



אשכולות
КУЛЬТУРНО-ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫЙ ПРОЕКТ
ЭШКОЛОТ
www.eshkolot.ru

при поддержке

אבי אבי
הנה שחאי

БАУХАУС И КОНСТРУКТИВИЗМ

БЛЕСК И НИЩЕТА МОСКВЫ И ТЕЛЬ-АВИВА



Материалы к круглому столу по сохранению
архитектурного наследия
**Мария Фадеева, Наталья Душкина,
Владислав Ефимов**

Москва
ноябрь 2012 г.
проект «Эшколот»
www.eshkolot.ru

Вальтер Гропиус

Интернациональная архитектура

В недавнем прошлом строительное искусство погрязало в сентиментальном эстетско-декоративном понимании красоты, следствием чего являлось широкое применение заимствованных, главным образом из отживших культур, всевозможных орнаментальных мотивов и профилей, покрывавших фасады домов без малейшего оправдания необходимости их присутствия.

Таким образом, из живых организмов здания превращались в носителей чисто внешних, мертвых украшений.

В этом упадке архитектуры терялась необходимая связь между творчеством и прогрессирующей техникой с ее новыми строительными материалами и новыми конструкциями. Связанный условностями академического эстетизма художник лишился возможности использовать достижения техники, и руководство строительством домов и городов ускользнуло от него.

Это формалистическое развитие, отразившееся в быстро сменявших друг друга «изма» последнего десятилетия, кажется, пришло к своему концу. Новое, жизненное направление в строительном искусстве развертывается в настоящее время во всех культурных странах.

Растет сознание того, что новое стремление к форме, исходящее из факторов социальной жизни, объединяет все отрасли оформляющих искусств и находит свое начало и свое завершение в искусстве архитектуры.

Следствием этих перемен, более углубленного понимания проблемы и больших технических возможностей, явилось новое оформление зданий, явилось не по чьей-нибудь воле, а вытекающая из самой сущности и функций строительства.

Минувшая эпоха формализма извратила естественное положение вещей, когда сущность постройки определяет технику, а эта последняя – внешнее оформление, за формальной внешностью и за средствами выполнения забывалось самое существо дела – его первооснова. Но вот новое течение в искусстве оформления, медленно разворачивающееся, снова возвращается к основе вещей: оно стремится так оформить вещь, чтобы она правильно функционировала, чтобы прежде всего принималась во внимание сущность и назначение вещей, будь то мебель или дом.

Изучение сущности строительства соприкасается как с границами механики – оптикой и акустикой, – так и с законами пропорций.

Пропорции относятся уже к области собственно художественного творчества. Материалы же и конструкции являются носителями этих пропорций, служат орудием, с помощью которого мастер оформляет свои идеи. Они связаны с функцией постройки, они выражают ее сущность и, в пределах своей утилитарной полезности, выявляют ее интеллектуальное содержание.

Среди многочисленных возможностей равноценного экономического разрешения задачи, – а их бывает множество в каждом отдельном случае, – художник в границах, определяемых его эпохой, избирает те, которые наиболее соответствуют его индивидуальности. Вот почему каждое произведение всегда носит на себе печать своего творца. Но тем не менее ошибочно делать вывод о необходимости подчеркивать индивидуальность в строительстве. Наоборот, стремление к развитию единства в формах и облике всего мира выдвигает требование – освободить творчество из его индивидуальной ограниченности и поднять его на высоту объективной ценности.

В новом строительном искусстве ясно заметно стремление к объективизации индивидуальных и национальных черт.

Единство современных архитектурных признаков, вытекающее из мировых связей и мировой техники, перерастает естественные границы, связанные с национальным и личным, и ведет к единому стилю.

Просматривая образцы современной архитектуры, следует обратить внимание на экономное использование времени, пространства, материала и средств, что является важным фактором, определяющим лицо современных строительных организмов. Четко определенные формы, единство в многообразии, членение всех элементов строительства по их функциям, ограничение типичными формами – во всем этом чувствуется новая воля, создающая окружающие нас сооружения на основе внутренних законов строительства, без ложных прикрас. Смысл и функция этих построек выражают себя посредством напряженного функционального выявления архитектурных масс и их соотношений, где отброшено все лишнее, затемняющее формальную основу здания. Мастера новой архитектуры, идя в ногу с темпами современности, – эпохи машин и механического транспорта, – стремятся путем все более смелых решений проблемы материалов и конструкций добиться новых форм воздействия архитектуры на зрителя.

Задачи и методы работы Баухауза

Основной задачей Баухауза является работа по усовершенствованию оформления современного жилища, начиная с предметов домашнего обихода и кончая всем домом в целом. Исходя из того принципа, что обстановка должна соответствовать задачам здания, Баухауз путем систематических исследований в области теории и практики стремится найти в формальном, техническом и хозяйственном отношениях ту форму предметов домашнего обихода, которая наиболее соответствует их естественному назначению и употреблению.

Современный человек, одетый не в историческое, а в современное платье, требует себе также и новых, идущих в ногу с жизнью жилых помещений и отвечающих современности предметов ежедневного обихода.

Каждая вещь определяется своим назначением и может быть полностью использована, будь то посуда, стул, дом и т. п., лишь тогда, когда вполне понято ее назначение.

БАУХАУС И КОНСТРУКТИВИЗМ

Каждая вещь должна отвечать предъявляемым к ней требованиям, быть прочной, дешевой и красивой.

Результатом такого всестороннего изучения новых методов строительства являются конструктивные и материальные формы, которые, отрываясь от установленных традиций, зачастую неожиданно и непроизвольно влияют на человека (напр., реконструкция отопления и освещения).

Погоня во что бы то ни стало за новыми, часто ничуть не оправдываемыми назначением предмета формами должна быть отклонена точно так же, как и применение чисто декоративных, измышленных или исторических украшений.

Потому что возможность сделать предмет «красивым» зависит, главным образом, от степени овладения мастером всеми хозяйственными, формальными и техническими предпосылками, определяющими его сущность. Различные отношения масс, материалов и красок, определяемые творчеством художника, придают каждой данной вещи присущий ей одной облик.

В этих отношениях и в пропорции масс лежит скрытая эстетическая ценность предметов, а совсем не во внешних украшениях, не в орнаментах и профилях, которые только нарушают цельность впечатления, не будучи органически связаны с основным назначением предметов.

Только путем тесного контакта с прогрессирующей техникой, изыскивая новые материалы и конструкции, получает художник возможность согласовать современные требования с традициями и идти к новым формам развития.

Решительное признание мира машин и механического транспорта. Оформление вещей, исходя исключительно из их прямого назначения, без всяких романтических украшений и безделушек. Ограничение типичными, всем понятными формами и красками. Простота и стандартизация, экономное использование места, материалов, времени и денег. Создание стандартных форм предметов повседневного обихода является сейчас социальной необходимостью.

Жизненные потребности большинства людей в основном одинаковы. Жилище и домашняя обстановка предназначаются для массового потребления, их устройство должно подчиняться здравому смыслу, а не случайному порыву. Действительным средством освобождения человека от повседневной работы, удовлетворения своих потребностей является стандартная машина, которая с помощью пара и электричества делает за него все гораздо быстрее и лучше.

Уничтожения индивидуальности путем стандартизации жизни можно так же мало опасаться, как и полного подчинения формы одежды требованиям моды. Несмотря на частичную стандартизацию жизни, человеку остается еще много областей для проявления своей индивидуальности.

Вместе с тем, в виду конкуренции, каждая вещь должна быть представлена многими типичными образцами, что обуславливает свободу выбора.

БЛЕСК И НИЩЕТА МОСКВЫ И ТЕЛЬ-АВИВА

В настоящее время мастерские Баухауза представляют собою лаборатории, в которых обрабатываются модели стандартных, освобожденных от традиций форм предметов. Баухауз стремится в этих лабораториях создать новый тип мастера: одновременно техника и кустаря, одинаково владеющего и техникой и формой.

Цель этих работ – найти стандартную модель, отвечающую всем формальным, техническим и хозяйственным требованиям, а также создание ряда специалистов как в области фабричной практики, так и в области формального и технического разрешения данных проблем.

Эти конструкторы должны основательно изучить методы массового фабричного производства, отличные от приемов ручного труда, хотя первоначальная модель и будет изготовляться кустарным способом. На основе особенностей машинного производства должно выработаться новое понятие «красоты» и «подлинности» продукта производства, тогда как имитация машиной ручной работы всегда имеет привкус подделки. Баухауз придерживается того мнения, что разница между машинным и ручным производством не только обуславливается различием орудий производства, но главным образом зависит от характера труда, индивидуализированного в одном случае и централизованного в другом.

Ремесло и индустрия должны идти рука об руку. Ремесло прошлого изменилось, ремесло будущего расцветет в новом содружестве как опытный пособник индустриальной продукции. Опытные работы мастерских-лабораторий должны создавать модели-типы для массового фабричного производства.

Разрабатываемые в мастерских Баухауза модели передаются в другие производства, с которыми мастерские находятся в связи.

Продукция Баухауза не является конкуренцией ни индустрии, ни кустарям, она должна, напротив того, служить импульсом для подъема их работы. Баухауз дает индустрии и хозяйству хорошо обученных мастеров, которые выполняют всю предварительную работу, содействуя этим массовому производству.

Серийное производство по моделям Баухауза должно достигнуть возможной дешевизны путем использования всех современных экономических способов типизации. Возможность снижения качества материалов или отступление при массовом изготовлении от первоначальной модели будут всеми силами преследоваться. Баухауз борется за замену нерациональных методов работы и художественного дилетантства в промышленности новой высококачественной работой.

Рувим Хигер

К ВОПРОСУ ОБ ИДЕОЛОГИИ КОНСТРУКТИВИЗМА В СОВРЕМЕННОЙ АРХИТЕКТУРЕ

Из журнала «Современная архитектура» (1928)

Настоящая статья, направленная вначале в «Красную новь», не помещена там по «некоторым соображениям» редакции, побоявшейся, видимо, развития дискуссии о «Современной архитектуре», начатой односторонней статьей Ш. и Л.

