О.М. САНДУ
Кандидат технических наук, зав. кафедрой ТПиХОМ факультета «Реклама и дизайн» ИжГТУ им. М.Т. Калашникова
e-mail: sanduolgamail@gmail.com

O.M. SANDU
Candidate of technical sciences, head. the department of the faculty «Advertising and design» of the Kalashnikov Technical State University in Izhevsk
e-mail: sanduolgamail@gmail.com

ОТ ХУДОЖЕСТВЕННОГО СОЗНАНИЯ К ПРОЕКТНОМУ: МАСТЕРА БАУХАУЗА

FROM THE ART OF CONSCIOUSNESS TO PROJECT: MASTERS OF THE BAUHAUS

В статье рассмотрена специфика художественного сознания и трансформация его в проектное в учебных программах Й.Иттена, В.Кандинского, П.Клее, О.Шлеммера, Й.Альберса, В.Гропиуса и других.

The article considers the specifics of artistic consciousness and its transformation into design consciousness in the curricula of J.Itten, V.Kandinsky, P.Klee, O.Schlemmer, J.Albers, V.Gropius and others.

Ключевые слова: Баухауз, пропедевтический курс, художественно-проектное сознание.
Keywords: Bauhaus, propaedeutic course, art and design consciousness.

Особенностью образовательного подхода в школе Баухауз стало внедрение пропедевтического форкурса. Вальтер Гропиус называл его «артерией Баухауза». Курс включал занятия Й.Иттена, Й.Альберса, В.В.Кандинского, П.Клее, О.Шлеммера и других.

По мнению Й.Иттена, главной целью пропедевтического курса было раскрытие творческих способностей и самостоятельного мышле-



Рис. 1. Работы В.В.Кандинского «Секущая линия» и «Композиция VII»

ния в процессе изучения закономерностей формообразования. Он так объяснял свою философию: «Научно-техническая цивилизация дошла до критической точки. И я не верил, что лозунги “назад к ремеслу” или “объединим искусство и технику” могут разрешить возникшие проблемы… современные научные исследования и технизация жизни, направленные на изменение окружения, должны быть уравновешены мышлением, ориентированным на развитие самосознания и укрепление внутренних духовных сил» [1, с. 10]. Благодаря Й.Иттену, форкурс ориентируется на осознанное творчество.

В Баухаузе В.В.Кандинским был разработан курс по формообразованию и цветоведению, составляющими которого стали упражнения по пропедевтике и теории абстрактного искусства. Практическая часть занятий была направлена на осознанное понимание взаимодействия первоэлементов изображения (точки, линии, плоскости, цвета). В картине «Секущая линия» изображена «геометрия мира» В.В.Кандинского (рис. 1) [2].

Помимо вопросов формообразования, В.В.Кандинский анализирует проблему смысла творческой деятельности и развития художественного сознания. Художник основывается на «теории видения» Конрада **Фидлера**. Фидлер считал художественное творчество частью процесса развития «абсолютного зрения», преодолевающего хаос эмпирических впечатлений и ведущего к познанию «чистой формы» предметного мира, главная задача художника заключается не столько в выражении своей эпохи, сколько «в придании эпохе смысла» [3]. Вслед за К.Фидлером возник тезис Кандинского — «искусство не воспроизводит видимое, а делает

видимым». В процессе такого «видения» художник предлагает охватывать предметы в целом. Совмещая все компоненты, зритель получает свой внешний и внутренний «образ» изображения. Такое целостное видение становится условием работы художественного сознания, благодаря работе которого осуществляется синтез разных видов искусств.

Идея синтеза проявляется в концепции «синтетического театра» Кандинского, представленной в статье «О сценической композиции» в альманахе «Синий всадник» и в его композиции «Желтый звук» [4]. Для него движение, звук, цвет, слово тождественны, т.е. каждый цвет имеет свою форму и музыкальное звучание. Используя различные средства выразительности вместе, В.В.Кандинский стремится создать форму — знак — обладающую уникальным смыслом и внутренним звучанием. Е.П.Беренштейн сравнивает сценический опыт Кандинского в «Желтом звуке» с попыткой создания универсального организма, сакрального «каркаса» космоса, перетекающего в хаос и обратно, его уникальные произведения предстают «схемой художественного синтеза», наброском, воздействующим на духовный мир воспринимающего [5, с. 38].

