Я.Э. ЖАРОВА
*Старший научный сотрудник Государственного центрального музея современной истории России*
*e-mail: ioannazharova@gmail.com*

Y.E. ZHAROVA
*Senior scientific researcher of the State Central Museum of Contemporary Russian History*
*e-mail: ioannazharova@gmail.com*

# МЕСТО И РОЛЬ ТЕОРИИ ЦВЕТА В ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ МОДЕЛИ БАУХАУЗА

# PLACE AND ROLE OF COLOR THEORY IN THE BAUHAUS EDUCATIONAL MODEL

Автор рассматривает эволюцию теоретических основ занятий цветом в учебных программах Баухауза. Анализируются особенности учений о цвете на Форкурсе И.Иттена (1920–1922), курсах П.Клее (1921–1931) и В.Кандинского (1922–1933), на занятиях в мастерских Х.Шепера (1925–1929, 1931–1932) и Ю.Шмидта (1931–1932) и др. Подчеркивается тесная связь учений о цвете с теорией формообразования и их влияние на колористические решения продукции мастерских.

The author considers the evolution of the theoretical basement of the disciplines of Color in the Bauhaus curriculum. Special features of the color teaching are analysed through J.Itten's Vorkurs(1920–1922), P.Klee's (1921–1931) and V.Kandinsky's (1922–1933) design courses, H.Sheper's (1925–1929, 1931–1932) and J.Schmidt's (1931–1932) classes in the workshops, etc. The author stresses close links between the color doctrine in the Bauhaus with the theory of product design and its influence on coloristic solutions of the workshops products.

**Ключевые слова:** педагогика, архитектура, дизайн, 1920-е–1930-е гг., Баухауз, теория цвета, цветовое оформление.
**Keywords:** pedagogics, architecture, design, 1920s–1930s, Bauhaus, theory of color, color layout.

В основе создаваемой Вальтером Гропиусом Школы лежали идеи о синтезе искусств и ремесел, о главенстве архитектуры, а также о воспитании художника нового типа. Они нашли отражение в документах первых лет работы Школы и подтверждались в более поздних изданиях. Согласно «Программе Государственного Баухауза в Веймаре» 1919 г., изданного брошюрой в январе 1921 г., важнейшей задачей изобразительных искусств являлось украшение здания, которое было конечной целью всякой художественной деятельности [2, с. 224–226]. Качества новой архитектуры формулировались и уточнялись постепенно в течение 14 лет существования Школы и затем после ее закрытия. В «Круге тотальной архитектуры» 1955 г. В.Гропиус написал: «Совершенная архитектура должна быть воплощением самой жизни, что подразумевает проникновенное знание биологических, социальных, технических и художественных проблем… Привести к единству все эти различные проявления человеческой деятельности дано лишь сильной личности…» [2, с. 79].

Задачей, поставленной перед студентами, было создание целостного сооружения, создание такого предметного мира и пространства для жизни, которое бы отзывалось на нужды общества, благотворно влияло на мировоззрение современников, улучшая социальную обстановку. Вслед за Уильямом Моррисом и Джоном Рёскиным В.Гропиус видел в единстве искусства и ремесла «средство преобразования общества и эстетического воспитания народа» [3, с. 79]. Соответственно, основной целью педагогики Баухауза стало воспитание целостной, сильной творческой личности, способной создавать такие осмысленные и цельные произведения. В документе 1922 г. «Устойчивость идеи Баухауза», отражающем идейные и практические основы Школы, Гропиус утверждает, что «взял на себя ответственность за подготовку людей, понимающих мир, в котором они живут, и способных из сочетания этих познаний со своей творческой фантазией создавать отражающие этот мир типичные художественные формы» [2, с. 227]. Для этого нужно было снабдить новое поколение творцов теоретическим знанием и практическим опытом.

Проблемой прежней системы художественного образования В.Гропиус видел в оторванности теории от практических нужд производства и строительства [2, с. 230–232]. Роль теории в создании здания, особого «архитектонического духа» произведения отмечена уже в Программе Баухауза 1919 г., провозглашавшей, что каждому художнику необходимы «законы мастерства», в которых, помимо «редких минут просветления»,

находится «источник истинного формотворчества» [2, с. 224–226]. Для обучения этим законам Гропиус приглашал выдающихся художников авангарда. Разрыв между теорией и практикой преодолевался постепенно. Наиболее успешно этот процесс проходил во второй период существования Школы. Согласно периодизации, предложенной Ф.Кроллем [3, с. 49], он начался в 1923 г. Все более определенно звучала задача — формулировать новый визуальный язык. В преподавательской практике проявилась тенденция к систематизации и уточнению законов построения композиции, к описанию и упорядочиванию выразительных элементов и их воздействия на психику человека. Были введены новые теоретические курсы.