Проблемы современной архитектуры требуют пристального внимания советской общественности, ибо в условиях построения социализма архитектуре, как реальному фактору, организующему повседневность, надлежит сыграть огромную социально-значимую роль.

То обстоятельство, что современный архитектор корректирует направление и формы развития всех видов человеческого жилья, общественных и промышленных зданий так же, как и архитектурных комплексов – городов и поселков, – позволяет ему постепенно – в соответствии с основными задачами нового социального строя – коренным образом изменить структуру человеческой жизни – производственной, общественной и личной – под углом зрения строгой целесообразности и тем самым широко, незыблемо и в высшей степени наглядно внедрять социалистические принципы в повседневность. Ибо рационализация, – широкая, всесторонняя, полная, – рационализация на основе пролетарской идеологии во всех областях культуры и жизни является, несомненно, основой основ социализма.

Поэтому именно под этим углом зрения – в какой мере осуществляется этот общеобязательный для СССР принцип рационализации – и надлежит взвешивать общественную ценность и идеологическую правоту тех или иных разветвлений советской архитектурной мысли. Причем под рационализацией архитектуры следует понимать не только предельную логизацию и максимальное экономизирование плановых и конструктивно-технических элементов сооружений, но в такой же мере радикальное и тщательное осмысление их пространственного оформления – объемного, плоскостного и линейного. Рационализированное архитектурное оформление должно быть в значительной мере научно обусловлено и вытекать из всестороннего учета как общих законов восприятия, так и тех его специфических особенностей, которые свойственны восприятию молодого общественного класса, диктующего ныне жизни свои законы и требующего от всех видов искусства полновесного, эмоционально-насыщенного, общественно-выразительного языка. Вышесказанное отнюдь не означает, однако, что можно искусственно расслаивать архитектуру на «утилитарную» и «художественную» стороны, рассматривая и «рационализируя» (в кавычках) их независимо друг от друга порознь, чтобы затем уже «примирять» между собой. Такое в высшей степени неправильное с нашей точки зрения, хоть и довольно распространенное толкование принципа рационализации в архитектуре серьезной критики не выдерживает.

Рационализация архитектуры – проблема единая и цельная так же, как един и целостен подлинный архитектурный организм. Эта проблема в процессе ее практического разрешения может дифференцироваться, расчлениваться, распадаясь на ряд отдельных более сложных «частных и малых» проблем, на изыскания плановые, конструктивные, композиционно-формальные и т. д., но монистическая мысль материалиста-архитектора всегда должны рассматривать их как разные стороны одного и того же общественного явления, для которого в целом обязательна прозрачная ясность основной и единой организационной схемы и для которого органическая взаимообусловленность всех архитектурных элементов должна являться верховным формообразующим и регулирующим принципом.

Только такая точка зрения в архитектуре единственно приемлема, на наш взгляд, для пролетариата, стремящегося протянуть провода единой диалектической мысли и единой организующей воли сквозь все – подчас внешне разноречивые – стороны единого жизненного процесса в его непрерывном становлении.

Эту точку зрения пролетариат, в лице его руководящих органов, и должен отстаивать, по нашему мнению, со всей настойчивостью и решительностью, всеми способами общественного убеждения, а будет понадобится – и принуждения. Всякое отступление от принципов всесторонней и гармонической рационализации архитектуры, отступление явное или скрытое, в конкретном ли строительстве или только в философских lamentациях и благопожеланиях по поводу него, являются в этой области антипролетарским уклоном, подрывающим устои одного из существеннейших участков нашего социалистического строительства.

И по поводу всякого такого уклона – хотя бы только кажущегося – необходимо, конечно, всякий раз своевременно и гулко бить тревогу.

С этой точки зрения самый факт появления в нашей общей прессе дискуссионной статьи Шалавина и Ламцова «О левой фразе в архитектуре» знаменателен. И мы считаем, учитывая «благие порывы» авторов, этот факт отрядным, несмотря на – скажем это заранее – всю ошибочность статьи, несмотря на ряд имеющихся в ней искажений действительности, несмотря на явные и грубые ошибки, допущенные авторами в отдельных положениях и формулировках.

Статья эта подвергает резкому полемическому обстрелу конструктивизм, представляемый журналом «Современная архитектура». Она настойчиво ставит под вопрос пролетарский характер идеологии конструктивизма и в конечном счете резко осуждает ее (идеологию), ибо, по заключению авторов, рационализаторские тенденции конструктивизма и

«...те соки, которыми питается конструктивизм в архитектуре, отнюдь не даны социальными условиями советского общества...Идеологические корни конструктивизма тянутся к нам из-за рубежа».

Ссылаясь на то, что идеологи архитектурного конструктивизма восхищаются практическим и инженерным гением американцев и видят в инженерных сооружениях

БАУХАУС И КОНСТРУКТИВИЗМ

Америки превосходную иллюстрацию нового, долженствующего стать интернациональным, формопонимания в архитектуре, авторы «саркастически» цитируют эти места из статей в «Современной архитектуре» и в «правоверном» негодовании восклицают:

«...Капиталистическая Америка, вот где новые вехи человечества, завоевывающего жизнь. Реакционное нутро и социальное родство конструктивизма прет здесь наружу без всяких фиговых листочков. Именно «там, где Америка остается Америкой», т. е там, где господствует «практический разум» доллара, попирающий своими ногами не только эстетику, но и общественного человека и прокладывающий «новые вехи» американскому империализму, создавая новые «форпосты» его господства, нужно искать идеологические корни конструктивизма».

Итак, конструктивизм, по Шалавину и Ламцову, чужд стране советской. Его идеология сродни империалистической буржуазии, это, оказывается, -- проявление «технического фетишизма», это, по выражению авторов, -- «идеалистическая похлебка», которую поэтому надлежит незамедлительно сдать в «идеологический багаж попощины» со всеми вытекающими отсюда последствиями.

Посмотрим же, в какое мере заслуживает доверия обвинительная аргументация Шалавина и Ламцова и в какой степени правильно, существенно и ценно для советской действительности то, что противопоставляют они в архитектуре конструктивизму.

Конструктивизм стремится опереться в архитектуре на науку и технику, используя как их методологическую базу, так и отдельные научно-технические достижения. Отбрасывая идеалистические бредни об «интуиции» и «вдохновенном» творчестве, беспринципно, действующем нередко иррационально, вслепую и впустую, он совершенно убежденно и решительно, в полном соответствии с основными тенденциями нашей индустриализирующейся культуры, переходит на рельсы планомерной и навсквозь осмысленной – целесообразной – творческой деятельности.

Центральное место в идеологии конструктивизма занимает проблема органической увязки архитектуры с социально-бытовыми, производственными, экономическими и психологическими условиями и отношениями нового социального уклада, увязки, сводящейся к охарактеризованной выше проблеме всесторонней рационализации архитектуры.

Изыскивая пути и средства разрешения столь сложной задачи, архитектор-конструктивист становится в силу необходимости на путь изобретательства новых типов архитектуры, овладевая постепенно как «творческим методом изобретателя», так и всей суммой необходимых ему научно-технических знаний. Эти последние (метод и конкретные знания) являются отправным пунктом и основным средством в осуществлении его композиционных замыслов, вытекающих из всестороннего анализа архитектурной задачи.

Эту точку зрения, изложенную достаточно выпукло и ярко в статьях «Современной архитектуры», Шалавин и Ламцов стараются дискредитировать, пытаются опровер-

гнуть ее своей якобы материалистической критикой. Они считают, что научно-технические методы работы в архитектуре ограничены и однобоки– «узко-утилитарны», тогда как, по их мнению,

«...круг творческой деятельности архитектора не замыкается голым утилитаризмом и гораздо шире творческой деятельности изобретателя», «...задача архитектора, – продолжают они, излагая свое архитектурное credo, – конструируя абсолютно утилитарную вещь, дать такую вещь, которая помимо своей утилитарной сущности обладала бы и художественным замыслом...»

Но что же такое, однако, «художественный замысел» в архитектуре вообще и в современной – в частности?

Прямого ответа на этот вопрос Шалавин и Ламцов не дают, но на отдельных разбросанных по всей статье фраз можно догадаться, что художественный замысел в архитектуре заключается в «выявлении» ее «общественной сущности», а эта последняя «сущность» – в идейном воздействии архитектуры на зрителя, на «общественного человека». Мы читаем:

«Архитектура наряду с утилитарно-техническим содержанием обладает еще и идейным, являясь фактором идеологического порядка...»архитектурное произведение... является источником чувств и ощущений...»

«Эти ощущения и чувства кристаллизуются в нашем сознании... в форме идей». И с точки зрения общественного значения архитектурного произведения:

«...Важно, чтобы оно, эмоционально воздействуя на психику общественного человека, вызывало бы такие ощущения, чувства и настроения, которые способствовали бы духовному общению между людьми...»

Исходя из всего этого, в анализе и идеологической оценке конструктивизма Шалавин и Ламцов утверждают, что «...конструктивизм, механически перенося в архитектуру творческий метод изобретателя, абстрагируется от общественных свойств архитектуры...» что конструктивизм, опираясь на науку и технику и творческий метод изобретателя,стремится изгнать из архитектуры элементы идейности... низводя ее до степени утилитарно-технической фикции». Вышеизложенное сводится, таким образом, к следующему.

Архитектор – в противоположность изобретателю – отнюдь не «голо утилитарен» в своей деятельности. Она, его деятельность, много шире «изобретательства», ибо в утилитарную вещь архитектор «вкладывает» еще и идейное содержание. Так как, с другой стороны, конструктивист опирается только на творческий метод изобретателя, на науку и технику, то эта вторая часть архитектурной задачи – идейное воздействие – ускользает, якобы, из поля его зрения. И в архитектуре конструктивист оказывается поэтому уже не архитектором, не художником, не деятелем искусства, а конструктором, инженером, сознательно избегающим в своей работе всяких художественных и общественно-идеологических проблем.

БАУХАУС И КОНСТРУКТИВИЗМ

Это положение, повторяемое в различных вариантах и формулировках на протяжении всей статьи, является основным обвинением, предъявляемым конструктивизму. Оно проходит лейт-мотивом сквозь весь шалавино-ламцовский дуэт. Поэтому, разобрав правильность этого утверждения, мы тем самым выясним правоту и всей статьи в целом.