Работу художественного сознания В.В.Кандинский связывает с сознательным творческим актом, который есть действие, направленное на «создание мироздания» в каждом отдельном произведении искусства. Само произведение — «космическая композиция» — аналог модели мира. При этом абстрактное искусство предстает способом осуществления космогонии в произведении искусства, актом творческого познания мира, в котором художественное сознание предстает синтезирующим средством. Создавая свои «космические композиции», Кандинский обращается к извечным мифопоэтическим сюжетам — мотивам творения мира и его конца. В «Композиции VII» («Потоп») (см. рис. 1) он изобразил потоп и последующий за ним акт творения нового мира. В картине присутствует динамика жизни, выраженная цветом и формами, попытка понять строение мира.

Идея «синтеза» или «тотальности» произведения искусства появляется у других мастеров Баухауза и становится одной из отличительных черт эстетики Школы. П.Клее был также вдохновлен «теорией видения» К.Фидлера. В своем учебном курсе П.Клее стремился сформировать у учеников мировоззренческую смысловую основу творчества, основанную на воспитании в сознании способности целостного видения окружающего мира.

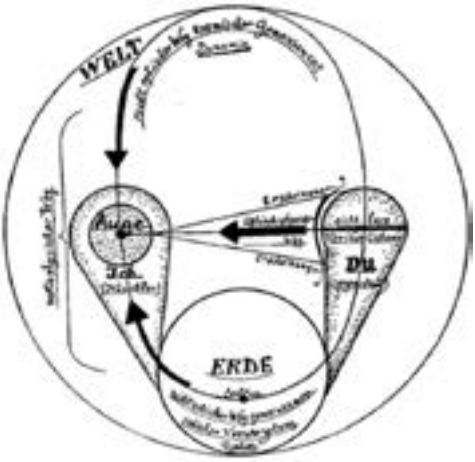


Рис. 2. П.Клее. Схема к статье «Пути изучения натуры» (1923)

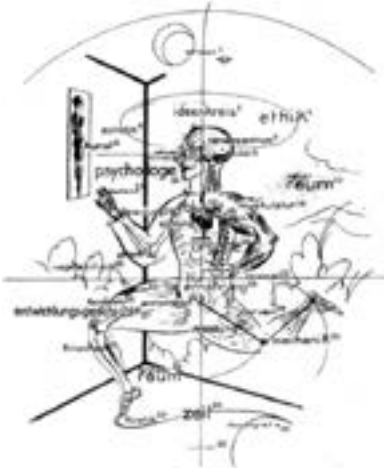


Рис. 3. О.Шлеммер. Человек в круге идей

Как и В.В.Кандинский, П.Клее сравнивает создание произведения искусства с «генезисом» мира. Он считал художника «волевым началом» природы, создающим свой художественный образ, опираясь на «матрицу истинного видения». П.Клее представил «матрицу» графически в форме круга, символизирующего целостность (рис. 2) [6]. В круге глаз означает «субъекта воспринимающего» («Я»), предмет означает «объект восприятия» («ТЫ»). Глаз и объект соединены оптико-физическим путем — оптическое восприятие. Между «Я» и «ТЫ» внизу размещен меньший круг, земля, от которого в сторону глаза направлен «не-оптический путь». Сверху размещен мир, от него направлен «не-оптический путь космического единения» или умозрительно-духовное восприятие. Четвертый, всеохватывающий «метафизический путь», определял творческий характер деятельности художника. Описанная П.Клее матрица в виде закольцованной в единое целое системы отражает его видение мироздания, представленное в художественном сознании в виде модели мира. Для П.Клее важно было научить понимать закономерности природы, чтобы художник мог не пассивно повторять, а создавать свою реальность.

О.Шлеммер полагал, что традиционное академическое обучение необходимо приблизить к условиям развития современного искус-

ства. В своем курсе 1928–29 гг. он стремился сформировать у студентов целостную картину мира, центром которой является человек в действии. Схема «Человек в круге идей» (рис. 3) демонстрирует его представления о целостности человеческой натуры. Он размышляет о синтетичности человеческого мышления, об абстракции и о театральной сцене как месте эстетического осмысления жизни, ее динамики: «Сцена, которая должна быть картиной жизни эпохи … Форма и цвет — средство художника — и дополнительно к ним пластика способствуют созданию образа. Место действия — пространственная структура — является произведением архитектуры. Художник должен синтезировать все эти элементы в пространство сцены» [7]. В произведениях О.Шлеммера синтезируются: музыка, цвет (красный, синий, желтый), форма (шар, куб, пирамида).