Много было сказано В.Гропиусом о значении теории формообразования, частью которой представляется и цветоведение. В его тексте 1924 г. «Идея и структура Баухауза» [2, с. 229–245] говорится о необходимости учиться «особому языку пластических форм», средствами которого «являются элементы формы, цвета и законы их построения» [2, с. 239]. С законами формообразования студенты знакомились с момента поступления, углубляли эти знания и развивали владение освоенными законами на протяжении всей учебы. Каждый из трех уровней обучения, изображенных на схеме 1924 г., способствовал объединению теоретической и практической частей [2, с. 234–245].

Учение о цвете было представлено в образовательной программе Баухауза в разных формах, постепенно распространившись на всех уровнях обучения: на подготовительных, основных и дополнительных курсах, в мастерских. Теория цвета не была обособлена от теории формообразования, от категорий пространства, ритма, материала, от понимания композиционного целого. Наряду с остальными выразительными элементами, цвет являлся средством установления визуальной коммуникации и должен был использоваться с учетом физиологических и психологических процессов восприятия. Именно осознанное использование цвета делало его активной конструктивной частью сооружения, служило созданию нового типа архитектуры, предметного мира и даже нового человека.

Что дает нам основание говорить о теории цвета отдельно от формообразования, в ее собственной динамике? В связи с появлением самостоятельных лекций и семинаров по цвету, интересно его особое значение в сравнении с другими средствами выразительности. Отдельная глава посвящена именно учению о цвете в монографии Джанин Фидлер и Питера Файерабенд «Баухауз» [14]. Учение о цвете имеет свою

традицию, свою духовную, мировоззренческую основу. Есть возможность рассматривать учение о цвете в Баухаузе как эпизод западноевропейской истории теории цвета. Таковым он представляется в книге Джона Гейджа «Цвет и культура: практика и значение от античности до абстракции» [15, с. 259–263]. Лоренц Диттманн в книге «Цветообразование в европейской живописи» не выделяет Баухауз как отдельное явление, но описывает учения его мастеров В.Кандинского, П.Клее и И.Иттена в разделе «Живопись XX века: к цветам современности» [12, с. 301–314]. Диссертационное исследование, проведенное Натальей Анатольевной Каревой, рассматривает эстетические концепции зрительного восприятия от античности до современности с акцентом именно на отношении к цвету [8]. Таким образом, уже имеется определенный опыт исследований в области истории теории цвета, который позволяет нам рассматривать учения в Баухаузе в этом контексте. Кроме того, есть возможность исследовать характер связей учения о цвете с прикладным искусством и особенностями процесса производства. Развитие этой связи стало возможно именно в рамках педагогической концепции Баухауза. Междисципларность цвета и учения о нем наилучшим образом удалось исследовать Хайо Дюхтингу в его монографии «Цвет в Баухаузе: художественная теория и фундаментальное исследование» [13].

В связи с разговором о теории цвета в Баухаузе есть возможность: 1) рассматривать задачи курсов, связанных с цветом, в зависимости от главной цели Школы и их место в структуре образования; 2) отмечать роль личности преподавателя и его педагогической концепции; 3) определять теоретическую базу учений о цвете в Баухаузе, рассматривая в качестве источников предшествующие учения о цвете, а также религиозно-философские учения, психологию восприятия и т.д.; 4) разобрать структуру учений, выделяя ключевые положения; отмечать точки соприкосновения с другими дисциплинами; 5) выявить характер трансформации учений в зависимости от уточняющихся и изменяющихся целей и условий работы Школы, от личных взглядов преподавателей, от изменяющегося художественного контекста, а также от возможностей отдельных видов производства; 6) наконец, мы можем говорить о связи теории цвета с прагматикой; проследить влияние теории цвета на конечный вид продукции Баухауза.

В рамках данной статьи акцент будет сделан именно на определении места учений о цвете в рамках образовательной модели, будет

вкратце рассмотрено содержание и значение курсов, на которых преподавался цвет.

