия).

В январе 2019 года Музей МАРХИ был приглашен к участию в выставке «Весь мир – это Bauhaus», посвященной 100-летию немецкой школы Баухауз, в городе Карлсруэ (Германия). Выставка, организованная немецким Институтом иностранных отношений (Ifa), явится завершающей в большом выставочном марафоне, который начался в июне 2018 года открытием выставочной экспозиции в Буэнос-Айресе (Аргентина), продолжился осенью в Мехико (Мексика), с февраля по апрель 2019 года проходит в Иллинойсе (США). Итоговая выставка «Весь мир – это Bauhaus», открытие которой состоится 25 октября 2019 года, будет проходить в Центре искусства и средств массовой информации в Карлсруэ по 2 февраля 2020 года.

Выставку в Карлсруэ будет отличать от предыдущих включение в экспозицию раздела, посвященного связям двух легендарных авангардных школ – немецкого Баухауза и советского ВХУТЕМАСа. В нем будут представлены в копиях графические и документальные материалы из российских музеев: ГНИМА им. А.В. Шусева, ГМЗ «Царицыно», Музея МАРХИ; частной коллекции А.Н. Лаврентьева. Будет освещена история ВХУТЕМАСа–ВХУТЕИНа (1920–1930) и его факультетов, представлены учебные и дипломные работы школы, а также отражена методика и творчество известных на Западе художников и архитекторов: Эль Лисицкого, Л. Поповой, А. Родченко, В. Степановой, В. Татлина, М. Гинзбурга, Н. Ладовского, А. Веснина. Связи между двумя школами будут отражены, в основном, на материалах событий

¹ Первая публикация в 1783 году.

конца 1920-х годов: в личных контактах и переписке, студенческом обмене, выездных лекциях, участии в выставках, публикациях в печатных изданиях – главным образом в журналах «АВС» и «Современная архитектура».

Музей МАРХИ предоставляет на выставку документальные материалы, касающиеся деятельности во ВХУТЕМАСе Николая Ладовского, архитектора, лидера рационалистов, преподавателя и основоположника новой дисциплины «Пространство», которая является одной из базовых в становлении и истории авангардной школы. Это копии двух фотографий и газеты 1929 года. Экспонаты составляют часть архива Ивана Васильевича Ламцова, профессора кафедры «Основы архитектурного проектирования» Московского архитектурного института. И. Ламцов – один из первых учеников Н. Ладовского во ВХУТЕМАСе начала 1920-х годов, а впоследствии его ближайший соратник и преподаватель дисциплины «Пространство» во ВХУТЕИНе. В 1960-е годы И. Ламцов в соавторстве разрабатывал курс «Объемно-пространственной композиции» в МАИ (МАРХИ), в основу которого в переработанном виде вернулась дисциплина «Пространство» Н. Ладовского. Архив Ламцова, хранящийся в фондах музея, один из самых больших по численности документов и значительных по содержанию для изучения истории архитектурно-художественного образования.

Экспонатами выставки «Весь мир – это Bauhaus» станут фотографии группы студентов Обмас (объединенных мастерских) с Н.А. Ладовским (1922 г.) и вида аудитории основного отделения с выставкой макетов работ на тему «Выявление и выражение массы и веса» по дисциплине «Пространство» (1927–1928 годы). Также будет представлена газета «Архитектура и ВХУТЕИН». Вышедший в январе 1929 года первый выпуск газеты явился, к сожалению, единственным. Опубликованные в нем статьи и иллюстрации остаются одними из немногих достоверных источников теоретических основ и практических реализаций психоаналитического метода Н. Ладовского.

Участие Музея МАРХИ в выставке «Весь мир – это Bauhaus» в Карлсруэ подтверждает востребованность коллекции школы ВХУТЕМАС, которая хранится в его фондах, и ее значимость в международных выставочных проектах.

Библиография:

1. Архитектура и ВХУТЕИН. – 1929. – Вып. первый.
2. **Лысова Т.В.** Музей МАРХИ – партнер выставки «Эксперимент Ладовского» в галерее «На Шаболовке» // Наука, образование и экспериментальное проектирование в МАРХИ: Тезисы докладов конференции. – 2018. – С. 125–126.
3. От ВХУТЕМАСа к МАРХИ. 1920–1936. Архитектурные проекты из собрания Музея МАРХИ / Авт.-составители О.М. Зюскевич, Л.И. Иванова-Везн, Т.В. Лысова. – М.: А-Фонд, 2005.

А.В. Ильичёва
A.V. Ilicheva

Выставка «Баухауз в Москве» в Галерее ВХУТЕМАС (МАРХИ) 2012 г. “Bauhaus in Moscow” Exhibition at VKHUTEMAS Gallery (MARCHI) 2012

Аннотация: Дается информация о выставке «Баухауз в Москве». Художники и архитекторы Баухауза в Советском Союзе. Остановка – Москва», проходившей в МАРХИ в Галерее ВХУТЕМАС. Она была подготовлена Музеем МАРХИ в рамках года Германии в России в 2012 году.

Abstract: There is information about “Bauhaus in Moscow. Bauhaus artists and architects in the Soviet Union. Stop – Moscow” exhibition, held at MARCHI in the VKHUTEMAS Gallery. It was prepared by the MARCHI Museum as part of the year of Germany in Russia in 2012.

Ключевые слова: Баухауз, ВХУТЕМАС, МАРХИ, документальная выставка.

Keywords: Bauhaus, VKHUTEMAS, MARCHI, documentary exhibition.

Музей МАРХИ, много лет занимающийся исследованиями ВХУТЕМАСа-ВХУТЕИНа, имеет в своем собрании некоторые материалы по истории других школ, в частности, Баухауза. 2012 год был провозглашен годом Германии в России, и Музей МАРХИ откликнулся на него проведением выставки. Финансовую поддержку в организации выставки оказал музею Гёте-институт в Москве.

Проект «Баухауз в Москве. Художники и архитекторы Баухауза в Советском Союзе. Остановка – Москва» проходил в МАРХИ в Галерее ВХУТЕМАС с 23 октября по 29 декабря 2012 года. Это первый и уникальный в своем роде проект: он представляет участие германской школы в советской художественной жизни того периода, а также мифы и стереотипы восприятия Баухауза в России 1920–1930-х годов. Выставка «Баухауз в Москве» стала результатом научной работы, которую Музей МАРХИ проводил в германских центрах по изучению Баухауза (Архив Баухауза в Берлине, Фонд Баухауз – Дессау), в российских музеях и архивах (ГАРФ, РГАЛИ, ГМИИ им. А.С. Пушкина), а также частных фондах. Кураторы проекта А. Ильичева (организационная часть) и Т. Эфрусси (научная часть) объединили научное исследование, документально-художественную обработку исторического материала и образовательный аспект, чтобы продолжить диалог Германии и России, а вернее, двух ведущих школ 1920-х годов – Баухауза и ВХУТЕМАСа. Оформление выставки выполнил художник С. Яралов.

Документы эпохи – письма, изображения, фотографии, публикации и комментарии современников (более 100 материалов) – создают архитектурно-художественный и даже социально-политический образ Баухауза, который сложился в 1920-х и начале 1930-х годов. «Баухауз в Москве» – это также проект о выставках, которые проводили в Москве художники и архитекторы Баухауза. Среди них – «Первая всеобщая германская художественная выставка в Советском Союзе» (1924–1925), «Революционное искусство Запада» (1926), «Первая выставка современной архитектуры» (1927), «Баухауз – Дессау. Период руководства Ханнеса Майера» (1931).

Собранный материал в таком ракурсе ранее нигде не выставлялся и не публиковался; он был представлен как некая документальная, текстовая художественно-пространственная инсталляция. Обдумываемый дизайн, кураторы сознательно отказались

от реконструкций, имитаций и макетов, важно было, оставаясь в рамках документального жанра, предложить современному зрителю актуальную трактовку понятия Баухауз. «Дом строительства», «красный Баухауз», «школа креативности» – развешивая или подтверждая мифы о Баухаузе, кураторы предложили зрителям сформировать объективную картину действительности и понять, что объединяло знаменитую германскую школу и советскую художественную жизнь этого периода.

Научный обмен между Россией и Германией в рамках проекта воспринимается как современный виток российско-немецкого диалога, который включает в себя также и образовательную часть. В качестве практического осмысления наследия 1920-х годов были организованы мастер-классы и лекции, проведенные немецкими и российскими специалистами для студентов и выпускников архитектурно-художественных вузов, представителей творческих профессий, а также культурно-ориентированной аудитории разного возраста. Этот опыт – возможность почувствовать креативный потенциал педагогики Баухауза в наши дни.

В рамках выставочного проекта был сделан эксклюзивный пресс-релиз в виде газеты под названием «Баухауз в Москве», куда были включены основные документальные и фотографические экспонаты выставки.

Библиография:

1. **Мордвинов А.Г.** Баухауз к выставке в Москве // Советская архитектура. – 1931. – № 1–2. – С. 8–11.
2. **Kokkinaki I.** The first exhibition of modern architecture in Moscow // A.D. Architectural Design. Vol. 53, Nos. 5/6. 1983: Russian Avant-Garde Art and Architecture. P. 50–59.

А.В. Колейчук
A.V. Koleichuk

Пропедевтический курс «Формообразование» Вячеслава Колейчука как развитие экспериментальных курсов Баухауза и ВХУТЕМАСа The propedeutic course «Form-creation» by Viacheslav Koleichuk as the development of the experimental courses of Bauhaus and VKHUTEMAS

Аннотация: Автор анализирует программу пропедевтической дисциплины «Формообразование», составленную архитектором В. Колейчуком (1941–2018) на основе экспериментов, проводившихся художниками авангарда, педагогами Баухауза и ВХУТЕМАСа, а также собственного творческого опыта.

Abstract: The author analyzes the program of propedeutic discipline «Form-creation», compiled by architect Viacheslav Koleichuk (1941-2018) on the basis of the experiments in of the artists of the avant-garde, teachers of the Bauhaus and VKHUTEMAS and his own creative experience.

Ключевые слова: Баухауз, ВХУТЕМАС, пропедевтические курсы, формообразование.

Keywords: Bauhaus, VKHUTEMAS, propedeutic courses, form-creation.

В 1990-е годы в связи организацией во ВНИИТЭ ежегодного семинара по формообразованию «Эксперимент в дизайне», работой в МАРХИ и педагогическом институте, Вячеслав Колейчук разработал несколько учебных программ. Ядром этих программ стал авторский опыт моделирования из бумаги, комбинаторные преобразования, создание вантово-стержневых структур, а также анализ структурно-композиционных упражнений, разрабатывавшихся педагогами ВХУТЕМАСа и Баухауза в 1920-е годы.

Существование подобных внетипологических учебных дисциплин (то есть универсальных по характеру получившихся композиций и моделей, способных превратиться в любые объекты в зависимости от контекста: архитектуру, дизайн, скульптуру и т.д.) Колейчук считал важнейшим достижением экспериментального искусства начала XX века.

В тот период дизайн и дизайнеры (кроме своей основной функции обслуживания одного из секторов массовой культуры) являлись носителями радикальной художественной идеологии. Их называли в советский период «формалистами», «левыми», «авангардистами», «модернистами». Это произошло закономерно, так как часть базовых установок для развития послевоенного дизайна сначала в СССР, а затем в Российской Федерации была почерпнута из традиций и наработок русского авангарда 1910–1920-х годов, школы ВХУТЕМАС, а также немецкой школы Баухауз.