В постановке «Триадический балет» были воплощены его живописные работы: «Желтый ряд», «Спирали», «Абстракт» и другие (рис. 4) [8]. Центральная тема в творчестве О.Шлеммера, человек, также воплощается в его театральных экспериментах. В постановке «Танец с палками» («Танцы Баухауза») (рис. 4) представлена идея человека, покоряющего пространство. К телу актера привязаны длинные шесты, диктующие ему направление движения. Пробуя возможности движений, актер постепенно овладевает умением существовать в пространстве.

В сценических постановках О.Шлеммер постигает мифопоэтику произведений. С этой целью он обращается к опыту древних театральных действий. В «Триадическом балете» на сцене появлялись персонажи — аллегории времени, места и действия. Как пишет Н.Громов, «мастерская Шлеммера обращалась к глубинным истокам зрелищного творчества. Причудливые костюмы и нарочито увеличенные пропорции актеров ассоциировались с театром древних эллинов. Персонажи, символизирующие вечные типы человеческого характера и их настроения, являлись парафразой героев комедии дель арте — Арлекина, Пьеро, Коломбины. Традиции японского театра просматривались в системе актерских жестов» [9]. Действие развивалось от прошлого к будущему, в котором царит Абстракт (современная эпоха абстракции). Таким образом, в концепции О.Шлеммера театр становится материальным воплощением художественного сознания, где на основе синтеза формы, цвета и пластики строится картина мира, центром которой становится человек. Мифопоэтика театрального творчества разворачивается вокруг поиска вечных архетипов человеческих характеров.

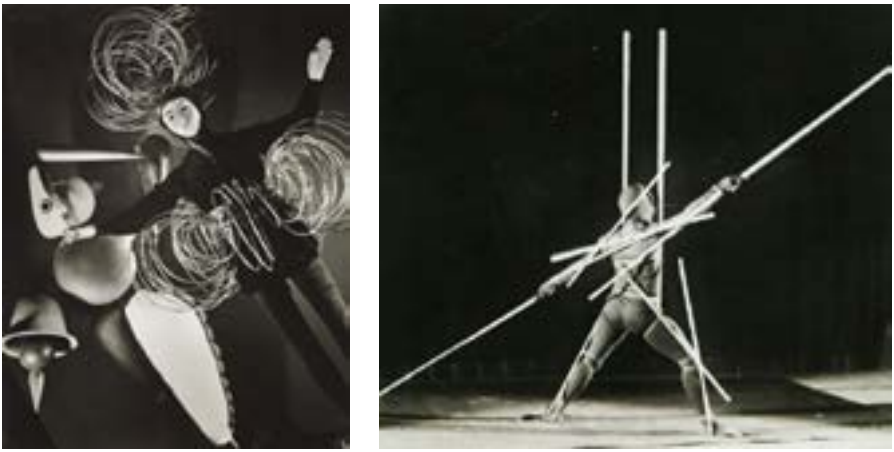


Рис. 4. О.Шлеммер: «Триадический балет» и «Танец с палками»

Теории В.В.Кандинского, П.Клее и О.Шлеммера переходят из беспредметной в «предметную» форму у преподавателей и учеников Баухауза. В концепциях В.Гропиуса, Й.Альберса, Л.Мохой-Надя раскрывается трансформация художественного сознания в проектное.

По мнению Й.Альберса, синтез общих и частных закономерностей построения формы, постижение образов вещей осуществляется при помощи абстрактного и комбинаторного мышления, в основе которых лежит «врожденная художественная интуиция» и коллективный обмен знаниями [10].

Идеи абстрактных композиций В.Гропиус переносил в комплексные проекты (рис. 5) [11]. Кабинет руководителя в Баухаузе стал архитектурным выражением абстрактной модели мира, здесь основной архетипической первоформой стал куб. Проект «тотального театра» Гропиус подготовил для Эрвина Пискатора, который предлагал максимально вовлечь зрителя в театральное действо, стирая границы между залом и сценой. Задачу «тотального театра» Гропиус видит в том, чтобы создать «такую безличную и изменяющуюся, масштабную световую и пространственную клавиатуру, которая не связывает его ни в чем, приспосабливается к любым видениям его воображения» [12]. Театр позволял использовать любую модель сценического пространства (арену, амфитеатр с просцениумом и сцену-коробку) и объединить сцену и зал в ходе действа. Такая сцена давала возможность воплощать самые слож-