Основой первой ступени обучения являлся пропедевтический курс, целью которого было освоение студентами основных выразительных средств для дальнейшей работы в мастерских. Оно включало работу с пропорциями, масштабом, ритмом, светом и тенью, с цветом, с материалами, с инструментами и способами их обработки. Курс позволял раскрыть потенциал каждого отдельного студента, освободить его от предубеждений, навязанных прошлой традицией художественного образования, если студент получал его ранее. За 6 месяцев Форкурс помогал обнаружить склонность каждого студента к тому или иному материалу и выбрать его дальнейший путь.

Впервые Форкурс Иоханнеса Иттена был упомянут на собрании мастеров и студентов в октябре 1920 г. и фигурировал как обязательный уже в январском проспекте 1921 г. Однако здесь он был описан только как курс по форме и материалам; физическая и химическая теория цвета была отмечена только в числе «дополнительных предметов обучения» [15, с. 260]. Описание процесса его занятий раскрывают метафизическую и экспрессивную сторону его учений, стремление И.Иттена к раскрытию внутренней сущности вещей и его убеждение о связи искусства и жизни, их внутреннего движения и ритма [14, с. 360–367]. Можно предположить, что и в отношении цвета был схожий подход. К сожалению, нет известных записей учения о цвете этого времени [14, с. 394]. Несмотря на это, его идеи нашли отражение в предшествующих и последующих письменных источниках, а также в ряде работ различных мастерских в период экспрессионизма в Баухаузе. В его дневниках «добаухаузовского» времени 1913–1919 гг. отмечается ряд обращений к теме [17]. Он демонстрирует интерес к теориям цвета Иоганна Вольфганга фон Гёте, Филиппа Отто Рунге, Артура Шопенгауэра, а также физиков Вильгельма фон Бецольда и Огдена Руда. Прослеживается влияние идей Поля Сезанна. Большое значение И.Иттен придает опубликованной в 1914 г. системе контрастов Адольфа Хёльцеля, у которого он обучался в Государственной Академии искусств Штутгарта [см.: 12, с. 312–314]. В своих дневниках И.Иттен размышляет о глубоком воздействии цвета и взаимодействии цвета и формы. Можно предположить, что студенты Баухауза были знакомы с «Цветовой звездой» И.Иттена, опубликованной в виде приложения к книге «Утопия. Документы реальности» в 1921 г.

(1). Цветовые решения, выполненные под руководством И.Иттена в мастерских монументальной живописи, ткачества и печати, представляют эксперименты на основании семи контрастов А.Хёльцеля и влияние принципов абстрактного экспрессионизма в этот период (2). Позднее, в дневнике 1930 г., резюмируя свою преподавательскую практику в школе Иттена в Берлине, он отмечает, что ясно сформулировал собственную доктрину цвета, которая частично предвосхитила его труд «Искусство Цвета», впервые изданный в Берлине в 1970 г. [5].

Помимо этих предусмотренных учебным планом занятий, важную роль в формировании представлений о цвете сыграли идеи Питера Мондриана [23] через лекции приглашенного в 1921–1922 гг. художника «Де Стиль» Тео ван Дусбурга. Значительное влияние на цветовой облик произведений Баухауза они сохраняли до 1924 г. (3).

По инициативе учащихся в ноябре 1922 г. впервые были введены обязательные занятия по цвету в рамках цикла лекций Пауля Клее «Вклад в обучение визуальному дизайну» (4). В том же 1922 г. начал вести внеклассный цветовой семинар ассистент И.Иттена и также бывший ученик А.Хёльцеля Людвиг Хиршфельд-Мак. От внеклассного семинара Л.Хиршфельд-Мака 1922–1923 гг. сохранились многочисленные цветовые таблицы и упражнения, опирающиеся на цветовые системы XIX в., а также отражающие индивидуальные аспекты цвета. Л.Хиршфельд-Мак использовал упражнения с кусочками бумаги, которые повлияли на методы обучения Дж.Альберса. Одно из упражнений, его «цветовая юла» походит на игру, но иллюстрирует принципы оптического смешения цвета через вращение цветных поверхностей, соответствующих цветовым кругам И.Гёте, А.Шопенгауэра, В. фон Бецольда (5).