Особо отметим созданные новаторские дисциплины пропедевтического курса ВХУТЕМАСа 1920–1923 годов. Дисциплина Н. Ладовского «Пространство» строилась на основе «психоналитического метода», важной составляющей которого была психология зрительного восприятия. Он предложил изучать и осваивать «элементы архитектуры» (форма, масса, ритм, пространство), что в практике обучения позволило студентам быстро развивать свое объемно-пространственное мышление. Дисциплина «Объем» была разработана Б. Королёвым, А. Лавинским, А. Бабичевым и включала три задания: понятие объема, взаимодействия объемов, архитектоника пластической формы. Дисциплину «Цвет» вели А. Веснин и Л. Попова. Отметим также дисциплину А. Родченко «Графика», в заданиях которой большое внимание уделялось фактуре, линии, комбинаторике простейших геометрических фигур.

Ситуация в деле художественного образования постоянно меняется. Новые образовательные стратегии требуют создания

более активных методов преподавания, особенно на стадии вводных (пропедевтических) курсов.

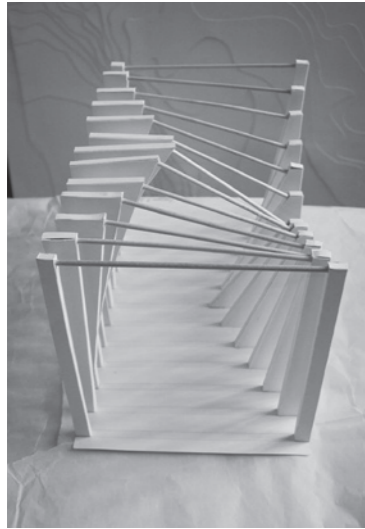
Пропедевтические курсы «Формообразование» для архитектурных и дизайнерских вузов составляют в настоящее время неотъемлемую часть учебного процесса. Подобные курсы возникли в начале 1920-х годов в школах Баухауз и ВХУТЕМАС, а затем развивались с 1960-х годов в: СПХУ (воссозданное Строгановском училище), МАРХИ, Харьковском инженерно-строительном институте, МГОПУ, ВНИИТЭ и других научных и учебных заведениях.

Форма предлагаемого Колейчуком авторского курса позволяла обобщить весь собственный (и не только собственный) опыт разработки новых методов и способов формообразования, средств художественной выразительности за последние сорок лет, а также опыт их практического внедрения в учебный процесс МАРХИ (Московского архитектурного института), МГОПУ (Московский Государственный Открытый педагогический университет), ПЦСИ (Центр изучения современного искусства). Широкий спектр авторских средств и способов формообразования, содержащийся в курсе, позволял учащимся разного уровня подготовки и возраста (от школьников – до студентов) получить те знания и умения, которые могут быть успешно применены в различных областях художественной деятельности: архитектуре, дизайне, других областях современного искусства.

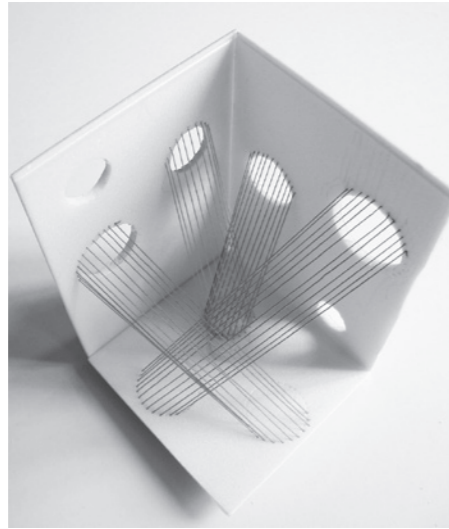
Основным вектором экспериментов Колейчука (и его студентов), при всем многообразии жанров, являлся принцип программированного формообразования. Его можно назвать предтечей компьютерного искусства, квазикомпьютерными технологиями формообразования. В этой области формообразования разрабатываются и исследуются не отдельные композиции или конструкции, а методы, способы, принципы формообразования.

Говоря шире – художественные идеи. Отдельные композиции, конструкции и их серии являются при этом иллюстрациями этих приемов формообразования.

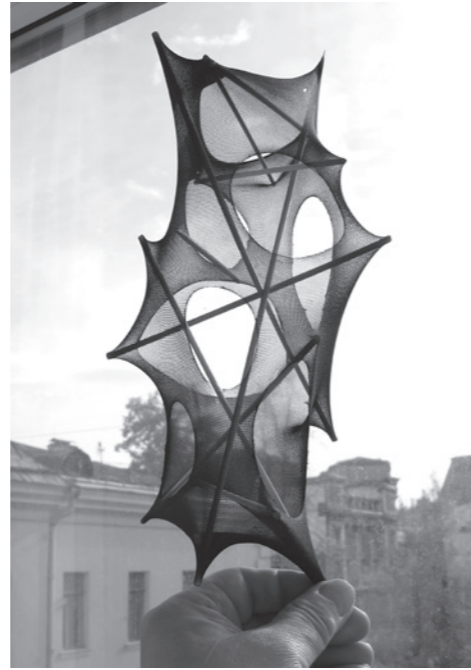
Таким образом, в отличие от академического подхода к образовательному процессу, где больше внимания уделяется штудиям, через которые студент постигает секреты художественного мастерства, в предлагаемом подходе больше внимания уделяется концептуальной составляющей, – идеям, способам и методам



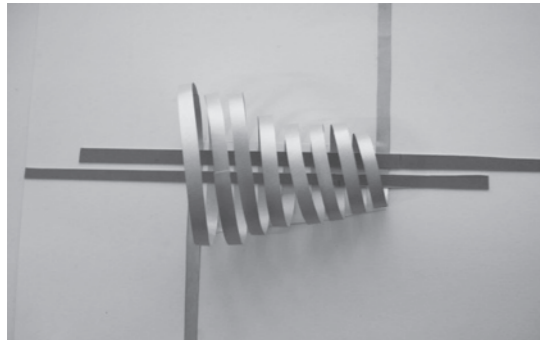
1



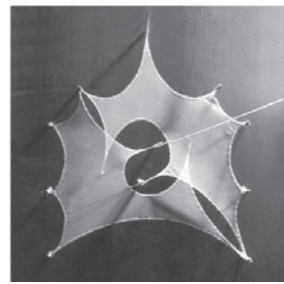
2



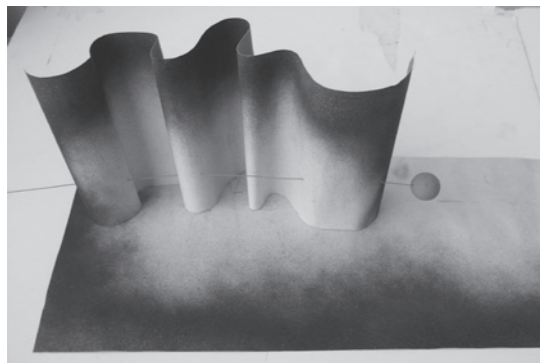
6



3



4



5

Работы студентов авторского курса пропедевтики «Формообразование» Вячеслава Колейчука. Высшая Школа Ландшафтной Архитектуры и дизайна МАРХИ «СОГЭЦУ»

1. Коридор (тема «Путь»), композиция 2000 г.
2. То же, 2008 г.
3. То же, 2011 г.
4. Угловое решение, композиция 2001 г.
5. Формообразование трансформацией плоскости (сетка), 2001 г.
6. То же, 2009 г.

художественного и не художественного формообразования, развитию визуального, конструктивного, композиционного, пространственного мышления, по преимуществу, не типологического (цехового), а общехудожественного характера. При этом программа не предполагает клонирования таких маленьких «колейчучат», так как базируется не на стилистических или авторских концепциях формы, а на технологиях формообразования, более абстрактных и менее всего индивидуализированных формотворческих идеях, созданных всей практикой пропедевтических курсов формообразования многими специалистами.

С 1995 года стало возможным применить часть наработок в практической преподавательской работе. Была создана методика преподавания авторского курса «Формообразование» профессора В. Колейчука. Вводный (пропедевтический) курс «Формообразование» с 1996 года стал составной частью учебной программы трех учебных заведений г. Москвы – кафедры ландшафтного дизайна МАРХИ, отделения дизайна МГОПУ и ЦИСИ.

Целью дисциплины «Формообразование» является ознакомление студентов с основами архитектурного мышления, его способами, методами и видами, развитие практических навыков моделирования формы как статической, так и динамической, трансформирующейся, кинетической. Выбранные темы теоретических (лекционных) и практических занятий позволяют соединить в едином процессе обучения художественные, конструктивные, технологические, визуально-психологические, научные (симметрия, механика, геометрия), материаловедческие и практические знания и умения. Предлагаемые студентам к освоению те или иные технологии формообразования позволяют за одно трехчасовое аудиторное занятие достичь конечного результата, решить ту или иную формальную задачу. В то же время собранные и выставленные вместе модели и макеты,

выполненные студентами по темам программы «Формообразование», составляют широкий спектр возможных решений, что имеет важный дидактический смысл. Перед студентами раскрывается вся глубина и разнообразие авторских решений той или иной формообразующей темы, способа или метода. Важным, как представляется, в предлагаемой авторской программе «Формообразование», является наличие в темах и заданиях элемента парадоксальности, необычности, что активизирует внимание студентов, повышает их интерес к процессу обучения, приводит к раскрытию их творческих способностей, повышает результативность обучения.

Приводим в кратком виде структуру программы В. Колейчука:

1. Введение. Формообразование. История и современность.
2. Формообразование трансформацией плоскости (бумага, металл, пластик, сетчатые и тканевые материалы).
3. Самонапряженные конструкции и композиции.
4. История создания самонапряженных конструкций.
5. Способы построения.
6. Самоколлаж как технология формообразования и способ развития художественного мышления.
7. Структура и изображение.
8. Самоколлаж.
9. Светостереография. Квазиголография.
10. Психология зрительного восприятия и художественное творчество.
11. О пользе иллюзий.
12. Невозможные фигуры.
13. Мобили (кинетические объекты).
14. Авторская программа курса «Формообразование» для архитектурных и дизайнерских специальностей (1 вариант – МГОПУ; 2 вариант – МАРХИ Школа ландшафтного дизайна).
15. Литература.

Н.Г. Панова
N.G. Panova

Цвет и форма в педагогических экспериментах Баухауза и их развитие в курсе «Архитектурная колористика» МАРХИ Color and shape in BAUHAUS propaedeutic experiments and further development in MARCHI discipline Architectural coloring

Аннотация: В докладе анализируется использование цвета и формы в рамках пропедевтических курсов Баухауза на примере экспериментов Йоханнеса Иттена, Йозефа Альберса, Ласло Мохой-Надя и др. Прослеживается развитие этих художественных категорий в курсе «Архитектурная колористика», преподаваемом для студентов 3 курса МАРХИ (направления «Архитектура» и «Дизайн архитектурной среды»).

Abstract: The report examines the use of color and form within the framework of the propaedeutic courses of the Bauhaus, for example, the experiments of Johannes Itten, Josef Albers, Laszlo Moholy-Nagy and others. Traced their development and infiltration in the course «Architectural coloring» taught to 3rd year students of the Moscow architectural Institute (areas of «Architecture» and «Design of architectural environment»).

Ключевые слова: цвет и форма, художественный язык, педагогические эксперименты Баухауза, проектно-пластический синтез, архитектурная колористика.

Keywords: color and form, artistic language, Bauhaus pedagogical experiments, design and plastic synthesis, architectural coloristic.

Педагогика Баухауза стремилась преодолеть разрыв между искусством и материальным производством, между физической работой и духовными ценностями, его образовательная программа опиралась на педагогические эксперименты, которые были направлены на синтетическое соединение разных видов художественной деятельности — графики, живописи, скульптуры, декоративно-прикладного искусства, архитектуры и дизайна. Большую роль в этом сыграл подготовительный учебный курс, так называемый форкурс, разработанный знаменитым швейцарским теоретиком и практиком искусства Йоханнесом Иттеном, преподававшим в Баухаузе с его основания в 1919 году и до 1923 года. Важное значение в этом курсе имело научно-обоснованное изучение цвета, формы и основ художественного формообразования.