Начнем с характерной детали. Проанализируем внимательно то во многих отношениях замечательное определение «изобретателя», коим Шалавин и Ламцов хотят доказать, что нельзя, как это делают теоретики конструктивизма,

...проводить параллель и отождествлять творческую деятельность архитектора с творческой деятельностью изобретателя».

«Изобретатель» – говорят они, – какую бы форму ни носила его деятельность... ограничен в своем творчестве утилитарной сущностью ... вещей (?). Последняя вытекает из природных свойств (!) самых же вещей...

Эти-то (природные – Р. Х.) свойства вещей, существующие объективно, как возможность (!??), изобретатель превращает (!) в действительность (!!), заставляет вещи служить общественному человеку. Задача изобретателя не выходит из утилитаризма... и приближается к своему абсолютному разрешению лишь постольку, поскольку утилитарная сущность вещи находят свое наиболее полное выражение (?!!).

И несколько далее мы читаем:изобретатель... должен... ограничиться в своей деятельности только выявлением утилитарной сущности вещей (!!).

Здесь что ни фраза, то перл идеалистического недомыслия, безнадежно путающегося в элементарно простом понятии и в своих же противоречивых терминах. Их этого, с позволения сказать, определения получается, что каждая вещь имеет некую таинственную «утилитарную сущность», которая иногда «находит свое наиболее полное выражение» (вспомните метафизику старика Платона и ее надземные «сущности» («Идеи»); что каждая вещь обладает какими-то своеобразными «природными свойствами которые могут – совершенно для нас непонятно – двояко «объективно существовать»: 1) до «изобретателя» – в состоянии «возможности» (хотя такого объективного, т. е. материального, существования «природных свойств» вещей, – например, природных свойств самовара – в виде возможности» не зарегистрирован еще до сегодняшнего дня ни микроскоп, ни телескоп ни светочувствительная пленка самого обыкновенного фотоаппарата) и 2) после «изобретателя» – в результате его «превращения» (словцо-то какое – «магическое»!) – в виде реальной «действительности»; что функции «изобретателя», т. е. эти таинственные превращения «объективно существующей возможности» в «действительность», являются в то же время «выявлением утилитарной сущности вещей».

Нам думается, что от таких «определений» даже у почтенных профессоров идеалистической философии волосы зашевелиятся от ужаса! И если по этой метафизической зауми судить о чистоте «материализма» авторов и о корнях их «философской установки», то выводы уже и сейчас получились бы удручающие.

Но не будем, однако, торопиться с выводами и разъясним коренную ошибку этого «определения».

Оно построено на допущении «природных свойств» вещей. Однако никаких природных свойств вещей, как таковых, в действительности не существует. Если верна история земли и наш повседневный опыт, то природа готовых вещей не создавала, а предоставляла человеческому обществу лишь материалы, из которых изготавливается вещь. Вещь всегда является продуктом рук человеческих или его металлического раба – машин. Причем свойства этой вновь созданной вещи в результате обработки материалов зачастую на много разнятся от первоначальных свойств использованных материалов. Так, например, всякий смертный, не говоря уже об архитекторе, прекрасно знает, что свойства, скажем, железо-бетонной балки, как таковой, отнюдь не «природны» и что они резко отличаются от свойств железа и бетона, взятых порознь, а свойства бетона в целом – от свойств цемента, песка и щебня, его составляющих. Точно так же никто из материалистов-архитекторов не стал бы всерьез, да еще с потугами на ученое глубокомыслие, говорить о «природных свойствах» архитектуры. А ведь именно это с очевидностью получается у Шалавина и Ламцова из следующего:

«...Архитектор, – говорят они несколько далее цитированного нами места, – имея дело с вещами... будь то элеватор, жилой дом, клуб, университет и т. д. и т. п., также ограничен их утилитарной сущностью».

Но последняя, как мы уже раньше читали, «...вытекает из природных свойств вещей».

Ergo, элеватор, жилой дом, клуб, университет и прочие архитектурные сооружения обладают «природными свойствами». Ни один из известных нам до сих пор «теоретиков» архитектуры не додумывался еще до более смехотворной нелепости!

Надо ли говорить, что и архитектура, как вообще всякая «абсолютно утилитарная вещь», рассматриваемая с точки зрения ее целевого назначения и общественных функций, никакими «природными свойствами» не обладает. Свойства архитектуры как таковой, свойства вещи как вещи создаются только ее организатором, ее конструктором, ее творцом.

В такой же мере как и эта – почти евангельская! – притча о «природных свойствах» вещей, парадоксальны и загадочны, в изображении Шалавина и Ламцова, как мы уже видели, и сами функции «изобретателя». Если следовать дословному смыслу их «материалистического» тезиса об «изобретателе» и попытаться уяснить его наглядным примером, то после долгих мытарств можно придти только к такому идеалистическому курьезу, вполне согласному, однако, с их «определением».

Стул, скажем, есть вещь. Свойства его, по Шалавину и Ламцову, «природны». Одним из таких «природных» свойств стула является способность противостоять тяжести человека. Так вот оказывается, что до поры до времени это свойство стула «субъективно существует» лишь «как возможность». Но вот вы сели на стул и... не упали, не провалились сквозь него. Это, видите ли, многознаменательное событие, означающее «принуждение» вещи «служить общественному человеку» и «выявление ути-

БАУХАУС И КОНСТРУКТИВИЗМ

литарной сущности» ее, повлекло за собой «превращение» вами вышеуказанного свойства стула, а с ним, следовательно, и самого стула из «возможности» в действительность». Иными словами, вы убедились на собственном опыте, на собственных ощущениях в реальности стула. По шалавино-ламцовской теории выходит, что вы после этой обыденной процедуры тоже оказываетесь «изобретателем» и можете увенчать себя лаврами!

Конечно, при таком понимании «изобретателя» сравнивать и тем более отождествлять с ним архитектора уже не придется. В этом согласиться с Шалавиным и Ламцовым нетрудно.

Итак, у нас имеется ключ к раскрытию «философской установки» наших критиков идеологии конструктивизма. Сводится он, как мы только что видели, к следующему положению: вещь становится «действительностью» лишь в нашем сознании, после того как мы убеждаемся в существовании ее на собственных восприятиях.

Что же это, как не субъективный идеализм чистейшей воды, как не оружие из подлинного идеологического арсенала «поповщины»? Что это, как не отзвук, к повторение старой, плесенью веков покрытой формулы: «esse – percipi (быть – значит быть в восприятии), сочиненной аббатом Беркли на посрамление материи и материализма? Незавидное, однако же, идеологическое родство для тех, кто, по видимому, считает себя «воинствующими материалистами» от архитектуры! Но пойдём дальше в своем анализе.

Верно ли, как представляется это Шалавиному и Ламцову, что деятельность архитектора выходит из границ «голого утилитаризма» и «гораздо шире» творческой деятельности изобретателя? Мы позволим себе заметить по этому поводу, что давно уже пора сдать в бесславные архивы идеализма дуалистическое деление человеческих потребностей на «высшие» и «низшие», на «утилитарные» и «неутилитарные», на потребности, идущие от «тела» и от «души». Человек – один, и все потребности его, строго говоря, «узко утилитарны». Современное подлинно материалистическое учение о рефлексах (акад. Павлов, акад. Бехтерев) устанавливает с несомненностью, что в основе так называемых «психических», «высших» запросов человека (в том числе, конечно, и художественных) лежат процессы физиологические – нервно-мозговые. С этой научно-материалистической точки зрения художественная деятельность (творчество и восприятие), как цепь условных рефлексов, как закономерная реакция на социальные «раздражители», так же жизненно необходима, так же физиологична и, следовательно, так же «узко утилитарна», как и все иные органические потребности человеческого существа, выживавшие к жизни, скажем, жилище как таковое. И проблема восприятия архитектуры, сводящаяся, по существу, к проблеме, наиболее рационального с био-социальной точки зрения, воздействия на рефлекторный аппарат человека и его мышление (а ведь мысль, по Бехтереву, – тот же рефлекс, но только заторможенный), есть проблема в настоящем смысле слова «узко утилитарная», приводимая к физиологической основе и к ее удовлетворению. Таким образом, архитектура, как и всякое иное искусство, рассматриваемая в свете ее био-социального

значения (а ведь иначе рассматривать ее невозможно), насквозь утилитарна, и, следовательно, круг творческой деятельности архитектора никогда из границ «голового утилитаризма» не выходил и не выходит. Поэтому говорить, что задачей архитектора является создание такой вещи, «которая помимо (!) своей утилитарной сущности (и без того достаточно непонятной. – Р.Х.) обладает еще и художественным замыслом, понимая под последним нечто «неутилитарное», апеллирующее ко второй к «высшей» природе человека, значит достаточно откровенно демонстрировать либо свое невежество, либо... убежденный философский дуализм. Но ведь ни то, ни другое, как известно, с научным материализмом ничего общего – по крайней мере до Шалавина и Ламцова – не имело и на родство с ним не претендовало. Что же в таком случае дает им право говорить от имени материализма? Недоумевая так же, как, вероятно, недоумевает и читатель, перейдем к дальнейшему.

Верно ли, что понятие «изобретателя» к архитектору неприменимо? Мы думаем, что совершенно неверно. Наоборот. Понятие «изобретателя», взятое в широком смысле слова, – универсально. Оно подчиняет себе не только понятие «архитектора», но применимо к любой области человеческой деятельности – практической и теоретической. «Изобретателем» в той или иной степени можно назвать Коперника и Маркса, Гете и Ньютона, Сезанна и Брунеллески, потому что с «изобретателем» нужно связывать представление не о конкретном роде и виде работы, а о самом методе работы. Последний же в самых общих чертах характеризуется следующим: во-первых, отчетливой и ясной – не допускающей двусмысленностей – формулировкой новой для данного общества задачи-цели, подлежащей достижению и требующей разрешения, и, во-вторых, как это указывается в статьях «Современной архитектуры», тщательным выяснением всех неизвестных конкретных условий, обстоятельств и отношений, способствующих наиболее рациональному решению этой задачи, т. е. решению с минимумом затрат и с наибольшим «коэффициентом полезного действия».