После ухода И.Иттена в марте 1923 г. подготовительный курс был поделен на занятия Джозефа Альберса (до 1933 г.) в первом семестре и курс «Материал и пространство» Ласло Мохой-Надя (до 1928 г.) во втором. Он также включал курс по формообразованию, который делился на классы по «Форме» П.Клее и «Цвету» В.Кандинского.

В 1927 г. Л.Мохой-Надь писал, что его «уроки будут рассматривать природу цвета, плоскость и форму в материалах, в назначенных пропорциях и пространстве. Посредством упражнений на развитие мануальных навыков, изучения материалов и дизайнов студенты ознакомятся с основами работы в Баухаузе» [цит. по: 14, с. 368]. При всей внешней схожести его заданий с упражнениями иттеновского Форкурса

(например, упражнений на контрасты), их содержание было уже принципиально иным: целью было не столько распознание метафизических структур базовых геометрических форм и цветов, сколько конструирование из этих элементов новой продукции, которая, вместе с тем, была бы сопряжена с новым человеческим сознанием и новым социальным контекстом. В духе этого «конструктивного элементаризма» составлялись списки, которые представляли собой систематизацию качеств материалов, дабы постичь их возможности и выйти за пределы этих возможностей.

Похожий подход отличал и занятия Дж.Альберса, которого интересовало экономичное и эстетичное производство, создание баланса материальных сил, а не поэтического эффекта. Он говорил своим студентам: «Мы не можем позволить себе тратить время и материал. Мы должны сделать из наихудшего наилучшее» [цит. по: 13, с. 167]. Хотя нет сведений о том, что Дж. Альберс в вводном курсе давал студентам учение о цвете, все же в его художественных работах проявляется очевидный интерес к нему. Начатые в Баухаузе эксперименты были продолжены Дж.Альберсом в учебных заведениях США (6) и выросли в его теорию «Взаимодействие цвета», впервые изданную в 1963 г. [1]. Она представляет собой экспериментальное теоретическое исследование цветов, в центре которого находится убеждение, что на восприятие какого-либо цвета всегда влияет контекст, его взаимодействие с другими цветами.

Курс по формообразованию, поделенный на «Форму» и «Цвет», был систематическим и обязательным. Его преподавали Василий Кандинский и Пауль Клее, «вероятно, в летнем семестре 1923, зимнем семестре 1923–1924 и, наконец, в период Баухауз Дессау» [14, с. 396] параллельно вводному курсу И.Иттена, а затем Л.Мохой-Надя и Дж.Альберса. Мастера читали лекции и дополняли их практическими упражнениями. В «Педагогике Баухауза» Райнер К.Вик делал ударение на дидактическом характере курсов П.Клее и В.Кандинского в сравнении с экспериментальным уклоном Форкурса [25]. Их учения в большей мере концентрировались на метафизическом принципе формообразования, схожего со структурой космоса. Среди отечественных исследований, раскрывающих теоретическое и практическое значение курса по формообразованию, необходимо назвать диссертацию доктора педагогических наук Натальи Ивановны Дружковой «Педагогическая концепция Баухауза и ее традиции в современном художественном образовании» 2009 г. [3].

Кроме того, В.Кандинский вел отдельный курс аналитического рисунка. С 1927 г. он вместе с П.Клее знакомил студентов с теорией цвета на классах свободной живописи.

Учение о цвете В.Кандинского в Баухаузе основывалось на его работе «О духовном в искусстве» 1911 г. [6], которую с 1925 г. он развивал в феноменологию отношений цвета-формы. В 1926 г. он издал свою «Грамматику формы» в разделе книги «Точка и линия на плоскости» [19], где расширил теорию абстрактной композиции. Два года спустя он вновь собрал свои теории в эссе «Анализ основных элементов живописи» [18]. То, что «О духовном в искусстве» легло в основу его лекций, подтверждается содержанием записей его учеников (7). Преподавательской практике и теории цвета В.Кандинского посвящено немало исследований (8).

Основой для понимания идей П.Клее является его конспекты «Вклад в теорию художественной формы» 1921–1922 гг. [21], где подробно изложены приготовления к его собственной теории цвета, а также Йенский доклад «Обзор и ориентирование в области художественных средств и их пространственном порядке», прочитанный в 1924 г., где цвету посвящен раздел [22, с. 467–511]. Кроме того, на русский переведен его труд «Педагогические эскизы», впервые изданный в 1925 г. [9]. К теме цвета в теоретических работах П.Клее обращался И.Д.Чечот [11].