Освоение курса, ставшее обязательным для всех студентов Баухауза, изначально проходило в течение одного, а затем двух семестров и предвляло дальнейшее обучение в производственных мастерских. Иттен стремился максимально раскрыть творческий потенциал студентов, освободив их от традиционных принципов художественного обучения. Одной из основополагающих целей, которые он сформулировал, было открытие с помощью законов формы и цвета «мира объективных начал искусства». Иттен опирался на новаторскую теорию американского философа Джона Дьюи об «обучении через делание», акцентируя внимание на пользе практического опыта. В пропедевтическом курсе Иттена анализу подвергались цвет и форма — важнейшие категории художественной и проектной деятельности; также внимание уделялось изучению разных видов контраста, ритма, конструктивных и пространственных построений. Через изучение формальных средств (линии, пятна, фактуры, ритма и др.) студенты последовательно создавали абстрактные композиционные формулы, изучали закономерности построения композиции через формализацию с помощью простейших геометрических фигур (треугольник, квадрат, круг) или объемов (пирамида, куб, шар).

В 1923 году вместе с приходом Ласло Мохой-Надя в Баухауз, где уже работали Василий Кандинский, Пауль Клее, Лионель Фейнингер, Оскар Шлеммер, появился более конструктивный подход и новый образ мысли. В этот период в школе движущей силой становилось соединение искусства и технологий.

Мохой-Надь главное внимание уделял научно-конструктивным, исследовательским аспектам и практическим опытам с формой, материалами и их свойствами. Содержание большинства его упражнений было направлено на изучение особенностей формообразования, текстуры материалов, их пространственно-конструктивных свойств. Студенты комбинировали различные технологии творчества — графику, фотографию, макетирование, пространственно-кинетический коллаж с целью изучения структурно-пространственных характеристик объектов.

При Йозефе Альберсе, который возглавил пропедевтический курс с 1925 года, уже в Дессау программа получила свою завершённую целостность и структурную ясность. Методика преподавания цвета Альберсом отличалась от методик Клее и Кандинского, делавших акцент на роли цвета в композиции. В курсе Альберса главенствует видение цвета, которое должно приходиться через опыт, он также придавал большое значение изучению конструктивных и технических свойств различных материалов, освоению их формообразующих характеристик в создании искусственного (рукотворного) пространства. Используя различные экспериментальные методы конструирования, Альберс продвигал идею создания экспериментальных коллажей и пространственных моделей, обладающих конструктивной прочностью. Продолжая учение Иттена и Мохой-Надя, Альберс одним из первых использовал в своем курсе изготовление макетов преимущественно из ограниченного числа заданных элементов.

В наши дни основы пропедевтического курса Баухауза получили развитие и интерпретацию во многих образовательных программах дизайнерских и архитектурных школ. В частности, на кафедре «Дизайн архитектурной среды» Московского архитектурного института разработан инновационный курс «Архитектурная колористика», в котором студенты знакомятся с основами художественного формообразования, анализируют цвет и форму с опорой на инновационную методологию Баухауза и открытия XX – начала XXI века в сфере пластических искусств. Упражнения по курсу «Архитектурная колористика» направлены на изучение способности цвета пластически организовывать форму, с целью создания ее нового визуального ощущения.

Продвигая и развивая открытия Иттена, Альберса, Мохой-Надя и других педагогов Баухауза, студенты кафедры ДАС МАРХИ совместно с педагогами осваивают пластические упражнения, используя различные материалы и технологические приемы, изучают современное искусство, творчество мастеров XX века. Через создание геометризованных интерпретаций их работ и выполнение на их основе колористических серий студенты создают формальную композицию; исследуют факторы, наиболее отчетливо влияющие на процесс формообразования путем изготовления объемно-пространственных моделей вручную или с помощью компьютерных технологий; анализируют механизмы формообразования с помощью цвета и процесс создания из полихромной формы новой объемно-пространственной формы с измененной пластикой. Инfiltrация принципиальных положений педагогической системы Баухауза получила развитие на кафедре ДАС МАРХИ в особом методе подготовки студентов посредством проектно-пластического синтеза и организации учебного процесса как непрерывного педагогического эксперимента.

По прошествии ста лет с момента основания немецкой школы архитектуры и дизайна Баухауз можно смело утверждать, что основы ее пропедевтического курса, его универсальные открытия и творческий проектно-пластический синтез прошли апробацию, получили развитие и были интерпретированы в методике обучения кафедры «Дизайн архитектурной среды» МАРХИ.

Библиография:

1. **Воронов Н.В.** Российский дизайн. Очерки истории отечественного дизайна. Т. 1. М.: Союз дизайнеров России, 2001.
2. **Ефимов А.В., Панова Н.Г.** Архитектурная колористика и пластические искусства: монография. М.: БуксМАрт, 2019.
3. **Иттен И.** Искусство цвета. М.: Д. Аронов, 2014
4. **Панова Н.Г.** Освоение цвето-пластических принципов мастеров 20-го века: Учеб. пособие. М.: БуксМАрт, 2016.
5. Albers and Moholy-Nagy: From the Bauhaus to the New World // Edited by Achim Borchardt-Hume. Tate Publishing, 2006.
6. Art of the 20th Century. Tachen. Köln, 2005.

T.O. Шулика
T.O. Shulika

Традиции синтеза в педагогике Баухауза и их развитие в современном дизайн-образовании

The tradition of synthesis in pedagogy Bauhaus and their development in modern design education

Аннотация: В статье анализируются черты синтеза в педагогических концепциях мастеров Баухауза, где искусство рассматривалось в качестве творческой лаборатории формообразования, и их интерпретация в современных методиках преподавания проектных дисциплин с опорой на изучение современной пластической культуры.

Abstract: The article analyzes the characteristics of synthesis in the pedagogical concepts of masters, where art was considered as a creative laboratory of shaping, and their interpretation in modern methods of teaching design disciplines based on the study of modern plastic culture.

Ключевые слова: художественный язык, пропедевтика, проектно-пластический синтез, проектная педагогика.

Keywords: artistic language, propedeutics, design-plastic synthesis, design pedagogy.

В процессе формирования многообразных направлений современного искусства возникает и оформляется феномен самодостаточности художественного языка как закономерный итог эволюции визуальной культуры. Влияние искусства модернизма на проектную культуру выражается в вычлениении развиваемых различными течениями способов моделирования реальности, которые явились основой для пластических открытий в архитектуре и дизайне XX века. Дизайнерское мышление, оплодотворенное мощным пластическим импульсом модернистских открытий, становится источником революционного формообразования в архитектуре. У его истоков стоит Баухауз, в выпущенном в 1919 году «Манифесте» которого архитектура была названа ведущим направлением в дизайне, провозглашались принципы равенства между прикладными и изящными искусствами, декларировались идеи повышения качества промышленной продукции.

Многочисленные теоретические труды, исследования и практический опыт деятелей Баухауза опирались на открытия искусства своего времени, продуктивно осваивая их в своей педагогике. Использование художественного языка как инструмента проектирования было связано с тем, что большинство педагогов являлось художниками-универсалами, активно творившими теорию и практику нового искусства. Главным достижением пропедевтических курсов Баухауза можно считать выявление общих оснований до этого разобщенных самостоятельных деятельностей – архитектуры, графики, живописи, скульптуры, декоративно-прикладного искусства и дизайна. Изучение искусства рассматривалось как творческая лаборатория, в которой познавались формы и законы формообразования.

Усилиями Вальтера Гропиуса и педагогов школы были сформированы основные черты, характеризующие **методику и эстетику Баухауза в аспектах синтеза:**

1. **Соединение в едином учебном заведении искусства, архитектуры и дизайна**, – причем искусство и дизайн существовали не только в качестве изучаемых дисциплин, но и как источник методов и языка обучения.

2. Использование **единого** для всех педагогических систем и специальностей **пластического языка**, взятого из изобразительного искусства. Искусство рассматривалось как источник форм, а изучение искусства – как творческая лаборатория, в которой познавались формы и законы формообразования.

3. Использование **методов дизайна** (анализ, структурирование, пропедевтика, работа с материалом и др.) в качестве основы педагогической системы.

4. **Единый коллектив педагогов** – представителей различных направлений современного искусства модернизма, которые своими творческими концепциями оказывали непосредственное влияние на эстетику и педагогику школы, являясь живым «методическим пособием» для студентов.

5. **Синтетический профессиональный состав** педагогов – живописцы, графики, скульпторы, архитекторы, театральные декораторы, производственники, конструкторы, дизайнеры.

6. **Соединение обучения и производства**, их взаимное влияние друг на друга.

7. Введение **пропедевтического курса** как единой пластической и методической основы для всех специальностей.

Современный проектировщик взаимодействует с быстро меняющейся визуальной средой, которая определяется как базовыми характеристиками – очертаниями места, историческим контекстом, стилевыми особенностями, так и менее очевидными «художественными» ощущениями, которые могут быть определены и прочувствованы лишь архитектором, владеющим развитой художественной интуицией и визуальным языком.

Авторская школа профессора А.П. Ермолаева наследует черты Баухауза как синтетической модели образования, где искусство как инструмент освоения реальности играет важную роль в процессе формирования культурного словаря профессии. Опыт реализации данной модели образования на кафедре «Дизайн архитектурной среды» МАРХИ на протяжении трех десятилетий позволил сформулировать ее базовые принципы и методы обучения профессии архитектора-дизайнера.

1. В названии кафедры «Дизайн архитектурной среды», где возникла эта методика, **соединены дизайн и архитектура**, причем дизайн в этом контексте – способ работы со средой, тип мышления, инструмент и метод, а архитектура связана с понятием среды. Проектируются не объекты, а «место», в процессе чего происходит соединение частей в целостность.

2. Искусство для этой синтетической профессии – **источник пластического языка**, азбука формообразования, инструмент открытия реальности, играющий важную роль в процессе фор-

мирования мировоззрения и таких понятий профессионального словаря, как «дух времени», «способ художественного видения», «картина мира».

3. **Многоуровневая пропедевтика** как единая пластическая и методическая основа учебного процесса на всех этапах образования, начиная с подготовки к вступительным испытаниям вплоть до презентации дипломной работы.

4. **Методы дизайна** (анализ, структурирование, пропедевтика, работа с материалом и др.) используются в качестве универсальной педагогической основы на всех этапах обучения. Предпроектный анализ организован как система упражнений с использованием графического, объемного и пространственного моделирования.

5. Архитектурно-дизайнерское проектирование связано с дисциплиной «Основы пластической культуры» и, как правило, **реализуется одними и теми же педагогами**, обеспечивающими необходимую целостность учебного процесса. Задания художественного цикла не только тематически связаны с процессом проектирования, но и направленно решают композиционно-планировочные проблемы учебного контекста.

6. Большинство педагогов кафедры ДАС – **универсалы**, практикуют как архитекторы и дизайнеры, профессионально заняты искусством и художественной педагогикой, развивают архитектурную теорию, выступают кураторами современного искусства, что позволяет организовывать процесс обучения как **непрерывный эксперимент**.

7. Содержание пластических упражнений опирается на пластические открытия современного искусства, подразумевая **работу с различными материалами и технологиями** (включая театральный перформанс). Фиксация размышлений и реакций на происходящее в процессе работы, коллективные обсуждения упражнений и этапов работы, защита проекта с привлечением коллег-профессионалов формируют **навыки саморефлексии и работы в команде**.

Таким образом, **проектно-пластический синтез в обучении архитектора-дизайнера** можно трактовать как соединение методов дизайна и пластического языка в проектировании архитектурной среды. Сегодня апробация данной педагогиче-

ской методики в стенах Московского архитектурного института, Института современного искусства, а также в работе с детьми и взрослыми вне стен учебных заведений происходит силами коллег-учеников А.П. Ермолаева, творчески развивающих ее принципиальные положения.

100-летие Баухауза дает нам повод взглянуть на его наследие не только как на непреходящую культурную ценность, но и обнаружить практическую актуальность его открытий, их универсальность и жизнеспособность в современной педагогике творческого синтеза.