Этот метод работы – метод в историческом аспекте не новый, конечно, названный конструктивистами «методом функционального творчества», органически (отнюдь не «механически», как бессмысленно вещают Шалавин и Ламцов) слитый с архитектурой, вносящий в различные элементы архитектурного задания монистическую цельность, взаимообусловленность и железную логику рационализма, является костяком и идеологическим стержнем конструктивизма. Как всякий метод, метод функциональный отнюдь не предопределяет конкретных решений конкретной архитектурной задачи. Он не дает готовых рецептов. Он указывает лишь правильные пути, по которым должно протекать архитектурное мышление, правильные – научные – средства, коими должен пользоваться материалист-архитектор.

Этот метод гибок так же, как гибка, скажем, алгебраическая формула, как гибко, например, уравнение со многими неизвестными. Решая реальную архитектурную задачу, архитектор-конструктивист подставляет в это неопределенное уравнение вместо x , y , z и т. д. определенные жизненные значения (климат, материал, конструкцию, бытовые, общественные или производственные формы и т. д.), получая в каждом отдельном случае, если только он правильно составил уравнение по функциональному

методу, вполне рациональное жизненное решение архитектурной проблемы. Но то обстоятельство, что одним из таких основных неизвестных, решающих уравнение, являются в каждом конкретном случае социальные связи и запросы самого архитектора и его неповторяющийся ни в ком рефлекторный аппарат, обуславливающий специфические пути именно его индивидуального творчества, гарантирует, несмотря на пользование одним творческим методом, столько же новых решений одной архитектурной задачи, сколько участвовало при этом архитекторов.

Однако при всем разнообразии этих решений всех их, как мы уже знаем, объединяет монистическая трактовка архитектуры: признание равноценности за всеми элементами архитектурного задания и стремление органически слить их в единое в совершенстве выполняющее все свои функции – рациональное – целое.

Поэтому никто из конструктивистов-архитекторов не стал бы, конечно, следуя сомнительной мудрости сметам Шалавина и Ламцова, рассекать свою архитектурную вещь на некую «утилитарную сущность» и некий неутилитарный «художественный замысел». Не стал бы он и миролюбиво «примирять противоречия» между ними, что Шалавин и Ламцов с настойчивостью, поистине достойной лучшего применения, выдвигают как единственную «сущность» архитектурного творчества и в чей с курьезной уверенностью усматривают «разрешение архитектурной задачи». Такого рода идеалистическая оценка архитектуры лежит вне мышления конструктивиста.

Для конструктивиста нет никаких заранее допускаемых противоречий ни в архитектурном задании, ни в процессе архитектурного творчества, ни тем более в самом архитектурном произведении. Архитектура для него едина, как и для всякого материалиста, и в своей «общественной сущности» утилитарна, ибо выполняет она только одни общественно-служебные функции. Но это никак не значит, что конструктивизм, как думают Шалавин и Ламцов, не замечает в архитектуре проблемы «идейного воздействия» на зрителя, на «общественного человека» и даже сознательно, по их выражению, «изгоняет» эту проблему на архитектуру. Наоборот. Ни одно из современных архитектурных течений – если учесть заложенные в них потенциальные возможности – не сможет выполнить этой ответственной задачи во всей ее широте и с такой полнотой как конструктивизм.

Так как вопрос о художественной и идеологической ценности конструктивизма является не только главным пунктом преткновения для Шалавина и Ламцова, в который поэтому направлены наиболее ядовитые стрелы их полемического красноречия, но вызывает оживленные споры и в широких художественных кругах, мы позволим себе на разъяснении этого вопроса остановиться поподробней.

Говорить о том, что архитектура должна быть «источником чувств и ощущений», или, иначе сказать, требовать общественной выразительности в архитектурных формах, – значит ломиться в открытую дверь. Что это проблема «важная», а в наши дни – в условиях советской действительности – в особенности, это общеизвестно и бесспорно. Давно уже стало избитым местом, что архитектура наиболее социальное из искусств. Мы все, учитывая исторический опыт, убеждены, что в архитектуре огромные

возможности организующего и эмоционального воздействия на людские массы. Мы знаем, что немой язык архитектурных масс, их масштабы и организация в пространстве могут быть силой своего воздействия подчас красноречивей и убедительней самого пламенного слова. Например, совершенно очевидно, что средневековые готические соборы, построенные с изумительным для того времени знанием и всесторонним учетом людской психологии, служили формами своими одним из актуальнейших средств религиозной пропаганды. Они сыграли далеко не последнюю роль в искусной церковной психотехнике классового подчинения, так же как и в укреплении руководящих позиций средневековой церкви.

С тем большим правом, учитывая еще небывалый в истории социальный размах и огромную сферу советской культуры – «массовидность» ее, можно требовать этих выразительных и даже до известной степени агитационных функций от нашей большой советской архитектуры. Но здесь естественно возникает вопрос: каким должно быть архитектурное оформление в наши дни, какими принципами должно оно руководствоваться, чтобы быть в состоянии выполнять эти функции безмолвного выразителя господствующих в нашем обществе настроений, эмоций и идей пролетариата? Разберемся в этом.

Экспериментально доказано, что каждая разновидность формы является определяющей для возникновения того или иного настроения и чувства. Каждая вещь может в той или иной степени, благодаря воздействию своих формальных признаков, почти непосредственно влиять на нашу «душевную» жизнь. Такими же носителями и рассадниками определенных эмоций и настроений являются архитектурные объемы, плоскости и линии в их разнообразной обработке. Принуждая наш взгляд следовать за закономерным сочетанием этих элементов, архитектура всегда вызывает у зрителя ту или иную, расплывчатую или четкую, эмоциональную гамму: скажем, ощущения могущества, уверенности, спокойной и сосредоточенной силы, или, наоборот, беспокойства, неуверенности, гнета и т. д. Если эти настроения созвучны господствующим общественным эмоциям, то здание можно назвать эмоционально выразительным для своей эпохи. Но те же архитектурные элементы (объем, плоскость, линия) одновременно со своим эмоциональным воздействием дают нам и чисто интеллектуальное представление о назначении здания и о его конструктивно-технических строительных принципах, или, что то же самое, о степени выразительности здания функциональной. Мы называем здание выразительным функционально, если налицо полное соответствие объемных, плоскостных и линейных форм его с целевым назначением, с внутрипространственной системой организации здания и с его конструктивной схемой. Для разбираемого здесь вопроса чрезвычайно важно отметить, что эмоциональная выразительность каждого архитектурного произведения исторически меняется, обуславливаясь социальными «сдвигами» – изменением классовых соотношений в обществе и соответственно этому господствующей целевой установки. Причем эта эмоциональная выразительность здания исторически всегда находилась – и сейчас находится – в связи и зависимости от степени функциональной

БАУХАУС И КОНСТРУКТИВИЗМ

выразительности его, бывая периодически то прямо, то обратно пропорциональной последней.

Мы знаем эпохи, когда оформление зданий трактовалось совершенно абстрактно, вне зависимости от их назначения, от строительных материалов и конструкций. Таковы, например, эпохи позднего барокко и рококо или недавняя – довоенная – эпоха эклектизма. То были эпохи упадочнические, периоды разложения общества. Тогда во имя «красоты», т. е. во имя наибольшей эмоциональной выразительности, здание почти совершенно лишалось функциональной выразительности, лишалось логики и здравого смысла как в отдельных элементах оформления, так и в общих композиционных принципах. Разгул нездоровой эстетствующей декоративности захлестывал архитектуру. Именно тогда и разделяли архитектуру, говоря языком Шалавина и Ламцова, на «художественный замысел» и «утилитарную сущность». Именно тогда и видели основные принципиальные «противоречия» в архитектуре между элементами «искусства» и элементами «инженерии». Именно тогда и стремились всячески замаскировать «антихудожественную» «утилитарную сущность», прикрыть наготу конструктивного остова здания фиговым листочком бессмысленного украшения.

Нечего и говорить, что тенденция и в наши дни рассматривать архитектурное оформление абстрактно, как нечто самодовлеющее, тенденция сознательно допускать «противоречия» между органическими элементами архитектуры, является типичнейшим продуктом упадочнической – буржуазной – идеологии.

Пролетарской культуре и пролетарскому архитектору такие тенденции не могут быть свойственны. Мы переживаем сейчас в СССР полосу органического общественного развития – эпоху всесторонней организации общества. И сейчас, как и во все известные нам органические эпохи человеческой истории, но в степени неизмеримо большей, борьба за высшую целесообразность, за экономию и отчетливость организационных форм, борьба за «функционализм», становится боевым лозунгом во всех областях культуры и жизни. На наших глазах в недрах класса-победителя, не говоря уже о его коммунистическом авангарде, растет и крепнет новый человек насквозь рационального склада – «с новой психикой, новой нервной системой, новым мировосприятием». Его единая организующая мысль стремится проникнуть во все поры человеческого творчества, требуя во всем соответствия своим грандиозным рационализаторским планам, внося с собой повсюду простоту, логичность, ясность, лаконизм. Соответственно этому изменилось и художественное восприятие, изменились по сравнению с буржуазным обществом и принципы художественной оценки вещей. Оправданность форм, соответствие материалу и назначению вещи является для пролетариата и всех жизнеспособных слоев советского общества источником любования вещью, стимулом к эмоциональной взволнованности. Вещь как вещь «красива» для нас, т.е. эмоционально выразительна, лишь постольку, поскольку она логична, поскольку целесообразна, поскольку функционально выразительна. Тот, кто этого не видит, тот, кто требует от вполне целесообразной по своим функциям и по своему оформлению вещи еще и «примиряющегося» с ее утилитарностью «художественного замысла», т. е. требует по существу «красивой с боку припека», тот никогда не

уяснит пути пролетарского искусства, внося и сюда двойственность и путанность идеализма.