Вторая ступень обучения в Баухаузе была связана с работой в ремесленных мастерских и углубленным исследованием возможностей как производства, так и художественной выразительности в рамках выбранного направления. При создании образцов продукции студентам нужно было «связать свои формальные предложения с практическими возможностями их выполнения» [2, с. 232] под руководством мастера-ремесленника и мастера формы. На данном этапе теоретическое знание «отличалось от подготовительного обучения только уровнем и основательностью, но не сущностью» [2, с. 85], как говорил Гропиус. Когда мы смотрим на произведения, созданные в мастерских, и на их цветовое решение, мы видим воплощение идей мастеров формы, преподавателей подготовительного и основного курсов, а также влияние идей руководителей и самих талантливых студентов. В мастерских проводились отдельные исследования, посвященные цвету и его прикладным качествам. Так, после 1925 г. Бенита Орте давала теорию и упражнения в ткацкой мастерской; занятия по цвету вел Хиннерк Шепер в мастерской монументальной живописи, Юст Шмидт — в мастерской печати и рекламы.

После трех лет обучения ремеслу проходил экзамен с преподавателями и советом мастерских, в результате которого студент получал диплом квалифицированного мастера. Третий уровень предполагал возможность начать в Баухаузе свою преподавательскую практику, либо заняться строительством. Именно прошедшие обучение в Баухаузе преподаватели смогли объединить мастеров формы и ремесла в одном лице, что позволило максимально приблизиться к реализации поставленной В.Гропиусом задачи на сближение теории и практики. В 1930 г. Гропиус вспоминал, что «основные положения Баухауза, особенно учебные, характерные для времени переезда из Веймара, были тщательно пересмотрены. После этого 6 человек из окончивших Баухауз — Й.Альберс, Г.Байер, М.Брейер, Х.Шепер, Й.Шмидт и Г.Штольц — были переведены в Совет мастеров» [2, с. 246].

В 1928 г. Юст Шмидт возглавил мастерскую печати и рекламы, где знакомил студентов со своей теорией дизайна. Она выросла из его же курса по шрифтам, который с 1925 г. был обязательной частью вводного курса [14, с. 491–494]. В 1931–1932 гг. систематический курс по теории дизайна Ю.Шмидта обрел законченный вид и совмещал основные упражнения из курса по шрифтам с заданиями, связанными с психологией восприятия и другими разделами рекламы [20, с. 196–200]. Он включал «художественные упражнения с основными геометрическими и стереометрическими фигурами, разработку изобразительных парадигм и освоение художественных закономерностей (мера, пропорции, вес, количество, качество и т.д.), рассмотрение трудностей, которые могут представлять форма, пространство, цвет и материал — наконец, в общем и целом: чуткое восприятие окружающего мира, активное исследование вещей и воспитание выразительной мощи» [25, с. 291]. Можно заметить, что курс Ю.Шмидта полностью соответствовал главной идее баухаузовской педагогики. Из 52 упражнений 11 было посвящено цвету [14, с. 392]. Хелена Шмидт-Нонне вспоминала: «Шмидточка проделал сотни экспериментов с цветовым кругом Оствальда; в ту пору продавалась цветная бумага соответствующих оттенков, которая отлично подходила для экспериментов с цветом» [цит. по: 20, с. 200]. В берлинском архиве Баухауза можно найти многочисленные примеры упражнений, которые Ю.Шмидт давал на своих занятиях и которые основаны на цветовом круге Вильгельма Оствальда (9). Влияние пройденного им курса П.Клее заметно в перенятой технологии акварельных красок, а также внимании к мотиву

движения цветовых плоскостей. Его упражнения учитывали и теорию контрастов, которую давал И.Иттен в Веймарский период.