Библиография:

1. **Гропиус В.** Границы архитектуры. – М.: Искусство, 1971. – 287 с. – (Проблемы материально-художественной культуры).
2. **Дружкова Н.И.** Педагогическая концепция Баухауза и ее традиции в современном художественном образовании: Дисс. ... д-ра пед. наук: 13.00.08. – М., 2008. – 290 с.: ил.
3. **Ермолаев А.П.** Основы пластической культуры архитектора-дизайнера: Учеб. пособие / А.П. Ермолаев, М.А. Соколова, Т.О. Шулика. Изд. 2-е, перераб. – М.: Архитектура-С, 2016. – 416 с.: ил.
4. **Клее П.** Педагогические эскизы / Пер. с нем. Н. Дружковой; под ред. Л. Монаховой; предисл. Л. Монаховой. – М.: Издатель Д. Аронов, 2005. – 71 с.: ил.
5. **Климов В.П.** Развитие идей дизайн-образования в профессионально-педагогической парадигме / Под ред. В.П. Климова, Г.П. Климовой; ГОУ ВПО «Рос. гос. проф.-педагогический университет». – Екатеринбург, 2009. – 110 с.
6. **Палласмаа Ю.** Мыслящая рука. Архитектура и экзистенциальная мудрость бытия. – М.: Классика XXI, 2013. – 176 с.
7. **Смекалов И.В.** К вопросу о роли живописи в формировании эстетической модели средового дизайна // Вестник МГУКИ. – 2009.
8. **Соколова М.А.** Современный пластический язык в обучении архитектора-дизайнера: Учеб. пособие. – М.: Архитектура-С, 2016. – 156 с.
9. **Шулика Т.О.** Методология проектно-пластического синтеза в образовании архитектора-дизайнера: учеб. пособие. – М.: Архитектура-С, 2016. – 151 с.

Н.Н. Личманюк
N.N. Lychmanjuk

Форкурс И. Иттена: раскрытие творческого «я» и формирование экосознания **Johannes Itten's Forecourse: unlocking the creative «I» and the formation of ecological consciousness**

Аннотация: Публикация посвящена актуальности форкурса И. Иттена при решении проблем формирования профессионального мировоззрения дизайнеров и в XXI веке. Вполне современен и его метод – «тренировка тела как инструмента духа». **Abstract:** The publication considers relevance of Itten's forks in solving the problems of formation of professional worldview of designers in the 21st century. His method of «training the body as an instrument of the spirit» is also quite modern. **Ключевые слова:** пропедевтика, гармония, восточная философия, медитация. **Keywords:** forkurs, harmony, eastern philosophy, meditation.

И. Иттен писал: «Если новые идеи должны быть облачены в новую форму, то в художнике следует развивать его физические, чувственные, духовные и интеллектуальные силы в их гармонии». Поиски новых духовных путей и способов жизни в то время в Европе – это попытки преодоления последствий Первой мировой войны. И. Иттен стремился развивать интуитивный подход в каждом из своих студентов. Он познакомил их с формами упражнений, медитации, дыхания и концентрации, дав возможность своим ученикам повысить способности к восприятию, интуиции и телесному осознанию. Иттен использовал упражнения как средство содействия более целостному подходу к обучению искусству, интеграции тела, ума и духа. «Мы искали основы нового образа жизни для себя и своей работы. В то время нас высмеивали. Сегодня изучение восточной философии широко распространено и многие люди практикуют йогу. Я изучал восточную философию и занимался персидским Маздаизмом. Таким образом я понял, что наши

внешние научные исследования и технологии должны быть сбалансированы внутренней мыслью и силами души. Георг Муче пришел к подобным выводам из своего военного опыта, и мы работали в дружеском сотрудничестве» [1]. В Баухаузе (1919–1923) работала также Гертруда Грунов, использовавшая в форкурсе музыку и транс, чтобы гармонизировать скрытые творческие способности своих студентов [2]. Нет сомнений в том, что методология Иттена была чрезвычайно успешной, позволив многим из его учеников, в т.ч. японских, сначала в Баухаузе, а затем и в его собственной школе в Берлине, реализовать свой творческий потенциал.

Дзенское мышление для культурного сознания XX века стало важной прививкой против истового рационализма. Дзэн все-речь увлекал Карла Густава Юнга. Популяризатор дзенского мышления Дайсецу Судзуки учил, что «основная идея дзэн – войти в контакт с внутренними процессами нашего существа, причем сделать это самым прямым образом, не прибегая к чему-то внешнему или неестественному».

Педагогическая деятельность В. Кандинского в Баухаузе – органичное продолжение его работы в России, а теория перво-элементов живописи из книги «Точка и линия на плоскости» сыграла свою роль в разработке принципов пропедевтики Баухауза. Несмотря на единомыслие с В. Гропиусом по двойному обучению – ремеслу и искусству, В. Кандинский все же настаивал на обучении студентов живописи, способствующей формированию мировоззренческих основ творчества. «Расчёт и интуиция» – педагогическая установка В. Кандинского в Баухаузе, он настойчиво советовал развивать интуицию, которая лишь одна, по его мнению, являлась прирожденным свойством таланта. Столетие спустя многие результаты Баухауза воспринимаются иначе, чем в годы формирования школы. Проектировщики критически переосмысливают опыт прошлых поколений и акцентируют внимание на экологии. Согласно экпсихологическому подходу к развитию одаренной личности, дизайнер

должен психологически изменять самого себя посредством развития собственной природы (своих способностей) в соответствии с универсальными принципами развития всей Природы, а не только антропоцентрически изменять своей деятельностью природу вокруг себя.

Используя принцип последовательности И. Иттена «почувствовать – понять – сделать» [1], автором со студентами кафедры дизайна ИСМД ВГУЭС была предпринята попытка реконструкции произведений В. Кандинского на основе ассоциативно-образной композиции. Каждый студент в самостоятельно выбранной и прочувствованной им композиции Кандинского сам определял для себя главную тему произведения и, используя метод ассоциаций, выражал эту тему на плоскости, а затем и в объемном макете. Выполненные в материале арт-объекты задумано было поместить в исторический контекст – Потерну, подземное укрепление для оборонительных целей Владивостокской крепости 1910 года постройки. Результатом такого эксперимента стала экспозиция арт-объектов студентов-дизайнеров ВГУЭС в рамках выставки «Лабиринты острова Русский», дающая новое восприятие историко-эстетического пространства фортификационного комплекса. Дух Места усиливает ассоциации благодаря контрасту цвета, света, фактур и времени. Обостренное ощущение себя на фоне первозданности природы, ее величия и хрупкости – в «природном контексте» – расширяет сознание. Студенты смогли увидеть проекцию своего творческого «я» в параллелях взаимных отражений двух ровесников века – замшелых, мощных камней памятника фортификационного искусства острова Русский и сложных, метафоричных абстрактных образов Кандинского.

Библиография:

1. **Иттен И.** Искусство формы. М.: Аронов, 2004. С. 10, 112.
2. **Буркерт Линн.** Теория гармонизации Гертруда Грунов. Связь между Европейской педагогикой реформ и азиатской медитацией? URL: <http://www.bauhaus-imaginista.org/> (дата обращения: 9.03.2019).

Н.И. Дружкова
N.I. Druzhkova

Содержание учебного курса Баухауза по формообразованию The contents of the training course of the Bauhaus in shaping

Аннотация: Учебный курс Баухауза по формообразованию опирался на новое отношение к природе, к окружающему миру, нашедшее свое выражение в искусстве художников международного авангарда. Его основные принципы повлияли на методы обучения, инициировали необходимость учить не готовым приемам, а новым законам формообразования, особому визуальному мышлению.

Abstract: The Bauhaus Training course on form formation was based on new attitude to nature, to the world around, which found its expression on the art of artists of the international avant-garde. Its basic principles influenced the methods of teaching, initiated the need to teach not ready-made examples, but new laws of formation, a special visual thinking.

Ключевые слова: апропедевтический курс, теория первоэлементов, аналитический рисунок, курс по цветоведению, учебный курс «Человек».

Keywords: propedeutic course, theory of primary elements, analytical drawing, course in color studies, training course «Human».

Курс Баухауза по формообразованию, который Вальтер Гропиус называл «артерией Баухауза» складывался постепенно. С самого начала было очевидно, что опираться он должен на принципы формообразования нового искусства XX века. Неслучайно основу его педагогического коллектива составляли известные к тому времени художники международного авангарда. Начало этого курса заложило пропедевтическое обучение, что собственно и послужило стимулом для развития новых подходов в художественном образовании, отличных от академических. Руководителями знаменитого пропедевтического курса Баухауза были последовательно И.Иттен, Л.Мохой-Надь, Й.Альберс.

В историю Баухауза Иоханес Иттен вошел именно как инициатор и создатель пропедевтического курса. В основу занятий Иттена было положено учение о контрастах. Особенно важным и выразительным он считал контраст светлого и темного (Hell – Dunkel – Kontraste), который изучался с разных точек зрения. По принципу контрастов строилось и изучение свойств разных материалов: гладкое-шероховатое, твердое-мягкое, легкое-тяжелое. Свойства материалов проверялись с закрытыми глазами на ощупь, а затем их фактуру должны были изобразить по памяти. В этом была своя логика – предмет как данность осваивался как бы в три этапа: вначале его предлагалось ощутить, почувствовать и пережить, затем узнать или осознать, потом уже оформить, т. е. найти для него подходящую форму, изображение, образ (Gestaltung). Он сам формулировал этот принцип – «почувствовать – понять – сделать».

После ухода Иттена руководство пропедевтическим курсом переходит к Ласло Мохой-Надю. С 1923 по 1925 годы он проводит все занятия курса, а с 1925 по 1928 годы ведет их только в первом семестре. Мохой-Надь главный акцент в занятиях переносит на изучение свойств материалов, расширяя и углубляя этот раздел. Он определял структуру материала как «неизменный тип внутренней организации материала», а текстуру – как «органически возникшую внешнюю крайнюю поверхность любой структуры». Наряду с изучением текстуры и фактуры большое число упражнений Мохой-Надь направлял на проработку структурно-пространственной конструкции предметов. С этой целью студенты должны были изучать законы механики, статики, динамики, кинетики. Мохой-Надь придерживался мнения, что важно не столько знание свойств и качеств различных материалов, сколько умение применить эти знания при из-

готовлении конкретного предмета. Поэтому большое значение для него имели оригинальность и поиск новых конструктивных решений.

В период с 1927 по 1933 годы пропедевтическим курсом руководил Йозеф Альберс. При нем курс получил свою структурную цельность и завершенность. На занятиях со студентами Альберс вслед за Мохой-Надем делал акцент на развитие творческой фантазии, на способности изобретать новое. Альберс разделял упражнения с «материалом» (Materialübungen) от упражнений с «материей» (Materieübungen). При упражнениях с «материалом» изучались такие качества как прочность, сжатие, изгиб, разрыв и т. п. Упражнения с «материей» строились на изучении внешнего проявления свойств материалов и их изменении в искусственном, конструкторском пространстве. Альберс считал, что искусственное, функциональное пространство «возникает и видоизменяется под воздействием различных проявлений «материи» и, в конечном счете, именно этот процесс приводит к созданию реальных предметов». Подобный подход в восприятии реального мира может быть осуществлен по схеме: чувственное восприятие – материя – геометрические параметры (E. Gomringer. Josef Albers. Stamborg. 1971. S. 190.).

В педагогике Баухауза теоретическое и практическое обучение на пропедевтическом курсе значительно дополняли учебные курсы Василия Кандинского (1922–1933) и Пауля Клее (1921–1931). Они не только способствовали развитию теоретических и практических навыков студентов, но учили их закономерностям формообразования.