Шалавин и Ламцов подтверждают это своими умозаключениями. Для них, например, то обстоятельство, что аэроплан вызывает в нас логичностью своих частей и всем своим конструктивно-оправданным целым эмоцию удовольствия, что формы его приятны нам, что он нам представляется «красивым», – для них это «случайно». Однако для всякого, кто хоть немного разбирается в социально-экономической обусловленности нашего восприятия и в классовых корнях его, ясно, что явление это далеко не «случайное», а необходимое при данной структуре нашего общества и исторически вполне закономерное. Пролетариат и все, кто идет с ним в ногу, иначе трактовать и воспринимать вещи и вообще действительность органически не могут. Это рассудочное восприятие строителей-конструкторов новой жизни.

Итак, для всех прогрессивных элементов советской действительности эмоциональная выразительность форм вещей, или, выражаясь архаическим языком, степень их «красивости», совпадает со степенью их функциональной выразительности. Это абсолютно верно для инженерии, для техники, но в такой же мере это верно и для архитектуры. В силу этого – в значительной мере – и рухнула методологическая грань между архитектурой, как и вообще прикладным искусством, и инженерией. И в силу этого же здание, архитектурное произведение кажется сейчас здоровым слоям нашего общества эмоционально насыщенным, «красивым» именно тогда, когда оформление его в основе своей вытекает из внутренней структуры здания, из его общественно-служебных функций, его целевого назначения. Функциональная выразительность современной архитектуры является сейчас необходимым условием для того, чтобы созерцание этой архитектуры окрашивалось бодрой эмоцией удовольствия. И лишь на этой психологической основе – ощущении удовольствия при восприятии, создаваемом ныне только функциональной выразительностью, – можно, вводя в детали оформления здания (в пропорции отдельных частей и масс, в окраску и «фактуру» плоскостей и т. д.) коррективы психогигиены, психотехники и учения о рефлексах, добиться при восприятии архитектуры дифференцированного ряда ощущений и эмоций, которые ассоциировались бы в свою очередь в нашем «сознании» уже с идеям большого социального охвата и значимости. В этом и заключается проблема наиболее рационального с био-социальной точки зрения воздействия архитектуры на зрителя, на современного «общественного человека». В том виде, как она логически вытекает из идеологических позиций конструктивизма и как последний стремится ее разрешить. Где же тут «изгнание» конструктивистами «элементов идейности» из архитектуры, о котором разглагольствуют Шалавин и Ламцов?

Итак, твердая научно-техническая база и правильно понятный творческий метод конструктивизма являются в наши дни единственными гарантиями того, что архитектурное сооружение, созданное этими средствами, будет источником здоровых идей, будет эмоционально заражать и волновать, будет служить средством «духовного общения между людьми». Идеология конструктивизма, последовательно проводимая в жизнь, создает возможность появления архитектуры, обладающей в высшей сте-

БАУХАУС И КОНСТРУКТИВИЗМ

пени выразительным для советского общества языком. Это обстоятельство и должен учитывать в своей работе всякий советский архитектор, перед которым ставится во весь ее исполинский рост задача выражения социальных эмоций пролетариата. Эта проблема особенно актуальна, конечно, в архитектуре больших масштабов, в архитектуре грандиозных общественных зданий, с формами которых неизбежно ассоциируется вся историческая значительность нашей социализирующейся эпохи. Общественные здания, воздвигаемые в пределах страны, кующей социализм, здания, в которых организованные и мощные людские коллективы творят и решают историю, неминуемо станут – и уже теперь становятся – символам всей нашей культуры. Это обстоятельство необходимо и архитектурно учесть. Архитектор должен своим искусством эти ассоциации с общественными идеями, возникающие в нашем сознании при восприятии архитектурных форм общественных зданий, углубить и усилить, способствуя наибольшей коллективизации нашей психики.

Путь, единственный и плодотворный, коим должен идти архитектор, стремящийся решить эту увлекательнейшую проблему, из всего предыдущего ясен. Не надо ни на минуту забывать, что советское общество с его стихийной тягой к рационализму может художественно удовлетворять лишь те архитектурные произведения, в которых нет никаких «противоречий» между органическими элементами архитектуры. Это архитектура, оформление которой ясно, отчетливо и просто вытекает из содержания здания, это архитектура монистическая, руководящаяся принципами подлинной целесообразности и подлинной конструктивности. Только такая архитектура может создать необходимый нам выразительный архитектурный язык, – создать потрясающий лаконизм простых и мощных функционально оправданных форм.

Поэтому добиться воздействия – эмоционального и идейного – архитектуры на советского зрителя можно, только претворяя в жизнь правильно понятую идеологию конструктивизма, только заботясь при основном оформлении зданий о наибольшей функциональной выразительности их. Быть конструктивистом в архитектуре – значит с этой задачей справиться в совершенстве.

Таким образом, основное обвинение, предъявленное Шалавиным и Ламцовым идеологии конструктивизма, – что конструктивизм-де «низводит» архитектуру, лишает ее «общественной сущности», «изгоняет» из нее «идейность» и т. д., – оказывается совершенно несостоятельным по всем пунктам его аргументации. Разъяснив это, мы считаем основную задачу нашей статьи выполненной. Нам остается теперь лишь бегло остановиться на частностях.

Скажем несколько слов о том не лишенном дешевого эффекта «громовом» аккорде, которым Шалавин и Ламцов заканчивают свой полемический выпад. Мы имеем в виду уже цитировавшееся нами вначале обвинение конструктивизма в «реакционности», которая бесстыже «прет наружу» даже «без всяких фиговых листочков». Основанием для этого служат преступные симпатии идеологов конструктивизма из «Современной архитектуры» к... «практическому разуму» капиталистической Амери-

ки, к рационализму ее инженеров, «не думающих ни о какой эстетике» при создании своих превосходных индустриальных сооружений.

Шалавин и Ламцов этими симпатиями возмущены. Они считают, по-видимому, что границы Советского Союза необходимо оградить китайской стеной, бдительно охраняя их от вторжения всякой чужестранной культуры. Все то, что «тянется к нам из-за рубежа, то, видите ли, «не дано социальными условиями советского общества» и, следовательно, по их мнению, нам «идеологически» чуждо. Какая странная даже для наших авторов помесь советизма с квасным «рассейским» ура-патриотизмом! Мы вынуждены здесь задать авторам нескромный вопрос. Известно ли им о существовании чрезвычайно важной для пролетариата СССР проблемы культурной преемственности? Слышали ли они о ней хотя бы краем уха? И понимают ли ее? Думаем, что если и слышали, то понимают ее даже для их путаного «марксизма» как-то уж очень своеобразно. А ведь дело ясно. Современная передовая архитектура Запада и индустриальная архитектура Америки исходят из методов науки, организации и техники. Эти три элемента образуют железный инвентарь нашей эпохи – последних этапов капитализма и зарождающегося социализма. И если эти творческие методы характерны для современной буржуазии Запада и Америки, то в неизмеримо большей степени должны быть они характерны и для пролетариата СССР, овладевающего всей современной ему культурной и строящего на ее основе, непрерывно развивая и усовершенствуя доставшееся ему культурное наследие, насквозь рационализированный организм социализма.

Поэтому советской стране – и ее революционному авангарду в особенности – понятен и близок безукоризненно логичный язык лучших образцов американской и западноевропейской функциональной архитектуры. И поэтому нет, конечно, ничего идеологически недопустимого, ничего «реакционного» в симпатиях конструктивистов к «рациональному уму изобретателей» Америки. Наоборот – явление это отрадное. Архитектор конструктивист, переняв и усвоив все лучшее и ценное, что имеется, с точки зрения пролетариата, в рационализме буржуазно-капиталистической Америки и Европы, создаст на основе наших специфических советских социальных задач и наших специфических советских общественно-бытовых условий, непрерывно развивая «творческий метод изобретателя», высокоинтеллектуальные архитектурные формы, полные глубокой эмоциональной значимости для пролетариата. Те, что тормозят развитие советской архитектуры по руслу конструктивизма, т. е. подлинного архитектурного рационализма, и лицемерно прикрываются при этом щитом «материализма», подрывают наше социалистическое строительство, являясь реакционерами в настоящем смысле слова.

Еще несколько строк. Вначале Шалавин и Ламцов указывают, что для того, чтобы «... определить значение и роль того или иного направления в архитектуре, необходимо в первую очередь выявить их философскую установку». Однако никакого серьезного философского анализа идеологии конструктивизма они не дают. Легкомысленно порхая по верхам философии и обнаруживая при этом соответствующую весьма тощую «эрудицию», Шалавин и Ламцов неожиданно ошарашивают читателя открыти-

БАУХАУС И КОНСТРУКТИВИЗМ

ем, что конструктивизм «скатывается в махистское болото». Основанием для такого «открытия» служит то обстоятельство, что теоретики конструктивизма употребляют термины: «функциональная зависимость» и «экономия энергии восприятия».

Всем, кто знаком с философией не понаслышке, не из третьих и четвертых рук, что теперь уже с уверенностью можно сказать о наших горе-философах, предоставляем судить: в какой мере серьезно отождествление целой философской системы Маха и Авенариуса – системы эмпириокритицизма, – с двумя разрозненными терминами, которые помимо статей конструктивистов встречаются и в математике, и в психотехнике, и в ряде других наук? Мы же от дальнейших комментариев воздержимся.

Из книги А.В. Иконникова «Архитектура XX века. Утопии и реальность» (2001)

Возникновение конструктивизма

«Сердцевину» архитектурных утопий авангарда, ставших частью осуществляемого великого утопического эксперимента, образовала концепция конструктивизма, направления, ставшего с середины двадцатых наиболее организованным и многочисленным. Конструктивизм в общественном сознании стал олицетворением всего архитектурного авангарда и сохранил эту роль в исторической перспективе.

Начиналось это направление вне архитектуры, в экспериментах станкового искусства. Оно суммировало влияние супрематизма и школы Татлина с исходившими из круга футуристов идеями производственного искусства. Вместе с ориентацией на «производничество» в конструктивизм вошли идеологизация и политическая ангажированность. Конструктивизм «из элитарно-творческого дитя превратился в пролетария»²⁰.