Хиннерк Шепер сделал возможным функциональное применение цвета в строительстве. В мастерской монументальной живописи, называвшейся теперь «Цвет», он предлагал использовать теорию В.Оствальда о правилах построения цветовых тонов и окрашивания. Данная теория хорошо подходила для использования в строительстве, благодаря изложенным в ней принципов дозирования и тонирования (10). Перед студентами стояла задача создания соответствующего колорита для достижения определенного психологического и пространственного воздействия. На занятиях Х.Шепера студенты изучали различные свойства краски, учились отличать ее состав по запаху и придавать различные свойства поверхности, например, с помощью лазурных красок создавать впечатление дорогого материала. Это означало всестороннее изучение краски как материала через множество доступных техник, подобно тому, как исследовались свойства прочих материалов на вводных курсах Л.Мохой-Надя и Дж.Альберса. Его цветовое видение нашло отражение скорее в практической, нежели теоретической деятельности. В конце 1929 г. он был приглашен в Москву в качестве консультанта по цвету. Оставленному им наследию посвящена статья Дарьи Сорокиной [10].

Обобщая вышесказанное, можно отметить, что за историю Баухауза не существовало единой стратегии или концепции цвета. Разными были подходы отдельных преподавателей и цели, поставленные в подготовительных и основных курсах, которые склонялись то ближе к художественным, то к научным интересам. Каждое из учений заслуживает внимательного изучения. 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.

В зарубежных исследованиях принято условное разделение мастеров Баухауза на «старшее» и «младшее поколения». К старшему относятся мастера, приглашенные В.Гропиусом в первый период функционирования Школы: И.Иттен, В.Кандинский, П.Клее. Их учения о цвете в большей мере опираются на теории XIX в. и делают акцент на метафизической природе цвета. Младшее поколение состоит из студентов, прошедших программу и одобренных Советом мастеров в качестве препода-

вателей. Учения Х.Шепера и Ю.Шмидта отличаются более рациональным, прагматичным подходом к пониманию сущности и задач цвета.

Условность этого разделения заключается в отсутствии строгой хронологической последовательности, так как годы их преподавания в большинстве совпадают, а также в неизбежной преемственности теоретических подходов. Мастера обоих поколений формулировали законы цветового баланса, опираясь на опыт изучения цвета своих предшественников, и учитывали результаты последних исследований в области философии и активно развивающейся психологии.

Изменение характера учений о цвете сопровождалось изменением колористических решений продукции мастерских и было связано с переходом от экспрессионизма к рационализму и функционализму, чему посвящена отдельная статья [4]. 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.

**Примечания:**

1. Цветовая звезда представляет собой раскрывшийся шар Филиппа Отто Рунге 1810 г. Она изображает 12 цветов и 7 степеней яркости [Itten J. Farbenkugel in 12 Tönen und 7 Lichtstufen. Litographic von 18 Platten. Beilage // Utopia: Dokumente der Wirklichkeit. Ed. by. B.Adler. Weimar, 1921. 360 s.].

2. О цветовых решениях, воплощенных студентами монументальной мастерской под руководством И.Иттена, мы можем судить только по письменным источникам. Так, показательно описание цветового оформления коридора главного здания Баухауза в Веймаре, напечатанное в берлинской газете «Ежедневный обзор»: «Грязная охра соседствует с ярким желто-зеленым, помпеянский красный с грязно-медным, дверь, покрытая масляной краской мутно-голубого цвета с пилястром, покрашенным клеевой краской чистого голубого цвета» [Tägliche Rundschau. Berlin, 2.12.1920 // Düchtig H. Farbe am Bauhaus: Synthese und Synästhesie. Berlin: Mann (Gebr.), 1996. S. 112]. Другим примером является оформление столовой общежития Баухауза, которое должно было «воспитывать созерцание безрадостного серо-зеленого фона, на котором были дальневосточные изречения» для создания аскетичной атмосферы, способствующей соблюдению учениками диеты Маздаздана [Scheper L. Rückschau // Neumann E. Bauhaus und Bauhäusler. Bekenntnisse und Erinnerungen. Hallwag, Ostfildern, 1971. S. 117].

3. Влияние цветовой концепции Де Стиль (Тео ван Дусбурга, Пита Мондриана, Геррита Ротфельда) мы видим, например, в живописной работе студента Баухауза Питера Келлера «Де Стиль 1» 1922 г. и его колыбели Баухауза того же года; в оформлении пространства Haus am Horn и мебели, представленной на выставке 1923 г. Среди более поздних примеров — чайный столик Эриха Бренделя 1924 г.; проекты торговых киосков и кинотеатра Герберта Байера 1924 г.