Занятия Кандинского включали в себя значительную теоретическую часть, посвященную нескольким темам, которые он разрабатывал в процессе формирования собственной теории искусства. Практическая часть занятий была направлена на проработку первоэлементов живописи, изучению взаимодействия формы и цвета, уяснения конструктивных и композиционных закономерностей построения. Здесь он во многом опирался на материал книги «Точка и линия на плоскости», вышедшей в 1926 году в серии «Книги Баухауза». Наряду с изучением первоэлементов изображения художник не меньшее значение придавал изучению цвета. Этой проблеме, в частности, был посвящен его семинар по цветоведению, а также курс теории взаимодействия цвета и формы. Кроме того на протяжении не-

скольких лет Кандинский ведет курс «Аналитический рисунок», который явился своеобразным обобщением его собственного опыта на пути к абстракции.

П.Клее приступил к работе в Баухаузе весной 1921 года. Он начал ее с подготовки и чтения цикла лекций под общим названием «Визуальная форма», который первоначально служил дополнением к уже существующему пропедевтическому курсу Иттена. С октября 1923 года Клее совместно с Кандинским начинает преподавать курс по формообразованию и цветоведению. Теоретической основой его занятий послужила книга «Педагогические эскизы», которая была издана в 1925 году и стала второй книгой в серии «Книги Баухауза». Она имела подзаголовок «Основные положения теоретического курса Баухауза в Веймаре» и представляла собой собрание отдельных записей, которые художник делал, готовясь к лекциям. Уже само разделение книги на главы и их названия преследовало цель продемонстрировать разные стороны природных явлений, с которыми художник неизбежно соприкасается в работе с элементарными формами. Текст книги предельно лаконичен. Он скорее напоминает отдельные комментарии к схемам и рисункам. И в этом смысле художник не предлагал готовые решения или рецепты, а скорее учил определенному механизму мышления при соотношении природных и изобразительных форм.

Следующей вехой в создании учебного курса Баухауза по формообразованию становится курс О.Шлеммера «Человек» (1927). Первоначальной основой этого курса явились его занятия по рисунку обнаженной натуры. Шлеммер видел гуманизм в естественнонаучной, психической и мировоззренческой взаимосвязи, понимал человека как единство тела, души и духа. В своих философских взглядах он опирался на теорию Рихарда Хука, который утверждал: «Космос есть единство тела, души и духа (Einheit von Körper, Seele und Geist); три этих сущности понимаются только во взаимосвязи. Природа – телесна физически и возникает из сферы пространства, дух – внутренняя суть природы, он существует вне времени и пространства, душа – некое связующее, движущая сила времени» (Karin v. Maur. Oskar Schlemmer. Ausst. – Kat. Stuttgart. 1977. S. 260.).

Исходя из подобных взглядов, художник стремился на своих занятиях не только научить верно изображать человеческую фигуру, но привить или сформировать у студентов опреде-

ленное мировоззрение, миропонимание, подведя тем самым своеобразный фундамент под все учебные курсы Баухауза, придав им гуманистическую направленность и определенную завершенность.

Таким образом учебный курс Шлеммера «Человек», разработанный в Баухаузе одним из последних, наряду с пропедевтическими курсами Иттена, Мохой-Надь, Альберса и основными курсами по формообразованию Кандинского и Клее, опирающихся на новый художественный язык авангардного искусства, способствующих его развитию и внедрению в учебную практику, органично вошел в общую педагогику Баухауза, главная задача которой сводилась не только к подготовке художников для работы в промышленности и в сфере дизайна, но в воспитании современно мыслящей творческой личности, способной осмыслить место человека в мире и свое собственное предназначение художника.

Библиография:

1. **Дружкова Н.И.** Педагогика Баухауза: монография. М.: ИХО РАО, 2007.
2. **Дружкова Н.И.** В. Кандинский в Баухаузе. Теоретические основы художественно-педагогической деятельности: монография. М.: МГУП, 2006.
3. **Иттен И.** Искусство цвета. М.: Д. Аронов, 2000.
4. **Иттен И.** Искусство формы. Мой пропедевтический курс в Баухаузе и других школах. М.: Д. Аронов, 2001.
5. **Кандинский В.В.** Избранные труды по теории искусства. В 2-х тт. М.: Гиля, 2001. 2008.
6. **Клее П.** Педагогические эскизы. М.: Д. Аронов, 2005.
7. Ласло Мохой-Надь и русский авангард. М.: Три квадрата, 2006.
8. **Droste M.** Bauhaus 1919-1933. Bauhaus-Archiv. Köln, 1998.
9. **Kandinsky W.** Cours du Bauhaus. (Herg. u. engel. v. P.Sers). Paris, 1978.
10. **Schlemmer O.** Der Mensch. Neue Bauhausbücher. Berlin: 2003.
11. **Wick R.K.** Bauhaus Pädagogik. Köln: Dumond Buchverlag, 1994.
12. **Wingler H.M.** Das Bauhaus 1919–1933: Weimar, Dessau, Berlin. Bramsche. Köln: 2002.

Н.С. Назарова
N.S. Nazarova

Театральное действие в образовательной системе Баухауза как инструмент поисков современного жизнестроения Theatrical action in the Bauhaus educational system as a search tool for the modern life

Аннотация: Архитектура, выраженная через сценографию, имеет особое значение для всего ансамбля, синтезирующего различные виды искусства. Синтез искусств был основой формирования идейной концепции Баухауза. При помощи анализа театра как инструмента создания модели жизнестроения, предполагается выявить приемы, характерные для сценографии Bauhaus Баухауза, которые применяются при организации и устройства пространства.

Abstract: Architecture expressed through scenography is of particular importance for the whole ensemble, synthesizing different kinds of art. The synthesis of arts was the basis for the formation of the Bauhaus ideological concept. With the help of analysis of the theater as a tool for creating a model of life it is expected to identify the techniques characteristic of the Bauhaus scenography which are used in the organization of stage space.

Ключевые слова: театральные опыты в Баухаузе, модель конструкции жизнестроения, пространственное восприятие театральной сцены, приемы построения пространства в театре
Keywords: theatre experience in the Bauhaus, model of life construction, dimensional perception of the theater stage, methods of building space in the theater

Главной концепцией, на которой выстраивалась вся творческая деятельность Баухауза, была идея синтеза основных видов искусств. По мнению идеологов художественного объединения, архитектура в большей степени являлась инструментом предъявления творческого синтеза. Но, кроме архитектуры, сценография также успешно решает проблемы организации пространства, поэтому, на наш взгляд, ключевым для идейной направляющей Баухауза являлся театр.

Можно сказать, что морфология театрального устройства формируется из различных видов искусств: литературы, архитектуры, живописи, скульптуры и пр. Синтезируя их все, возникает модель «жизнестроения», некое организованного пространства. Неотъемлемой частью этого созидательного процесса всегда является живопись. Недаром О.Шлеммер, руководивший театральной мастерской в Баухаузе, писал: «После того как я, начав с живописи, дошел до рельефов и цветных скульптур, мне ничего уже не стоило перенести подобные скульптурные представления на танцоров и сделать их явью в пространственном движении» [2]. Таким образом, становится очевидным, что объект, форма, предъявляемые в плоскостной живописи умозрительно воспринимаются именно через объем, так как на пути к созданию плоского изображения всегда была трехмерная натурная или вымышленная художником структура, которую возможно воссоздать, переведя двухмерное изображение в объем. Этот объем, в свою очередь, далее может преобразовываться в пространственную модель, которая впоследствии и развивается в театре. О.Шлеммер материализовал такой подход преобразования плоскости в объем в своей постановке «Триадический балет», где «композиционное расположение и взаимодействие фигур каждой из мизансцен напоминали превращение картин в их трехмерные вариации. Студентам и доброжелательным зрителям предлагался открытый урок художественного калейдоскопа, элементами которого выступали пространство, цвет, линии и плоскости» [1]. В этом заключается синтетическая взаимосвязь живописи, сценографии и архитектуры, которая находит свое отражение в творческой идеологии Баухауза, и обостряется за счет ее предъявления в театре, т.е. в трехмерном реальном пространстве.

Именно поэтому театр был так важен с точки зрения проектирования и архитектурного подхода к осмыслению и конструированию пространства. Так как при помощи такой модели был возможен переход к проекту, ориентируясь на театр, как на

макет, в конструкции которого можно было найти те или иные приемы и способы организации пространства, применимые и для проектирования архитектуры, понять, как они работают и взаимодействуют в трехмерном пространстве, а не на плоскости.

Режиссеры использовали разные приемы организации и интерпретации пространства на сцене. В театральных опытах Баухауза сцена зачастую остается пустой, и на ней сценограф-новатор сам задает вектор развития пространства. Главными инструментами становятся цвет, форма и движение. Взаимодействие этих категорий позволяет перекодировать привычную зрителю систему и образы. «Форма проявляется в развитии линии, поверхности, объема в высоту, ширину и глубину. В конкретном выражении — это геометрическая конструкция, поверхность или пространство... Форма и цвет — средство художника — и дополнительно к ним пластика способствует созданию образа. Место действия — пространственная структура — является производением архитектуры. Художник должен синтезировать все эти элементы в пространство сцены» [3]. Сценограф имеет возможность ввести новый язык программирования образов, хотя система пространственных координат останется прежней. Умозрительно пространство воспринимается не пустым, логика движения актера, подчеркнутая цветом и характерной формой его костюма, организует пространство, определяет композиционные оси и создает ощущение «дополненной» реальности в сознании зрителя.

Таким образом, настоящее исследование подтверждает, что театр в Баухаузе имел ключевое значение не только с точки зрения сквозной творческой и образовательной направляющей художественного объединения, но и с точки зрения концепции архитектурного проектирования. Театр, изначально существующий в тексте, в письменном описании пьесы, превращается не просто в объем на сцене, а в модель конструкции жизнестроения, осуществляя перевод текста в действие. Эта модель, первоначально появившаяся именно на театре, является переходным этапом от двухмерного к пространственному предъявлению какой-либо структуры, которую возможно далее реализовывать в архитектурных проектах.

Примечания:

1. **Громов Н.Н.** Элементы сценического творчества в педагогике Баухауза // Известия Уральского государственного университета. 2009. № 3 (65). С. 32.
2. **Березкин В.И.** Искусство сценографии мирового театра. Т. 4: Театр художника. Истоки и начала. М., 2006. С. 33.
3. **Schlemmer O.** Mensch und Kunstfigur // Bauhausbuscher. 1924. № 4. S. 13.

Д.Д. Гаркуша, С.В. Филонов
D.D. Garkusha, S.V. Filonov

Творческое наследие и выставка Л.М. Лисицкого в Новосибирске (1967) L.M. Lissitzky creative legacy and his exhibition in Novosibirsk (1967)

Аннотация: Публикация рассказывает о событиях, связанных с выставкой о творчестве Лазаря Марковича Лисицкого, которая открылась в 1967 г. в картинной галерее Дома учёных новосибирского Академгородка. Это событие стало важным явлением в художественной жизни города. Инициаторы выставки, новосибирские архитекторы С.Н. Баландин и В.М. Пивкин, предполагали, что выставка будет в дальнейшем показана в Москве и в Ленинграде с привлечением произведений, хранящихся в московских собраниях, однако их инициатива оказалась преждевременной.

Abstract: The publication tells about L.M. Lissitzky exhibition which was opened in 1967 in an art gallery of Novosibirsk Scientific Center, in the Western Siberia. This event has become an important phenomenon in the artistic life of the region. The initiators of the exhibition, Novosibirsk architects S.N. Balandin and V.M. Pivkin, assumed that then the exhibition would be shown in Moscow and Leningrad and would be filled up with Lissitzky collections from the Moscow museums, but that initiative was premature.