Ключевое положение среди художников-беспредметников, подготовивших концепцию конструктивизма, занимал А. М. Родченко (1891-1956), находившийся под влиянием Татлина. Началом стало увлечение контрастами фактуры на живописном полотне – уже тогда началось превращение знаково-символического объекта в «вещь». Следующим этапом на пути Родченко к конструктивности стал «линизм» (с 1919 г.) – обращение к экономным линейным конструкциям на плоскости, проектированию неких возможных «реальных построений». Текст 1921 г., посвященный идее «линизма», Родченко завершил лозунгом «Да здравствует конструктивизм» и призывом работать над материальными сооружениями.

О переходе от живописных виртуальных конструкций к сооружениям Родченко задумывался с 1919 г., проектируя газетные киоски – они стали у него вертикальными структурами, нанизанными на центральный стержень, с ораторской трибуной и динамичной комбинацией плоскостей для агитационных материалов. Включившись в работу Живскульптарха, он проектировал фантастические сооружения, где над массивными объемами поднимаются ажурные пространственные каркасы (проект здания Совдепа, 1921). Динамичная нестабильность, конфликтность форм этого протоконструктивизма отражала общую смятенность и неустроенность времени. Уравновешенность конструкций Родченко осваивал в более поздних поисках – экспериментах с пространственными конструкциями в материале.

Протоконструктивизм превращался в конструктивизм под воздействием идеи производственного искусства. Корни идеи уходят к концепциям Рёскина и Морриса, этическим установкам анархизма Бакунина и Кропоткина. В послереволюционной России теория, основанная на этой идее, формировалась частью авангарда, связанной с футуризмом. Еще в 1915 г. в текстах Маяковского появилось понятие «вещь» вместе с призывом к утилитарно-полезному искусству, Полезность искусства в статьях О. М. Брига, Б. А. Кушнера, Н. Н. Пунина пропагандировала в 1918-1919 гг. газета «Искусство коммуны». Здесь поднималась идея, что искусство должно не изображать, а

БАУХАУС И КОНСТРУКТИВИЗМ

создавать действительность, наполняя ее служащими человеку вещами. Брик предложил понятие «художник-пролетарий» как образ художника будущего. Постный утилитаризм Брика скорее подавлял, чем стимулировал творчество. Но тема «искусство и производство» переросла в более широкую – «искусство и жизнь», тему жизнестроения. Этот аспект превращал художественную деятельность в одну из ипостасей «Великой утопии» и легко сопрягался с архитектурой.

Кристаллизация конструктивизма как направления связана с деятельностью Института художественной культуры (ИНКУХ, 1920-1924), с 1921 г. возглавленного Родченко. В марте 1921 г. там сложилась рабочая группа конструктивистов, вместе с которой вошел в обиход и термин «конструктивизм». Концепцию формы раннего конструктивизма Родченко экспериментально утверждал в мобильных подвесных пространственных конструкциях (1920-1921), не имевших практического применения. Подобные исследования проводили и другие члены рабочей группы – Иогансен, Медунецкий, братья Стенберги. Конструирование в их работах становилось методом художественного поиска, определялись приемы, связанные с выявлением в визуальной форме конструкции и материала.

Внутренняя целесообразность организованного материала соединялась с внешней целесообразностью «социального заказа», импульсы которого исходили от «Великой утопии», ориентированной на техническую модернизацию общества и индустриализацию. На концепцию конструктивизма все активнее влияли идеи производственничества, направляя деятельность художников к участию в промышленности. Но они еще не были востребованы в производстве, возрождение которого лишь начиналось. Теория опережала возможности художественной практики.

В этой ситуации особое значение получило оформление спектаклей обновленного театра. Их виртуальная реальность стала полем экспериментов, соединявших пространственные структуры и организуемое ими действие, в «конструировании» игровых ситуаций сцены моделировалось жизнестроительство – предмет претензий авангарда. Сценография подсказывала путь реализации идей архитектуры.

Классическим произведением конструктивистской сценографии стала сценическая установка, созданная художником Л. С. Поповой (1889-1924) для «Великодушного рогоносца» Кроммелинка в московском Театре актера (1922, режиссер В. Э. Мейерхольд) Это функционально-пространственный каркас действия, независимого от портала сцены. Нет ничего необязательного, незадействованного напрямую в хронотопах пьесы (место действия – сельская мельница). Впрочем, и обязательное не изображено, а обозначено с использованием минимально необходимых знаков. Два деревянных станка, несущих горизонтальные площадки, на разной высоте связаны мостиками; на флангах к планшету сцены спускались лестницы. Стабильный каркас действия дополняли подвижные элементы – три колеса разной величины и лопасти ветряка на консоли. Их вращение – то быстрое, то медленное, то согласованное, то нет – определялось темпом и ритмом действия, колебаниями его эмоциональной напряженности. Конструкция дополняла зрелище своей метафорической жизнью.

Установка переросла из сценической декорации в архитектуру; поиск архитектурного языка был одной из целей эксперимента. Конструкция, работавшая как функциональный каркас актерского действия, была в то же время метафорой будущего – механизированного, электрифицированного царства социализма.

Следующий принципиальный шаг к архитектуре конструктивизма сделал А. А. Веснин (1883-1959), создав в московском Камерном театре установку для спектакля «Человек, который был Четвергом» (1923, режиссер А. Я. Таиров). Она получила трехмерную форму, в которой металлические каркасные конструкции в сочетании с элементами городской инженерии (лифты, движущиеся тротуары, подъемные мосты, гигантские колеса неизвестного назначения) складываются в метафору урбанизированной жизни. Каркас определяет не только структуру, но и направления развития действия. Намечены приемы архитектуры раннего конструктивизма, но ортогональность еще не возобладала – с ней сочетаются динамичные диагонали – как бы отголоски динамизма Башни Татлина, Установка, как и созданная Л. Поповой, – самодостаточное сооружение. Но – как заметил С. О. Хан-Магомедов – это не столько автономный помост (как в «Рогоносце»), на котором играют актеры, сколько пространственная композиция, внутри которой разворачивается действие, – сооружение, таким образом, получило главный признак архитектуры.

А. А. Веснин, в предреволюционные годы уже ставший серьезным мастером архитектуры неоклассического направления, после революции занимался живописью, сблизившись с художниками-конструктивистами. С энтузиазмом приняв принцип конструктивности, он, однако, решительно противостоял столкновению направления в плоский утилитаризм, к которому тяготели теоретики производственничества. В своем «Кредо» А. А. Веснин писал: «Вещи, создаваемые современным художником, должны быть чистыми конструкциями без балласта изобразительности, построенными по принципу прямой и геометрической кривой и по принципу экономии при максимуме действия»²³. Его деятельность обозначила перелом в короткой истории конструктивизма. Лидерство в его развитии переходило к архитектуре; к жизнеустройственным проблемам архитектура причастна изначально. А. А. Веснин привлек к реализации идей архитектурного конструктивизма своих братьев – Л. А. Веснина (1880-1933) и В. А. Веснина (1882-1950). Образованная ими группа вместе с архитектором-практиком, публицистом и теоретиком М. Я. Гинзбургом (1892-1946) положила начало самому организованному и многочисленному объединению российского архитектурного авангарда. Организационно оно оформилось в декабре 1925 г. как Объединение современных архитекторов (ОСА). Председателем объединения стал А. А. Веснин, М. Я. Гинзбург и В. А. Веснин – его заместителями.

В завершении системы идей и организационной консолидации конструктивизма ключевую роль сыграл М. Я. Гинзбург. Лидерство объединения конструктивистов (ОСА) в советском архитектурном авангарде было закреплено созданием в 1926 г. печатного органа – журнала «Современная архитектура» (СА), который существовал пять лет и оставался в те годы единственным в СССР регулярно выходящим изданием, посвященным архитектуре. Обладая почти монополией на критическую оценку

БАУХАУС И КОНСТРУКТИВИЗМ

практики и пропаганду идей современной архитектуры, конструктивисты расширяли и укрепляли свое влияние. Концепция конструктивизма стала главным воплощением первой утопии советской архитектуры.

Система идей зрелого архитектурного конструктивизма получила завершение на страницах С. А. Веснин и М. Я. Гинзбург сближали ее с социальными идеями Великой утопии. Теоретические тексты призывали к функциональному методу творчества, которым должна осуществляться жизнестроительная направленность конструктивизма: «Конструктивизм... диктует «изобретение» новых типов архитектуры, новых организмов, которые бы не только кристаллизовали новые производственные и бытовые взаимоотношения, новый социалистический быт, но и всемерно способствовали бы этой кристаллизации, этой продвижке нового быта. Мы утверждаем, что в эпоху строительства социализма... задача архитектора – прежде всего «изобретение» новых социальных конденсаторов жизни – новых типов архитектуры».

Внимание, преимущественно обращавшееся на анализ взаимоотношений конструктивно-технических и формально-эстетических средств, переместилось на взаимосвязь средств и целей архитектуры. Художественно-эстетические задачи стали как бы растворяться в единстве функционально-социальных задач. Poleмика с рационалистами поощряла возвращение к жесткому практицизму, ограничивающему формообразование использованием утилитарных и конструктивных возможностей вне «отвлеченных эстетических прибавок и знаковых элементов».

Растущая популярность конструктивизма стала порождать поверхностные имитации его внешних признаков вне сущности функционального метода – «конструктивный стиль». Гинзбург отрекается от принимавшейся им ранее категории стиля, подчеркивая, что конструктивизм – не «стиль», но метод деятельности (хотя в исторической перспективе очевидна и формально-стилистическая определенность его результатов). Впрочем, в середине 1920-х категория стиля в применении к советской художественной культуре стала неудобной. В архитектуре развивались и расширяли влияние авангардистские направления, в то время как в других пространственных искусствах они, теряя как свою публику, так и поддержку государства, угасали. Беспредметное искусство оттеснялось традиционным фигуративным. Архитектурный авангард оказался в культурном одиночестве и стремился активизировать контакты с «международным фронтом новой архитектуры». Предполагалось, что социал-демократический вариант архитектурной утопии создает предвестья социализма за пределами «отдельно взятой страны». Но такая линия поведения оказалась не совпадающей с «генеральной линией», что стало поводом для обвинения конструктивистов в попытках протащить чуждую идеологию в строительство пролетарской культуры.