4. Курс П.Клее разделяется на цикл лекций «Вклад в обучение визуальному дизайну» (англ. «Contributions to the Teaching of Visual Design» [14, с. 392]) и занятия по художественной теории формообразования (нем. «Bildnerische Gestaltungslehre») [24, с. 39–42]. Первый преподавался с ноября 1921 г. до июля 1924 г. и основывался на конспектах его курса «Вклад в теорию художественной формы» (нем. Beiträge zur bildnerischen Formlehre, англ. Contributions to the theory of pictorial form) [21]. Занятия по цвету проходили в зимнем семестре 1922–1923 гг. С описанием курсов Клее можно ознакомиться в работе Х.Дюхтинга [13, s. 65–84], а также в каталоге, подготовленном к выставке в Мадриде [24].

Немного о сложностях перевода названий курсов и конспектов П.Клее. «Beiträge» и «contributions» могут переводиться на русский как «вклады», «доклады» или «статьи». «Bildnerisch», который переводят на английский как «pictorial» или «artistic» [14, с. 397], на русский можно переводить как «художественный» или «изобразительный». И.Д.Чечот перевел название этих конспектов как «Очерки теории пластической формы» [11]. Мы остановились на формулировке «вклад в…», чтобы сохранить значение вклада в дисциплину, не исчерпывающей ее части; а также сохранить возможность употребления как относительно цикла лекций, так и письменного источника. «Gestaltung» многими переводится просто как «design» и «дизайн», однако в отечественной литературе также часто встречается термин «формообразование» [3, с. 143–187]. Он видится автору данной статьи обоснованным из следующих соображений: «Die Gestalt» означает «форму», «образ», «гештальт»; а «gestalten» — «оформлять». Формообразование же является составляющей частью дизайнерской деятельности, процессом воплощения замысла — придания формы, плоти идеям, их «оформлению», созданию целостной структуры.

5. *Ludwig Hirschfeld-Mack.* Optischer Farbmischer, 1924. Bauhaus-Archiv / Museum für Gestaltung, Berlin.

6. В 1933–1949 гг. Джозеф и Анни Альберс преподавали в Колледже Блэк Маунтин (англ. Black Mountain College) в Северной Каролине, где Дж.Альберс начал развивать курс по цвету. С 1950 г. он преподавал в Йельском университете, в котором выпустил свою работу «Взаимодействие цветов» в 1963 г. [1].

7. *Anni Albers.* Aufzeichnungen aus dem Unterricht Wassily Kandinsky und Paul Klee. Dessau, Wintersemester 1930/31, 50Bl. Bauhaus-Archiv Berlin. Mappe 3. Inv. Nr. 1995/17.87–17.137; Söre Popitz. Mitschriften aus dem Kandinsky-Unterricht. «Vorkurs Bauhaus. Farbenlehre mit Übungen Kandinsky», 1924, 9 Bl. Bauhaus-Archiv Berlin. Mappe 1. Inv. — Nr. 3958/1–9; Otti Berger. Aufzeichnungen aus dem Kandinsky-Unterricht. Dessau, 1927/28, 8 Bl. Bauhaus-Archiv Berlin. Mappe 13. 3848/58.

8. Например, на русском языке представлены монографии и исследования В.С.Турчина, Б.М.Соколова, Н.И.Дружковой и др. О преподавательской деятельности В.Кандинского в Баухаузе см. также: 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.

9. *Schmidt Joost.* Manuskripte, verschiedene Aufzeichnungen (zum Unterricht und über Farbe). Dessau, 1927/1928, 78 Bl. Bauhaus-Archiv Berlin, Mappe 1.

10. J*ohannes Jacobus van der Linden.* Werkmanuskripte / Aufzeichnungen aus dem Unterricht am Bauhaus 1929–1932. Farben, Hinnerk Scheper, 4. Semester; Alcar Rudelt, Kostenanschlag, 4. Semester. Dessau, 1929–1932, 15 Bl. Bauhaus-Archiv Berlin, Mappe 3. Inv. — Nr. 10853/ 94–119.

**Библиография:**

1. *Альберс Дж.* Взаимодействие цвета / пер. Д.Халиковой М.: КоЛибри, Азбука-Аттикус, 2018. 216 с.

2. *Гропиус В.* Границы архитектуры / пер. В.Р.Аронова. М.: Искусство, 1971. 287 с.

3. *Дружкова Н.И.* Педагогическая концепция Баухауза и ее традиции в современном художественном образовании. М.: Институт художественного образования Российской академии образования, 2008. 290 с.