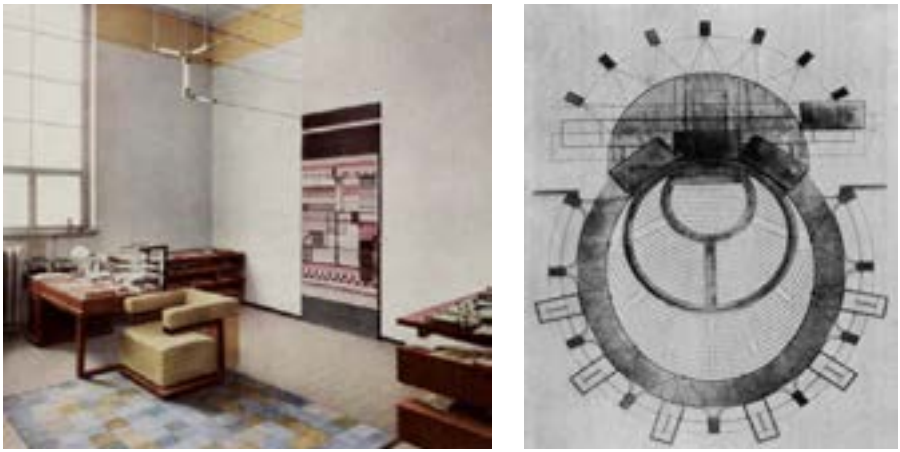


Рис. 5. Проекты В.Гропиуса: кабинет руководителя в Баухаузе (1924) и проект «тотального театра» для Э.Пискатора (1927)

ные концепции-модели мира, синтезированные в проектном сознании. «Тотальный театр» Н.Громов связывает с ритуальным театральным действом, который практиковался в древних празднествах и возвращал зрителя к состоянию синкретического сознания [13]. В.Колязин видит в поисках Гропиуса представление о театре как «симультанной, синоптической, синакустической механике передачи мысли» [14].

Л.Мохой-Надь выводит свое понятие «целостного театра» как организма, состоящего из комбинаций элементов произведения (света, цвета, звука, движения, формы, плоскости, человека); его целью становится упорядочение «процессов человеческого мышления и движения так, чтобы они были равноценны уже освоенным «абсолютным» элементам звука, цвета (света), формы и движения» [15, с. 105].

Идеи «тотального театра» нашли выражение в проектах учеников школы Баухауз Анди Вайнингера и Ксанти Шавински (рис. 6) [16, с. 358]. В проекте «Сферический театр» А.Вайнингера места для зрителей располагаются во внутренней поверхности шара. В качестве сцены предлагается круглая площадка, лежащая в нижней части шара, и строенные элементы в виде сложных спиральных конструкций, свисающих над ней. Каждый зритель имеет возможность наблюдать всю сцену. В единое целое объединяется психологическое, оптическое, акустическое воздействие объемной композиции на зрителя. К.Шавински в своем проекте

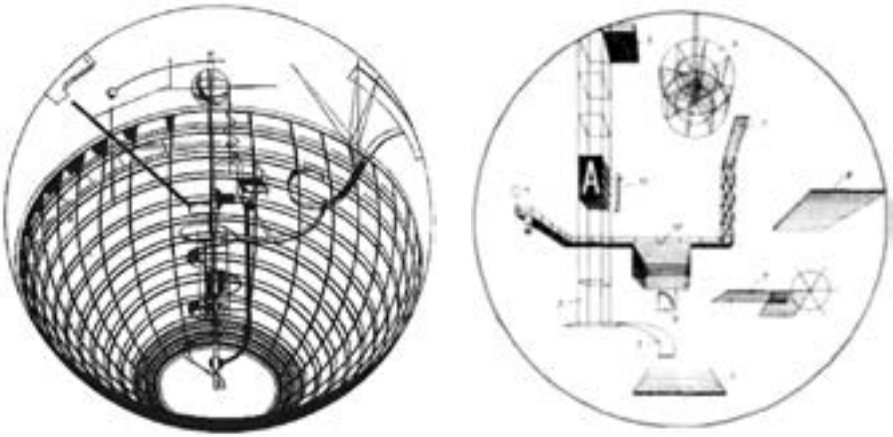


Рис. 6. Проекты сферического театра А.Вайнингера (1924) и К.Шавински (1926)

сферического театра изобразил центральную сценическую площадку, закругленную полосу подвижной сцены, высокую лифтовую шахту, по которой перемещаются третья сцена и консольная игровая площадка в виде балкона. Здесь же размещены подвесные платформы для акробатических спектаклей, бассейн для водных представлений, площадки для оркестра и многое другое.