Ключевые слова: Лисицкий, выставки авангарда, Музей истории архитектуры Сибири, Баландин, Пивкин

Keywords: Lissitzky, avant-garde exposition, Museum of Siberian architectural history, S.N. Balandin, V.M. Pivkin

Произведения и архив архитектора, художника Л.М. Лисицкого оказались сохранены благодаря усилиям его жены С.Х. Кюпперс-Лисицки. Долгие годы она прожила в Новосибирске. Ее стараниями имя и наследие художника сложно возвращалось из небытия после десятилетий забвения [3].

Знакомство Лисицкого с будущей женой состоялось в Германии в период его командировки 1921–1925 гг. Тогда художник сблизился на почве взаимных интересов к новейшему европейскому искусству с Софи Кюпперс, молодым искусствоведем, которая на долгие годы стала его помощницей и единомышленницей. Благодаря Софи сложился круг общения Лисицкого в Германии, в т.ч. и с деятелями школы Баухауза. В Берлине и Ганновере при ее поддержке и непосредственном участии Лисицкий реализовал целый ряд замыслов, обративших на него внимание и получивших высокую оценку Л. Мохой-Надя, В. Гропиуса.

В 1930-е гг., последовав за художником в СССР, С.Х. Кюпперс-Лисицки продолжала оставаться помощницей, а после его смерти в 1941 г. — хранительницей всего личного архива. В трудных бытовых и материальных условиях сибирской ссылки она сумела не только не растерять наследие Лисицкого, но и сохранить уверенность в должном признании его личности в будущем. Благодаря этому большая часть архива Лисицкого передана Кюпперс-Лисицки в конце 1950-х гг. в ГТГ. Первую послевоенную персональную выставку работ Лисицкого в СССР организовали в 1960 г. в Музее Маяковского исследователь и коллекционер русского авангарда Н.И. Харджиев и книговед Е.А. Динерштейн. Но на этой выставке «с наибольшей полнотой устроителям <...> удалось собрать произведения Лисицкого-полиграфиста», хотя он, как они сами пишут, был «живописцем, архитектором, полиграфистом, фотописцем и оформителем выставок» [2]. Второй стала экспозиция в Новосибирске, а позднее, выставки Лисицкого в России устраивались только после наступления 1990-х гг. Новосибирская выставка состоялась при самом непосредственном участии С.Х. Кюпперс-Лисицки. Подготовили выставку новосибирские архитекторы С.Н. Баландин (1930–2004) и В.М. Пивкин (1935–2010). Совместно с вдовой и сыном Лисицкого, Софи и Йеном, они продумывали концепцию выставки. Получить место под смелую по тем временам экспозицию помог первый директор картинной галереи Сибирского отделения Академии наук СССР М.Я. Макаренко.

С 3 декабря 1967 по 15 января 1968 г. в картинной галерее Дома ученых была открыта выставка работ Эль Лисицкого. В экспозиции были представлены подлинные произведения, реконструкции и фотокопии, всего 183 предмета. В мечтах организаторов было дальнейшее представление экспозиции в Москве, в Центральном доме архитекторов, и затем в Ленинграде. Баландин и Пивкин писали мотивирующие письма в столичные творческие союзы, вели переговоры, искали средства на реализацию проекта. Хотели дополнить материалы выставки подлинниками из собрания ГТГ, других музеев, архивов, библиотек, частных собраний. Журналист, один из руководителей Центра современного искусства в Новосибирске С. Самойленко высказывает предположение, что часть работ из Третьяковской галереи была представлена уже и на новосибирской выставке [4], однако нам пока не удалось найти тому подтверждения.

С.Н. Баландин и В.М. Пивкин совместно подготовили статьи «Л. Лисицкий и его архитектурная теория» и «Л.М. Лисицкий — биографические заметки» для публикации в изданиях «Советская архитектура» и «Архитектуры СССР». Статья для сборника «Советская архитектура» была отклонена, вместо неё решили опубликовать фрагмент из вышедшей в Дрездене книги Софи Кюпперс-Лисицкой [1]. По всей видимости, не вышел материал и в журнале «Архитектура СССР». Вообще сами архитекторы называли это время своей жизни «годами Лисицкого», так как в своем исследовательском процессе глубоко погрузились в тему, проработали большое количество литературы, но, главное, получили возможность работать с оригинальными работами и документами архива Лисицкого, во многом впервые открывая для себя этого творческого деятеля, легенду советского авангарда. Тем досаднее стал для них отказ в продолжении выставки, в публикации их материалов. Время, когда и в центральных музеях, и в центральных изданиях можно бы было рассказывать о деятелях эпохи конструктивизма, ещё не пришло.

В собрании Музея истории архитектуры Сибири имени С.Н. Баландина при НГУАДИ, в коллекции «Материалы к выставке Л.М. Лисицкого в Новосибирске 1967–1968 гг.» из фонда «Архитекторы Сибири» сохранились черновики писем Владимира Пивкина секретарю Правления Союза архитекторов СССР Ю.С. Яралову, касающиеся подготовки выставки в Москве и публикации статей о Лисицком. Есть черновой список предметов, которые планировалось выставить в Москве. Список ценен указанием тех работ Лисицкого, которые на момент 1968 г. в подлинниках или копия хранились в семье архитектора в Новосибирске. Здесь же ответные письма Яралова, поясняющие

в той или иной мере причины, почему ни выставки, ни публикации не были поддержаны центральным органом Союза.

Из материалов, подготовленных для выставки, сохранились некоторые негативы работ Лисицкого, два черно-белых фотоотпечатка — один из известных автопортретов Лисицкого и «Чёрная церковь в Равенне». Вызывает интерес также машинопись сценария телевизионной передачи об отце, написанного Йеном Лисицким на основе его автобиографии. К сожалению, в музее не сохранилась афиша новосибирской выставки, известно только, что она была «на золотом фоне» и производила сильное впечатление на зрителей. Был подготовлен каталог выставки, однако, по всей видимости, он был сделан в единственном экземпляре и остался неизданным. В письмах идёт речь только о поиске средств на изготовление типографских клише, тоже безуспешно. В архиве музея есть тексты совместных статей С.Н. Баландина и В.М. Пивкина: «Л. Лисицкий и его архитектурная теория», а также небольшие заметки из газет «Молодость Сибири» и «Вечерний Новосибирск» об открывшейся в декабре 1967 г. авангардной выставке.

Сохранившаяся коллекция документов музея, пусть и небольшая, представляет историческую ценность как свидетельство важного события в культурной жизни сибирской столицы, предвестника будущего безусловного признания «забытого» русского авангарда в XX веке. Важно отметить и ту роль, которую сыграли С.Х. Кюпперс-Лисицки, сын художника И.Л. Лисицкий, их родные и близкие, а также специалисты истории, архитекторы, искусствоведы, приложившие усилия к сохранению наследия мастера, возвращению его имени.

Библиография

1. **El Lissitzky.** Maler. Architekt. Typograf. Fotograf: Erinnerungen, Briefe, Schriften / übergeben von Sophie Lissitzky-Küppers. Dresden: Verlag der Kunst, 1967. 412 s.
2. **Качан М.С.** Академгородок. 1966 // Мой Академгородок. 27.10.2011 — [Электронный ресурс] — URL: <https://academgorodock.livejournal.com/tag/%D0%AD%D0%BB%D1%8C%20%D0%9B%D0%B8%D1%81%D0%B8%D1%86%D0%BA%D0%B8%D0%B9> (дата обращения 04.03.2019).
3. **Приор И.** Завещание Софи. От Ганновера до Сибири. Трагическая история Софи Лисицкой-Кюпперс и ее похищенных картин. Новосибирск: Свиньян и сыновья, 2016. 352 с.
4. Эль Лисицкий в Академе: как картины русского гения русского авангарда оказались в Сибири? // The Novosib Room. 01.06.2017 — [Электронный ресурс] — URL: <https://novosib-room.ru/el-lisitskiy-v-akademe-kak-kartiny-geniya-russkogo-avangarda-okazalis-v-sibiri-49208> (дата обращения 04.03.2019).

И.С. Череди́на, П.П. Зуева
I.S. Cheredina, P.P. Zueva

Курс архитектуры в Баухаузе по воспоминаниям Филиппа Тольцинера Architecture syllabus in Bauhaus after Philip Toltciner recollection

Аннотация: Представлен материал о творческой судьбе немецкого архитектора Филиппа Максимовича Тольцинера, выпускника Баухауза, периода его поступления и учебы в архитектурной школе, его участие в открытых архитектурных конкурсах, проектировании и строительстве реальных городских объектов в Германии, составленный по его личным воспоминаниям 1992 года.

Abstract: The article represents the material about the creative life of the German architect Phillip Tolziner, the period of his admission and study at the architectural school, his participation in open architectural competitions, design and construction of real urban facilities in Germany, compiled from his personal memories of 1992 year.

Ключевые слова: Баухауз, Филипп Тольцинер, Ханнес Мейер, программы обучения и строительная практика, студенты Баухауза, журнал «Баухауз».

Keywords: Bauhaus, Philip Toltciner, Hannes Meyer, training programs and construction practice, Bauhaus students, «Bauhaus» magazine .

В 1992 году авторы статьи познакомились с удивительным человеком — немецким архитектором Филиппом Максимовичем Тольцинером, выпускником Баухауза, которому в то время было уже 86 лет, и он разбирал свой архив, собранный за шестьдесят лет работы в Советском Союзе. Архитектор обратился за помощью в обработке и систематизации его материалов.

Ф. Тольцинер хотел написать воспоминания, чтобы показать тип «баухаузовца» в Советском Союзе на своем примере и рассказать о характере выпускников этой школы. В наших беседах он рассказывал о себе как хранителе заветов Баухауза, о том, как у него возник в те годы интерес к архитектуре и как он в конце 1920-х гг. узнал о существовании Баухауза.

В качестве вступительной работы Ф. Тольцинер выполнил проект станции водного спорта и был принят в Баухауз. В 1927 г. он начал учебу на обязательном подготовительном курсе (VERCURS) в новом здании Баухауза в Дессау. В тот момент в Баухаузе преподавали Иосиф Альберс и Василий Кандинский. Работа в аудиториях сочеталась с трудом в мастерских, что должно было научить студентов чувствовать особенности различных материалов, с которыми они работали. Во втором обязательном рабочем семестре студенты занимались отделкой стен и мебели. Эти практические навыки отрабатывались не только в учебных мастерских, но и в реальном строительстве.

После того как в 1926 г. В. Гропиус ушел в отставку, студенты Баухауза (в том числе и Филипп Тольцинер) продолжили учебу под руководством Ханнеса Мейера, который уделял большое внимание решению социальных задач. Студенческие работы, выполнявшиеся под руководством Мейера, носили характер систематического исследования взаимовлияния архитектуры и человека, как «биосоциального существа». Архитектурные решения вырабатывались на основе выводов из этих исследований. Таким примером был «градостроительный анализ города Дессау», сделанный студентами К. Пюшелем, К. Мойманом и С. Гизеншлагом и др. (о нем рассказывал авторам Ф. Тольцинер) и он представлял собой итог теоретического учения Х.Мейера.

Студенты Баухауза принимали участие в проектировании и строительстве городских объектов. Тольцинер участвовал в проектировании государственной школы Всегерманского профсоюза в Бернау и девяноста жилых домов в Дессау-Тертене.

Вне обязательной программы обучения и строительной практики Ф. Тольцинер показал Мейеру, руководителю строительного (архитектурного) отделения Баухауза, свою самостоятельную работу – проект и макет «Двухэтажного секционного жилого дома на берегу Средиземного моря», после которого Мейер принял Тольцинера в отдел «строительного учения» (архитектурный отдел) и опубликовал его работу в журнале «Баухауз» № 4 за 1928 г.

В 1928–1929 гг. Филипп Тольцинер прослушал курс архитектурного отделения «Строительная учеба», лекции и семинары Ханнеса Мейера, которые определили дальнейшее направление его творчества. Тольцинер проходил проектную практику у Ганса Витвера, выполнял проектные работы под руководством голландского архитектора Марта Штама, слушал теоретические лекции архитектора Людвиг Хильберзаймера.