Изначальной предпосылкой конструктивизма было освоение как конструктивных возможностей новой техники, так и ее внутренних закономерностей и методов формообразования. Иронизируя над книжностью сторонников историзма, М. Я. Гинзбург заметил: «В сущности, лучшая библиотека по архитектуре – собрание последних каталогов и прейскурантов крупнейших технических фирм». Но российское строи-

тельство тех лет не создавало стимулов развития новой архитектуры. Его структура, разрушенная гражданской войной, восстанавливалась медленнее промышленности а форсированная индустриализация поощряла экстенсивные методы строительства, при которых задачи решались привлечением масс неквалифицированной рабочей силы, а не динамикой технического прогресса.

В такой ситуации теоретическая мысль конструктивистов стала обращаться к технике не как источнику новых возможностей формообразования, но как прообразу методов деятельности. Один из номеров СА (№ 3, 1926) открывался лозунгом: «Архитекторы! Не подражайте формам техники, а учитесь методу конструктора». Естественным применением «конструкторского» метода к архитектуре было расширение ее стандартизации. Рассуждения на эту тему Ле Корбюзье и Гропиуса были хорошо известны. Предполагалось, что механизмы планового хозяйства и государственная собственность на недвижимость сделают особенно эффективной индустриализацию строительства, обеспеченную внедрением стандартов Работа по типизации сооружений называлась основной задачей конструктивизма.

С 1928 г в организованной при стройкоме РСФСР секции типизации, которую возглавил М. Я. Гинзбург, велась планомерная разработка стандартов жилища. Определялись жесткие нормативы пространства для элементарных бытовых процессов, на их основе создавались стандартные ячейки. Стандарт при этом представлялся умозрительной стадией осуществления утопического идеала. Он предполагал четкую модель жизненной ситуации Ее однозначность закреплялась наборами встроенных предметов. Вводимые в систему возможности их трансформации в соответствии со сценарием процессов введение «исчезающих» вещей (например, убирающихся в дневные часы кроватей) подчеркивали обезличенность стандартного окружения. Стандарт становился средством выражения эгалитарности общества противостоящим «индивидуально вкусовому»

Конструктивизм сосредоточивался на воплощении социального идеала утопии для которого конкретность места не существенна. В ситуации «новой исторической общности», которую являл многонациональный Советский Союз это порождало трудные противоречия. Лозунг «интернациональной архитектуры» органичен в логике концепции, стремление к национальной самоидентификации не находило убедительного выражения

В творческой практике направления его концепция получила наиболее полное выражение в формировании типов зданий, прежде всего – жилых. В этой сфере она осуществлена наиболее радикально. Уточним, однако, в 1920-е годы жилищная нужда в СССР оставалась небывало острой при ограниченных возможностях строительства. Отсюда – контрасты общей картины, совмещавшей постройку, удовлетворявшие минимальные потребности простейшим использованием традиционных возможностей, и экспериментальные объекты, претендующие на создание моделей нового быта утопического общества.

Из книги К. Фремптона «Современная архитектура. Критический взгляд на историю развития» (1990)

Баухауз: эволюция идеи, 1919-1932 гг.

«Давайте создадим новую гильдию ремесленников, без классовых различий, которые возводят барьер высокомерия между ремесленником и художником. Давайте вместе придумаем и построим новое здание будущего, в котором архитектура, скульптура и живопись сольются в единое целое и которое однажды руки миллионов рабочих поднимут к небесам как хрустальный символ новой веры».

Программа Веймарского Баухауза, 1919 г.

Создание Баухауза стало итогом длительных попыток провести реформу системы обучения прикладному искусству в Германии на рубеже столетий. В рамках этого процесса в 1898 г. была учреждена Немецкая мастерская прикладного искусства Карла Шмидта в городе-саде Хеллерау, в 1903 г. Ганс Пёльциг и Петер Беренс получили директорские посты в школах прикладного искусства вБреслау и Дюссельдорфе и, наконец, в 1906 г. в Веймаре великим герцогом была основана Школа искусств и ремесел под руководством бельгийского архитектора Хенри ван де Вельде. Помимо претенциозных зданий, спроектированных им как для Музея изобразительных искусств, так и для Школы искусств и ремесел, ван де Вельде за время своего пребывания в этой должности не пошел дальше создания относительно скромного Kunstseminar (семинара по искусству) для ремесленников. В 1915 г. он как иностранный поданный был вынужден уйти в отставку. По его мнению, изложенному им Государственному министерству Саксонии, его возможным преемником на этом посту мог стать либо Вальтер Гропиус, либо Германн Обрист, либо Август Эндель. Во время войны продолжались дискуссии о педагогическом статусе изобразительного и прикладного искусств между министерством и Фрицем Маккенzenом, главой Академии художеств великого герцогства, с одной стороны, и Вальтером Гропиусом, доказывающим относительную автономию прикладного искусства, – с другой. Гропиус утверждал, что как дизайнер, так и ремесленник должны обучаться в мастерской дизайнера, в то время как Маккензен придерживался идеалистического прусского мнения, что художник-прикладник должен получать образование только в Академии художеств. Этот идейный конфликт разрешился в 1919 г. компромиссом: Гропиус стал директором комплексного учреждения, объединившего Академию художеств и Школу искусств и ремесел, – совмещение, которое идейно разделяло Баухауз на всем протяжении его существования. Принципы программы Баухауза 1919 г. были предвосхищены в архитектурной программе Рабочего совета по искусству, составленной Бруно Таутом и опубликованной в конце 1918 г. Таут доказывал, что новое культурное единство будет возможным лишь в новом понимании строительного искусства, в окончательное содержание которого каждая отдельная дисциплина внесет свой вклад. Он писал: «С этого момента не будет границ между ремеслом, скульптурой и живописью, все будет одним – Архитектурой». Эта анархическая трактовка идеала «тотального про-

изведения искусства» была тщательно переработана Гропиусом в брошюре, написанной в апреле 1919 г. для «Выставки неизвестных архитекторов», организованной Рабочим советом по искусству, а затем – в его программе Баухауза примерно того же времени. В то время как брошюра призывала всех художников отказаться от салонного искусства и вернуться к ремеслу, чтобы служить метафорическому собору будущего – «идти в здания, одаривать их волшебными сказками... и строить в воображении без оглядки на технические трудности», программа убеждала членов Баухауза «создать новую гильдию ремесленников, без классовых различий, . которые возводят барьер высокомерия между ремесленником и художником». Даже слово «Баухауз», которое сопротивлявшиеся власти под давлением Гропиуса вынуждены были признать в качестве официального названия нового учреждения, вызывало в памяти средневековое «*Vauhütte*», или мasonicкую ложу. О том, что этот намек был умышленным, свидетельствует письмо Оскара Шлеммера (1922):

«Баухауз был основан для возведения собора социализма, и его маатерские как бы копировали логи строителей соборов [*Dombauhütten*]. С течением времени идея собора отошла на задний план, а вместе с ней и некоторые художественные идеи. Сегодня мы должны в лучшем случае думать о строительстве жилища, может быть, даже только думать об этом... Перед лицом экономических трудностей наша задача – стать пионерами простоты, то есть найти простую форму удовлетворения всех жизненных нужд, которая в то же время была бы представительной и искусной».

Первые три года существования Баухауза прошли под знаком богоискательских устремлений швейцарского художника и преподавателя Иоганнеса Иттена, который приехал в Веймар осенью 1919 г. Тремя годами раньше под влиянием Франца Цизека он открыл собственную художественную школу в Вене. В насыщенном культурном климате, характеризовавшемся анархической антисецессионистской деятельностью художника Оскара Кокошки и архитектора Адольфа Лооса Цизек разработал уникальную систему обучения, базировавшуюся на стимулировании индивидуального творчества путем создания коллажей из различных материалов. Его методы созрели в культурном климате, в котором пышно расцветали многочисленные теории обучения – от системы Фребеля и Монтессори¹ до движения «обучение через делание», начатого американцем Джоном Дьюи² и пропагандировавшегося в Германии после 1908 г. реформатором образования Георгом Киршенштейном. Метод обучения в иттеновской школе и на подготовительном курсе, который он вел в Баухаузе, основывался на идеях Цизека, хотя Иттен обогатил их теориями формы и цвета, заимствованными у его учителя Адольфа Хёлцеля. По мнению Иттена, его основной курс, обязательный для всех первокурсников, помогал развитию инди видуального творчества и давал возможность каждому студенту оценить свои способности. До 1920 г., когда по просьбе Иттена к Баухаузу присоединились художники Шлеммер, Пауль Клее и Георг Мухе, он без посторонней помощи преподавал четыре отдельных ремесленных курса в до-

¹ Монтессори, Мария (1870–1952) итальянский педагог. Разрабатывала методы развития органов чувств у детей дошкольного и младшего школьного возраста. Странница свободного воспитания. (Прим. пер.)

² Дьюи, Джон (1859–1952), американский философ-идеалист, один из ведущих представителей прагматизма. Создатель так называемой педоцентрической теории и методики обучения. (Прим. пер.)

БАУХАУС И КОНСТРУКТИВИЗМ

бавление к подготовительному. Герхард Маркс и Лионель Файнингер преподавали соответственно смежные курсы керамики и полиграфии. Об анархистской позиции, которую Иттен занимал в то время, свидетельствуют его ответы на референдуме по вопросам государственного обеспечения для художников (1922):

«Ум стоит вне всякой организации. Там, где он, несмотря ни на что, был организован (религия, церковь), он отказывался от собственной природы... Государство должно заботиться, чтобы ни один из его граждан не голодал, но оно не должно поддерживать искусство».