Анализ теоретических концепций мастеров Баухауза раскрывает мировоззренческий характер учебных программ. Помимо освоения закономерностей формообразования, обучения первоэлементам изображения, закономерностям пространственных построений, развития творческих способностей и профессионального мастерства студентов, Кандинский, Клее, Шлеммер акцентируют внимание на проблеме художественного сознания. Эта проблема не всегда была обозначена отчетливо, но читалась в следующих концепциях: идея синтеза: работа художественного сознания направлена на создание художественного произведения как целостного организма, синтеза в нем элементов — света, цвета, звука, движения, формы, плоскости — путем «целостного видения», абстрактного обобщения; мир во всех его проявлениях постигается человеком: в художественном сознании формируется целостный образ мира; значение «матрицы» (модели) мира для творческого процесса: обучение не отдельным приемам изображения, а понимание законов природной механики для построения в художественном сознании

«матрицы» изображения или проекта; мифопоэтика: изучение смысловой основы сознания — мифопоэтических архетипов и сюжетов, изобразительных первоэлементов, вечных типов человеческого характера; исследование динамики жизни и механизмов воспроизводства смыслов в художественном сознании: театральное искусство сродни древнему культу, где эстетически проигрывается сценарий жизни, воспроизводятся общезначимые смыслы.

В концепциях мастеров Баухауза художественное сознание трансформируется в проектное: в проектном сознании проект предстает моделью мира, а идея синтеза искусств и целостное видение находят отражение в комплексных «тотальных» проектах Баухауза; проектная мифопоэтика переводит общезначимые смыслы в проектные ценности; исследование динамики жизни, ее процессуальности осуществляется в проектировании методом моделирования при помощи комбинаторного мышления.

Примечания:

1. *Иттен Й.* Искусство формы. Мой пропедевтический курс в Баухаузе и других школах. М., 2001. 138 с.

2. Картины Василия Кандинского [Электронный ресурс]. URL: https://yandex.by/collections/user/dash-riabikova/kartiny-vasiliia-kandinskogo/ (дата обращения: 20.06.2019).

3. Фидлер Конрад [Электронный ресурс]. URL: https://slovar.cc/enc/bse/2053459.html (дата обращения: 20.06.2019).

4. *Кандинский В.В.* К вопросу о форме. О сценической композиции. Желтый звук. Сценическая композиция [Текст] // Синий всадник. М.: Изобразительное искусство, 1996. С. 49–82.

5. *Береншстейн Е.П.* Драматический эксперимент Василия Кандинского // Драма и театр. Тверь, 1999. С. 20–39.

6. *Монахова Л.* «Педагогические эскизы» и теория искусства Пауля Клее // Пауль Клее. Педагогические эскизы / пер. с нем. Н.Дружковой; под ред. Л.Монаховой. М.: Издатель Д.Аронов, 2005. 71 с.

7. *Погадаева С.* Баухауз: Сценическое пространство О.Шлеммера // Декоративное искусство СССР. 1990. № 4. С. 14–16.

8. Механические балеты Баухауза [Электронный ресурс]. URL: https://biletsofit.ru/blog/mehanicheskie-balety-bauhauza (дата обращения: 20.06.2019).

9. *Громов Н.* Элементы сценического творчества в педагогике Баухауза // Известия УрГУ. 2009. № 3 (65). С. 29–34.

10. *Дружкова Н.И.* Педагогика Баухауза: монография. М., 2007. 228 с.

11. *Гропиус В.* Проект театра Э.Пискатора // Современная архитектура. 1928. № 2. С. 69–71.

12. Искусство режиссуры за рубежом. Первая половина XX века / ред.-сост. Л.Гительман, В.Максимов. СПб.: Чистый лист, 2004. 320 с.

13. *Громов Н.* Указ. соч.

14. *Колязин В.* Мейерхольд и Гропиус: Профили неизвестной встречи во время гастролей ГосТИМА в Германии в 1930 году // Театр. 1992. № 8. С. 121–129.

15. Ласло Мохой-Надь и русский авангард. М.: Три квадрата, 2006. 296 с.

15. *Базанов В.В.* Техника и технология сцены. Л., 1976. 365 с.