В 1928 г. Тольцинер устроился рабочим-практикантом на строительстве дома для престарелых в г. Франкфурте, возводившегося по проекту архитектора Марта Штама, а в каникулы следующего 1929 г., в собственной проектной мастерской Ханнеса Мейера в Берлине.

В 1929 г. Ф. Тольцинера перевели в проектную мастерскую Баухауза, которой руководил австрийский архитектор Антон Бреннер, под общим руководством Х. Мейера. Основная работа Тольцинера в этом отделе состояла в проектировании кооперативного трехэтажного жилого дома галерейного типа в Дессау-Тертене.

Тольцинер участвовал в открытых архитектурных конкурсах, выполнял проекты по частным заказам. Среди его неосуществленных работ – серия типовых проектов дач для поселка «Кляйн Керия» под Берлином 1928 г.; экспериментальные проекты 1929-1930-х гг. на тему «Жилье при социализме»: а) жилой комплекс для детей; б) жилой комплекс для взрослых, которые выполнены в соавторстве с архитектором Тибором Вайнером, как свободные проекты без участия преподавателей Баухауза.

В середине 1930 года Ф. Тольцинер получил диплом об окончании Баухауза, подписанный Мис ван дер Роэ и согласно принятым правилам покинул Баухауз.

Библиография:

1. 50 лет со дня основания Баухауза. // Архитектура СССР. 1976. № 12. С. 59.
2. Личный архив Ф. Тольцинера.
3. **Череди́на И.С., Зуева П.П.** Филипп Тольцинер. Творчество и судьба баухаузовца в СССР. // Сб. науч. трудов Вопросы всеобщей истории архитектуры. Вып.4. / Сост., отв. ред. Н.А. Коновалова. М.: ЛЕНАНД, 2012. С. 351–373
4. **Шадлих Христиан.** Баухауз. // Творчество. 1986. № 10. С.15–18.
5. Bauhaus 2, jahrgang. 1928. № 4. P. 10.
6. **Tolziner Philipp.** Mit Hannes Meyer am Bauhaus und in der Sowjetunion (1927-1936) в кн: Hannes Meyer 1889–1954. Architekt Urbanist Lehrer. Ernst Sohn, 1989. P. 234–263.

Принятые сокращения

АРХУМАС – Архитектурно-художественные мастерские в Казани
 АСИ (ВАСИ) – Архитектурно-строительный институт
 АСНОВА – Ассоциация новых архитекторов
 АЭГ – нем. AEG (Allgemeine Elektrizitäts-Gesellschaft) – «Всеобщая электрическая компания»
 ВАШГД – Высшая академическая школа графического дизайна
 ВГАВМ – Витебская государственная академия ветеринарной медицины
 ВГУЭС – Владивостокский государственный университет экономики и сервиса
 ВНИИТЭ – Всероссийский научно-исследовательский институт технической эстетики
 ВОКС – Всесоюзное общество культурных связей с границей
 ВТУ – Высшее театральное училище имени М.С.Щепкина
 ВХУ – Высшее художественное училище
 ВХУТЕИН – Высший художественно-технический институт
 ВХУТЕМАС – Высшие художественно-технические мастерские
 ГАПК – Государственный архив Пермского края
 ГАРФ – Государственный архив Российской Федерации
 ГДР – Германская демократическая республика
 ГИИИ – Государственный институт истории искусств
 ГИНХУК – Государственный институт художественной культуры
 ГМНЗИ – Государственный Музей нового западного искусства гор. отд. всероссийск. творч. общ. орг. – городской отдел всероссийской творческой общественной организации
 ГРМ – Государственный русский музей
 ГРАДО – Градостроительство
 ГСХУМ – Государственные свободные художественно-учебные мастерские
 ГТГ – Государственная Третьяковская галерея

ГУС – Государственный университет сервиса
 ГХМ – Государственные художественные мастерские
 ГЦМСИР – Государственный центральный музей современной истории России
 ИЗО – Отдел изобразительных искусств
 ИНХУК – см. ГИНХУК
 ИжГТУ – Ижевский государственный технический университет имени М.Т.Калашникова
 ИСИ – Институт Современного Искусства
 ИТЭРАН РТ – Институт татарской энциклопедии и регионоведения Академии наук Республики Татарстан
 КазГАСИ – Казанский государственный архитектурно-строительный институт
 КГУ – Курский государственный университет
 КНИТУ (КХТИ) – Казанский национальный исследовательский технологический университет
 КГИК – Краснодарский государственный институт культуры
 КФУ – Крымский федеральный университет имени В. И. Вернадского
 КЭМСТ – конструктивизм, эксперимент, мастерство, современность, театральность. (Театральная мастерская в Казани)
 ЛГТУ – Липецкий государственный технический университет
 ЛГУ – Ленинградский государственный университет имени А.С.Пушкина
 МАИ, МАРХИ – Московский архитектурный институт
 МВТУ – Московское высшее техническое училище
 МВХПУ – Московское высшее художественно-промышленное училище (б. Строгановское училище)
 МГИК – Московский государственный институт культуры
 МГУ – Московский государственный университет имени М.В.Ломоносова
 МГУП – Московский государственный институт печати имени Ивана Федорова
 МГХПА – Московская государственная художественно-промышленная академия имени С.Г.Строганова
 МИГИ – Московский институт гражданских инженеров

МИДиС – Международный институт дизайна и сервиса
 МИРЭА – Московский институт радиотехники, электроники и автоматики
 МК РФ – Министерство культуры Российской Федерации
 ММСИ – Московский музей современного искусства
 МоМА – Музей современного искусства
 МПГУ – Московский педагогический государственный университет
 МИДС – Международный институт дизайна и сервиса
 МПИ – Московский политехнический институт
 МЭИ – Московский энергетический институт
 НАД – Национальная Академия дизайна
 Наркомпрос – Народный комиссариат просвещения
 НБА РАХ – Научно-библиографический архив Российской академии художеств
 НГУАДИ – Новосибирский государственный университет архитектуры, дизайна и искусств
 НИИТИАГ – Научно-исследовательский институт теории и истории архитектуры и градостроительства
 НКП – Народный комиссариат просвещения
 ННГАСУ – Нижегородский государственный архитектурно-строительный университет
 НЭП – новая экономическая политика
 ОБМОХУ – общество молодых художников
 ОГИЗ – Объединение государственных книжно-журнальных издательств
 ОГУ – Оренбургский государственный университет
 ОСА – Объединение советских архитекторов
 ПВГУС – Поволжский государственный университет сервиса
 ПГУАС – Пензенский государственный университет архитектуры и строительства
 ПХУ – Пензенское художественное училище
 РААСН – Российская академия архитектуры и строительных наук
 РАЕН – Российская академия естественных наук
 РАЖВИЗ – Российская академия живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова

РГАЛИ – Российский государственный архив литературы и искусства
 РГБ – Российская государственная библиотека
 РГППУ – Российский государственный профессионально-педагогический университет
 РАНХиГС – Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации
 РАХ – Российская академия художеств
 РАХН – Российская академия художественных наук
 РГАЛИ – Российский государственный архив литературы и искусства
 РГБ – Российская государственная библиотека
 РГППУ – Российский государственный профессионально-педагогический университет
 РГУ – Российский государственный университет им. А.Н.Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)
 РФФИ – Российский фонд фундаментальных исследований
 СА – «Современная архитектура», журнал
 СГИИ – Сибирский государственный институт искусств им. Дмитрия Хворостовского
 СГУ – Сочинский государственный университет
 СГТУ – Саратовский государственный технический университет им. Ю.А.Гагарина
 СГХМ, ГСХМ, СВОМАС – свободные государственные художественные мастерские
 СД – Союз дизайнеров
 СНК – Совет народных комиссаров
 СПбАИЖСА – Санкт-Петербургская академия художеств им. И.Е.Репина
 СПбГУ – Санкт-Петербургский государственный университет
 СПбГУПТД – Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна
 СФУ – Сибирский федеральный университет
 ст. преп. – старший преподаватель
 ТатЛЕФ – Татарский левый фронт искусства
 ТГУ – Тольяттинский государственный университет

ТПИХОМ – Технология промышленной и художественной обработки материалов

УГИИ – Уфимского государственного института искусств им. Загира Исмагилова

УГНТУ – Уфимский государственный нефтяной технический университет

УЖВЗ (МУЖВЗ) – Училище живописи, ваяния и зодчества

УНОВИС – Утвердители нового искусства

УрГАХУ – Уральский архитектурно-художественный университет

УрФУ – Уральский федеральный университет им. Б.Н. Ельцина

УФ – Уральский филиал

УФТИ – Украинский физико-технический институт

ФГАОУ ВО – федеральное государственное автономное образовательное учреждение высшего образования

ХТОПП – художественно-техническое оформление печатной продукции.

ЦГА УР – Центральный государственный архив Удмуртской Республики

ЦГАЛИ – Центральный государственный архив литературы и искусства

ЦИК – Центральный исполнительный комитет

ЧУК – частное учреждение культуры

ЮУрГУ – Южно-Уральский государственный университет

HfG Ulm – нем. Hochschule für Gestaltung Ulm (Ульмская школа формообразования)

SMF – нем. Schramberg Majolika Manufaktur (Фабрика майолики Шрамберг)

Именной указатель авторов

Александров Алексей Дмитриевич, доц., РГУ им. А.Н. Косыгина, Москва

Алексеев Евгений Павлович, канд. искусствоведения, доц. УрФУ им. Б.Н. Ельцина, Екатеринбург

Андросова Элина Михайловна, канд. культурологии, доц., МИДиС, Челябинск

Аронов Владимир Рувимович, д-р искусствоведения, проф., НИИ РАХ, Москва

Астахов Олег Юрьевич, д-р культурологии, проф., КГИК, Новокузнецк

Астраханцева Татьяна Леонидовна, д-р искусствоведения, НИИ РАХ, Москва

Ахмадуллин Марс Лиронович, канд. искусствоведения, доц. УГИИ, Уфа

Байбурова Римма Михайловна, канд. искусствоведения, НИИ РАХ, Москва

Барышников Виталий Леонидович, зав. каф., МАРХИ, Москва

Баснина Елена Юрьевна, зав. отд. музея МАРХИ, Москва

Белько Татьяна Васильевна, д-р техн. наук, проф., зав. каф., ПВГУС, Тольятти

Бесчастнов Николай Петрович, д-р искусствоведения, проф., дир. Института искусств РГУ им. А.Н. Косыгина, Москва

Бесчастнов Петр Николаевич, канд. искусствоведения, доц. РГУ им. А.Н.Косыгина, Москва

Бокова Анна Андреевна, арх., проф., д-р философии, Нью-Йорк (США)

Бугровская Ангелина Сергеевна, канд. искусствоведения, ст. преп. МГХПА им. С.Г. Строганова, Москва

Бундин Юрий Иванович, канд. юрид. наук, доц., СПбГХПА им. А.Л. Штиглица, СПб.