4. *Жарова Я.Э.* Цвет в Баухаузе в контексте цветовой культуры Германии начала XX века // Вестник Московского университета. Серия 8: История, № 2. М.: МГУ им. М.В.Ломоносова, 2019. С. 165–184.

5. *Иттен И.* Искусство цвета. М.: Изд. Д.Аронов, 2007. 96 с.

6. *Кандинский В.В.* О духовном в искусстве. М.: Эксмо, 2016. 160 с.

7. *Кандинский В.В.* Точка и линия на плоскости. М.: Азбука, 2016. 240 с.

8. *Карева Н.А.* Восприятие цвета в произведениях изобразительного искусства. М.: МГУ, 2004. 185 с.

9. *Клее П.* Педагогические эскизы. М.: Изд. Д.Аронов, 2005. 72 с.

10. *Сорокина Д.* Цвет в архитектуре: идеи Баухауза, примененные на практике в Москве // Московское наследие. № 2 (56). М., 2018. С. 44–48.

11. *Чечот И.Д.* Мир цвета и образ «центрального серого» в теоретических работах Пауля Клее // Материалы международной конференции «Художник и философия цвета в искусстве». СПб.: Гос. Эрмитаж, 1997. С. 56–61.

12. *Dittmann L.* Farbgestaltung in der europäischen Malerei. Ein Handbuch-Köln, Weimar, Wien: Bölau Verlag, 2010. 333 s.

13. *Düchting H.* Farbe am Bauhaus: Künstlertheorie und Grundlagenforschung. Bauhaus: die frühen Jahre. Wuppertal, 1996. 390 s.

14. *Fie1dler J., Feierabend P.* Bauhaus. Tandem Verlag GmbH (h.f.ullmann), 2006. 640 p.

15. *Gage J.* Colour and culture: Practice and meaning from antiquity to abstraction. London: Thames & Hudson, 1993. 335 p.

16. *Itten J.* Mein Vorkurs am Bauhaus: Gestaltungs- und Formenlehre. Ravensburg / Maier, 1963. 195 s. mit Abb.

17. *Itten J.* Werke und Schriften. 2. erg. Aufl. Zürich, Füssli, 1972. 445 s. mit Abb.

18. *Kandinsky W.* Analyse der primären Elemente der Malerei // Bauhaus. 1928. № 2–3. P. 8–10.

19. *Kandinsky W.* Grammatik der Formen // Punkt und Linie zu Fläche, 1926. Nachdruck. Benteli, 1986. 212 s.

20. *Neumann E.* Bauhaus und Bauhäusler. Bekenntnisse und Erinnerungen. Hallwag, Ostfildern, 1971. 216 s.

21. *Klee P.* Beiträgen zur bildnerischen Formenlehre: faksimilierte Ausgabe des Originalmanuskripts von Paul Klees erstem Vortragszyklus am staatlichen Bauhaus Weimar 1921/22. Ed. Jürgen Glaeswmer. Basel, Stuttgart: Schwabe, 1979. 190 s.

22. *Klee P.* Das bildnerische Denken. Schriften zur Form- und Gestaltungslehre. Hrsg. und bearbeitet von Jürg Spiller. Basel-Stuttgart, 1956. 541 s.

23. *Mondrian P.* The Neo-Plastic Architecture of the Future, 1925 // The New Art — The New Life: The Collected Writings of Piet Mondrian. Translated from the Dutch by H.Holtzman and M.S. James.Da Capo Press. New York, 1993 [Электронный ресурс]. URL: https://modernistarchitecture.wordpress.com/2011/08/28/piet-mondrian%E2%80%99s-%E2%80%9Cthe-neo-plastic-architecture-of-the-future%E2%80%9D-1925/ (дата обращения: 20.06.2018).

24. Paul Klee: Bauhaus Master. Madrid, Fundación Juan March, 2013. 287 p.

25. *Wick, Rainer K.* Bauhaus Pädagogik. Köln: DuMont, 1982. 335 s. mit Abb.

26. *Wick, Rainer K.* Ist die Bauhaus-Pädagogik noch aktuell? Mit Beiträgen von Bazon Brock, Lili Fischer, Hubert Hoffmann u.a. Köln: Walther König, 1985. 269 s. mit Abb.