Быстрова Татьяна Юрьевна, д-р фил. наук, доц., проф., УрФУ, им. Б.Н. Ельцина, Екатеринбург

Вайцман Инес, док., проф., университет Баухауз, Веймар (Германия)

Васерчук Юлия Анатольевна, канд. искусствоведения, зав. каф., ИСИ, Москва

Васильева Ксения Васильевна, методист в гор. отд. все-российск. творч. общ. орг., аспирант КГИК, Новокузнецк

Верхотуров Филипп Владимирович, аспирант МАРХИ, Москва

Вишневская Елена Владимировна, канд. пед. наук, доц., ТГУ, Тольятти

Волчок Юрий Павлович, канд. арх., зав. отд. НИИТИАГ РААСН, проф. МАРХИ, Москва

Воронова Мария Викторовна, канд. искусствоведения, доц., СГИИ им. Дмитрия Хворостовского

Габриелян Тигран Олегович, канд. искусствоведения, ст. преп., КФУ им. В.И. Вернадского, Симферополь

Галкина Ирина Сергеевна, доц. КГУ, Курск

Ганцева Нина Нестеровна, Ученый секретарь МГХПА им. С.Г. Строганова, Москва

Гаркуша Дарья Дмитриевна, зав. Музеем истории архитектуры Сибири им. С.Н. Баландина, НГУАДИ, Новосибирск

Гвоздева Мария Александровна, аспирант университета Баухауз, Веймар (Германия)

Глазов Игорь Валерьевич, аспирант, МГУ им. М.В. Ломносова, Москва

Глинтерник Константин Константинович, ст. преп., СПбГУПТД, СПб

Глинтерник Элеонора Михайловна, д-р искусствоведения, проф., зав. каф., СПбГУ, СПб

Гнедовская Татьяна Юрьевна, д-р искусствоведения, зав. сектором современного искусства Запада, ГИИИ МК РФ, Москва

Даль Фалько Федерико, проф., Рим, Университет Sapienza

Десятко Денис Станиславович, аспирант, МГХПА им. С.Г. Строганова, Москва

Дзикевич Елена Анатольевна, канд. фил. наук, доц., проф., ВТУ им. М.С. Щепкина, Москва

Дзикевич Сергей Анатольевич, канд. фил. наук, доц., МГУ им. М.В. Ломоносова, Москва

Донгузов Константин Александрович, канд. арх., проф. УГНТУ, Уфа

Дружкова Наталия Ивановна, проф., д-р пед. наук, МПГУ, Москва

Дрюкова Нинель Витальевна, доц., МГХПА им. С.Г. Строганова, Москва

Духанов Сергей Сергеевич, канд. арх., в.н.с. НИИТИАГ, Новосибирск

Есаулов Георгий Васильевич, д-р арх., академик, проф., проректор МАРХИ по научной работе, Москва

Ефимов Андрей Владимирович, д-р искусствоведения, проф., зав. каф., МАРХИ, Москва

Жарова Яна Эдуардовна, с.н.с. ГЦМСИР, МГУ им. М.В. Ломоносова, Москва

Жердев Евгений Васильевич, д-р искусствоведения, проф. МГХПА им. С.Г. Строганова, Москва

Журавская Татьяна Михайловна, канд. искусствоведения, проф., СПГХПА им. А.Л. Штигица, Санкт-Петербург

Заева-Бурдонская Елена Анатольевна, канд. искусствоведения, проф. МГХПА им. С.Г. Строганова, Москва

Зиновеева Марина Михайловна, канд. искусствоведения, доц., дир. музея МГХПА им. С.Г. Строганова, Москва

Золотова Мария, аспирант, Универстет Сапьянца, Рим

Зубец Валентина Михайловна, канд. ист. наук, доц. МГХПА им. С.Г. Строганова, Москва

Зуева Полина Петровна, канд. арх., доц., МАРХИ, Москва

Ибрагимова Фарид Анваровна, с.н.с., ИТЭР АН РТ, Казань

Иванова-Веэн Лариса Ивановна, канд. арх., дир. музея МАРХИ, проф., Москва

Ильичёва Анна Владимировна, зав. сект. музея МАРХИ, Москва

Казакова Наталья Юрьевна, д-р искусствоведения, РГУ им. Косыгина, Москва

Казаченкова Дарья Алексеевна, студ., КГУ, Курск

Калинин Виктор Григорьевич, первый вице-президент Российской академии художеств, Москва

Кепл Яспер, док., проф., Баухауз в Дессау (Германия)

Киба Михаил Павлович, канд. арх., доц., СГУ, Сочи

Китаева Галина Васильевна, ст. преп., МИРЭА, Москва

Клюшкин Игорь Владимирович, доц., ЛГУ им. А.С. Пушкина, СПб

Козырь Елизавета Павловна, магистрант, РГУ им. А.Н. Косыгина, Москва

Колейчук Анна Вячеславовна, дизайнер, Москва

Конышева Евгения Владимировна, канд. искусствоведения, доц. ЮУрГУ, в.н.с. НИИТИАГ, Москва

Корягин Евгений Борисович, канд. искусствоведения, проф., Сизтл (США)

Корякина Анна, аспирант, Универстет Сапьянца, Рим

Кочнева Анна Сергеевна, аспирант, УрГАХУ, Екатеринбург

Кошаев Евгений Борисович, д-р искусствоведения, проф., МГХПА им. С.Г. Строганова

Крохалева Анна Петровна, канд. искусствоведения, зам. дир. по науч. и творч. раб., УФ РАЖВиз Ильи Глазунова, Пермь

Кудрявцев Виталий Викторович, канд. арх., СГТУ им. Ю.А. Гагарина, Саратов

Кузнецова Мария Игоревна, специалист Центра урбанистики и стратегического развития территорий, ТГУ, Тольятти

Курасов Сергей Владимирович, д-р искусствоведения, член-кор. РАЕН, проф., ректор МГХПА им. С.Г. Строганова, Москва

Курочкин Михаил Валентинович, доц. каф. УдГУ, Ижевск

Куртова Кристина Георгиевна, преп., РГУ им. А.Н. Косыгина, Москва

Лаврентьев Александр Николаевич, д-р искусствоведения, проф., проректор МГХПА им. С.Г. Строганова по научной и междунар. работе, Москва

Лапшина Елена Геннадьевна, канд. арх., проф., зав. каф., ПГУАС, Пенза

Лексина Ольга Игоревна, МГХПА им. С.Г. Строганова, Москва

Лисов Александр Геннадьевич, канд. искусствоведения, ВГАВМ, Витебск (Беларусь)

Личманюк Наталья Николаевна, член СД России, Академия проф. роста ВГУЭС, Владивосток

Лоддер Кристина, искусствовед, проф., Кентский Университет, Великобритания

Лушкина Евгения Михайловна, студ., МГХПА им. С.Г. Строганова, Москва

Лысова Татьяна Вячеславовна, зав. отд. музея МАРХИ, Москва

Майстровская Мария Терентьевна, д-р искусствоведения, проф., МГХПА им. С.Г. Строганова, Москва

Максимова Анна Денисовна, магистрант МАРХИ, Москва

Михайлов Сергей Михайлович, д-р искусствоведения, проф., КазГАСИ, Казань

Михайлова Александра Сергеевна, канд. искусствоведения, доц. КГАСУ, Казань

Мохой-Надь Хаттула, исследователь, антрополог, Пенсильванский университет, Чикаго

Назарова Наталия Сергеевна, студ. МАРХИ, Москва

Насекин Сергей Александрович, ст. преп. КГАСУ, Казань

Николаев Сергей Рудольфович, доц., проф., Моск. политех, Москва

Никольская Светлана Петровна, доц. ННГАСУ, Нижний Новгород

Орлов Игорь Иванович, д-р искусствоведения, проф., ЛГТУ, Липецк

Панкина Марина Владимировна, д-р культурологии, проф. УрФУ, Екатеринбург

Панкратова Александра Владимировна, канд. фил. наук, доц., зав. каф. НИУ МЭИ, Москва

Панова Наталья Геннадьевна, канд. искусствоведения, доц., МАРХИ, Москва

Пашшут Кристина, искусствовед, Будапешт

Перфильева Ирина Юрьевна, канд. искусствоведения, доц., в.н.с. НИИ РАХ, Москва

Петрова Анна Владимировна, доц., КНИТУ (КХТИ), Казань

Пигальская Алла Михайловна, PhD, лектор, Европейский гуманитарный университет, Вильнюс

Пиценко Наталия Владимировна, преп., эксперт-искусствовед, НИИ РАХ, Москва

Попова Полина Игоревна, н.с., Музей РАХ, СПб

Пост Кристиана, Бергский университет, Вупперталь (Германия)

Потапенко Полина Юрьевна, студ., филиал гуманитарно-педагогич. акад. КФУ им. В.И. Вернадского, Ялта

Пушкарев Александр Георгиевич, канд. техн. наук, доц., зав. каф. РГУ им. А.Н. Косыгина, Москва

Репринцев Михаил Александрович, аспирант, КГУ, Курск

Решетникова Татьяна Сергеевна, Баухауз-Университет, аспирант, Веймар (Германия)

Решетова Маргарита Владимировна, канд. искусствоведения, зав. каф., МГИК, Москва

Рымшина Елена Николаевна, хранитель Отдела графики, ГТГ, Москва

Салтыкова Галина Михайловна, канд. пед. наук, доц., МПГУ, Москва

Санду Ольга Михайловна, канд. техн. наук, доц. зав. каф. ИжГТУ, Ижевск

Серов Сергей Иванович, канд. искусствоведения, зав. каф., РАНХиГС, Москва

Слабуха Александр Васильевич, канд. арх., проф, СФУ, Красноярск

Соколинский Владимир Михайлович, д-р пед. наук, проф. КГУ, Курск

Соловьёв Николай Кириллович, д-р искусствоведения, проф., зав. каф., МГХПА им. С.Г. Строганова, Москва

Сорокина Дарья Дмитриевна, магистрант программы COOP design в Баухаузе в Дессау (Германия)

Степанов Александр Владимирович, канд. пед. наук, РГППУ, Екатеринбург

Степанова Мария Александровна, дир. Центра урбанистики и стратегического развития территорий, ст. преп., ТГУ, Тольятти

Степанова Татьяна Михайловна, канд. пед. наук, УрФУ им. Б.Н. Ельцина, Екатеринбург

Строжек Пшемислав, Институт искусств, Польская Академия Наук, Варшава (Польша)

Терехова Екатерина Сергеевна, помощник зав. каф., РАН-ХиГС, Москва

Терёшкин Антон Александрович, преп. РГУ им. А.Н. Косыгина, Москва

Уваров Виктор Дмитриевич, д-р искусствоведения, проф., РГУ им. А.Н. Косыгина, Москва

Удальцова Мария Борисовна, доц., МГХПА им. С.Г. Строганова, Москва

Филиппова Анастисия Валентиновна, студ., СГИИ им. Дмитрия Хворостовского

Филонов Сергей Владимирович, хранитель фондов Музея истории архитектуры Сибири им. С.Н. Баландина, НГУАДИ, Новосибирск

Фомин Дмитрий Владимирович, канд. ист. наук, в.н.с. НИИ РАХ и РГБ, Москва

Фрейверт Людмила Борисовна, канд. фил. наук, искусствовед-эксперт в ЧУК «Центр традиционной тульской керамики», Тула

Хамматова Венера Васильевна, д.т.н., проф., зав. каф., КНИТУ(КХТИ), Казань

Хафизов Рафик Ришатович, ассистент, КГАСУ, Казань

Чвала Марина Станиславовна, ассистент, Гуманитарно-педагогическая академия (филиал) КФУ им. В.И. Вернадского, Ялта

Череди́на Ирина Семеновна, канд. арх., проф., зав. каф., МАРХИ, Москва

Чмырева Ирина Юрьевна, канд. искусствоведения, в.н.с., НИИ РАХ, Москва

Швидковский Дмитрий Олегович, д-р искусствоведения, академик, проф., зав. каф., ректор МАРХИ, Москва

Шулика Татьяна Олеговна, канд. арх., проф., МАРХИ, Москва

Экардт Франк, д-р, проф., университет Баухауз, Веймар (Германия)

Эфрусси Татьяна Александровна, искусствовед, зав. сект. музея МАРХИ, Москва

Юкечев Евгений, гл. редактор и издатель журнала «Шрифт» (Schrift Publishers), Берлин

Научное издание

Баухауз и художественные школы эпохи авангарда

Материалы международной конференции, 17–19 апреля 2019 г.
РАХ, НИИ РАХ, МГХПА, МАРХИ, НАД

Подписано в печать 10.04.2019. Формат 60x80^{1/8}
Гарнитура PT Sans Pro. Тираж 500.

ISBN 978-5-87627-173-0



9 785876 271730 >