Антиавторитарные, даже мистические взгляды Иттена существенно усилились в 1921 г. из-за его продолжительного пребывания в маздеистском центре в Херрлиберге близ Цюриха. Он вернулся оттуда в середине года, чтобы познакомить своих учеников и своего коллегу Мухе со строгостями этой современной версии древней персидской религии. Этот культ требовал аскетического образа жизни, периодических постов и вегетарианской диеты. Физическое и духовное спокойствие, считавшееся основой для творчества, дополнялось дыхательными упражнениями и релаксацией. Об этой направленной внутрь ориентации Иттен позже писал:

«Ужасные потери и страшные события первой мировой войны, а также внимательное изучение «Заката Европы» Шпенглера помогли мне осознать, что мы достигли критической точки в развитии нашей научно-технической цивилизации. Мне было недостаточно лозунгов типа «вернемся к ремеслу» или «искусство и техника рука об руку». Я изучал философию Востока, углубился в персидский маздеизм и учения индийской йоги и сравнил их с ранним христианством. Я пришел к заключению, что мы должны уравновесить наши направленные вовне научные исследования и технические размышления направленными внутрь нас самих мыслями и делами. Я искал нечто для себя и своей работы, на чем можно было бы основать новый образ жизни».

Углубляющиеся противоречия между Иттенем и Гропиусом были усилены появлением в Веймаре двух равно сильных личностей: голландского художника группы «Стиль» Тео ван Дусбурга, который приехал зимой 1921 г., и русского художника Василия Кандинского, присоединившегося к Баухаузу по просьбе Иттена летом 1922 г. Первый проповедовал рациональную эстетику, направленную против индивидуализма, второй ратовал за эмоциональный и крайне мистический подход к искусству. Хотя до прямого конфликта дело и не дошло, идеи «Стиля», пропагандируемые Тео ван Дусбургом, тотчас привлекли многих студентов Баухауза. Его учение не только немедленно повлияло на продукцию мастерских, но также и прямо оспаривало заповеди изначальной программы Баухауза. Влияние ван Дусбурга отразилось даже в оформлении собственного офиса Гропиуса и в асимметричной композиции проекта Гропиуса, представленного им на конкурс на здание газеты «Chicago Tribune» в 1922 г. (проект подготовлен совместно с Адольфом Мейером).

В 1922 г., после девяти месяцев пребывания ван Дусбурга в Баухаузе, общая критическая социально-экономическая ситуация заставила Гропиуса изменить изначальную ремесленную ориентацию школы. Он атаковал Иттена в циркуляре к мастерам Бау-

хауза, в котором он косвенно критиковал монашеское отрицание мира Иттенем. Этот текст по существу был проектом его эссе «Теория и организация государственного Веймарского Баухауза», опубликованного по случаю первой выставки Баухауза, состоявшейся в 1923 г. в Веймаре. Он писал:

«Обучать ремеслу – значит готовить к дизайну для массового производства. Начав с простейших инструментов и наиболее легких работ, он [ученик Баухауза] постепенно овладевает более сложными проблемами и начинает работать с машинами. Он знает весь процесс производства, с самого начала до конца, тогда как фабричный рабочий никогда не идет дальше знания одной фазы этого процесса. Поэтому Баухауз сознательно ищет связей с существующими промышленными предприятиями ради обоюдной выгоды».

Этот тщательно продуманный довод в пользу примирения ремесленного дизайнера и промышленного производства вызвал немедленную отставку Иттена.

Его место на факультете занял венгерский художник, социал-радикал Ласло Мохой-Надь. После своего прибытия в Берлин в 1921 г. как эмигрант – участник недолгой венгерской революции, Мохой-Надь познакомился с русским художником-конструктором Эль Лисициком, который* находился тогда в Германии в связи с подготовкой Русской выставки (1922). Эта встреча поощрила Мохой-Надя развить свои конструктивистские наклонности, и с этого времени в его живописных работах появились элементы супрематизма. Модульные пересечения и прямоугольники вскоре стали сутью его известных «телефонных» картин, выполненных в эмалированном металле. Об этом он писал:

«В 1922 г. я заказал по телефону фабрике вывесок пять картин из фарфоровой эмали. Передо мной была таблица красок фабрики, и я набросал свои эскизы на разграфленной бумаге. На другом конце провода у управляющего фабрикой была такая же бумага, расчерченная на квадраты. Под мою диктовку он размещал те или иные цвета в нужных местах.»

Эта эффективная демонстрация «заданного» произведения искусства, кажется, поразила Гропиуса, так как в следующем году он предложил Мохой-Надю принять руководство как подготовительным курсом, так и мастерской обработки металла. Произведения этой мастерской в конце концов получили ориентацию на «конструктивистский элементаризм», который на протяжении ряда лет характеризовался сознательной заботой об удобстве выпускаемых изделий. Одновременно в программу подготовительного курса, который Мохой-Надь читал вместе с Йозефом Альберсом, были введены упражнения по композиционно уравновешенным конструкциям из всевозможных материалов: дерева, металла, проволоки и стекла. Цель этих упражнений заключалась не в демонстрации контраста материалов и форм, обычно соединяемых в рельефы, но скорее в показе статических и эстетических свойств свободно стоящих асимметричных конструкций. Квинтэссенцией подобных «упражнений» можно считать сооружение «Светопространственного модулятора», над которым Мохой-Надь работал с 1922 по 1930 гг.

«Конструктивистско-элементаристский» стиль, который Мохой-Надь частично позаимствовал у художников Вхутемаса (Высшие художественно-технические мастерские в Москве), дополнялся в Баухаузе влиянием «Стиля» ван Дусбурга и посткубистским подходом к форме. Об этом свидетельствуют изделия скульптурных мастерских, которыми с 1922 г. руководил Шлеммер. Эта эстетика элементаризма, сразу же после отставки Иттена распространившаяся в качестве стиля жилищного строительства, была заявлена в использовании гротескового шрифта для книжной продукции, подготовленного Гербертом Байером и Юстом Шмидтом для выставки Баухауза в 1923 г.

Два образцовых жилых дома, в основном построенные и отделанные мастерскими Баухауза, характеризуют этот переходный период, обнаруживая как общие элементы, так и поразительные различия. Это дом Зоммерфельда, спроектированный Гропиусом и Мейером и построенный в Берлине-Далеме в 1922 г., и «Экспериментальный дом» Баухауза, спроектированный Мухе и Мейером для выставки Баухауза 1923 г. Тогда как первый был задуман как традиционный бревенчатый дом в «хайматстиле» – с интерьером, украшенным резным деревом и цветным стеклом (воплощение идеи «гезамткунстверка» – «тотального произведения искусства»), второй был сооружением в духе «вещественности», оборудованным самыми современными техническими приспособлениями («машина для жилья»). Этот рациональный дом был организован вокруг «атриума» – не открытого внутреннего двора, но освещаемой через проемы в верхней части помещения комнаты дневного пребывания, окруженной со всех сторон спальнями и другими вспомогательными помещениями. Каждая из этих «периметральных» комнат оборудована в строгой манере – ничем не прикрытые радиаторы, стальные оконные переплеты и дверные рамы, самая простая мебель и трубки бестеневых светильников. Большая часть этого оборудования была изготовлена вручную в мастерских Баухауза, однако Адольф Мейер в своем отчете об этом здании в сборнике Баухауза № 3 за 1923 г. подчеркивал, что в доме были установлены стандартная ванна и кухонные приспособления, а его строительство велось новыми методами из совершенно новых материалов.

Изменение идеологии Баухауза продемонстрировала также и статья Гропиуса, опубликованная в том же выпуске «*Bauhaus-bucher*» и озаглавленная «Индустрия жилища». В ней описан замечательный круглый дом, спроектированный Карлом Фигером – компактное сооружение из легких конструкций, концепция которого предвосхитила дом «Димэкшн» Бакминстера Фуллера (1927). Гропиус опубликовал также и свои собственные проекты серийных домов, предназначавшихся в качестве прототипов для жилого поселка Баухауза, который он надеялся построить на окраине Веймара. По этим проектам были в конце концов построены дома для преподавателей Баухауза в Дессау в 1926 г.

После 1923 г. подход Баухауза стал чрезвычайно «вещественным», близким к движению «Новой вещественности». Это родство, отразившееся в сооружениях для Баухауза в Дессау, несмотря на довольно формалистическую трактовку объема, стало еще более явным после отставки Гропиуса в 1928 г. Последние два года директорства Гропиуса были отмечены тремя главными событиями: политически вынужденным

и тщательно подготовленным переездом из Веймара в Дессау, завершением строительства нового здания Баухауза в Дессау, и, наконец, постепенной выработкой особого подхода Баухауза, в котором ударение было смещено на изменение формы в зависимости от метода производства, ограниченности материальных ресурсов и программирования потребностей.

Мебельные мастерские под блестящим руководством Марселя Брейера начали в 1926 г. производить легкие стулья и столы из стальных труб – удобные, хорошо моющиеся и экономичные. Эти изделия вместе с осветительными приборами из мастерской металлообработки были использованы для оформления интерьеров новых зданий Баухауза. К 1927 г. лицензионное промышленное производство подобных изделий было в полном разгаре, включая мебель Брейера, ткани Гунты Штадлер-Штёльц и ее коллег и элегантные лампы и металлические изделия Марианны Брандт. В этом году также достигло расцвета и отделение книгопечатания под руководством Байера. Книжная продукция Баухауза со строгой разметкой и гротесковым шрифтом стала всемирно известной из-за отказа от прописных литер. В 1927 г. также было создано отделение архитектуры под руководством швейцарского архитектора Ханнеса Мейера. Некоторые проекты жилых домов из предварительно изготовленных деталей, разработанные в это время Брейером, отражают влияние Мейера. Мейер привлек к преподаванию и своего талантливого коллегу Ханса Виттвера, который, как и он сам, был членом левой группы «АБС» в Базеле.

В начале 1928 г. Гропиус подал бургомистру Дессау прошение об отставке и назвал своим преемником Мейера. Относительная зрелость Баухауза, постоянные нападки в его адрес и рост практики – все убеждало Гропиуса в том, что настало время перемен. С его уходом Баухауз радикально изменился и, что весьма парадоксально, учитывая все более усиливающиеся реакционные настроения в Дессау, заметно «полевел» и даже приблизился к позиции «Новой вещественности». По разным причинам МохойНадь, Брейер и Байер последовали примеру Гропиуса и тоже подали в отставку. Как указал в своем прошении об отставке Мохой-Надь, ему не нравилось настойчивое требование Мейера о принятии упрощенного метода проектирования:

«Я не могу продолжать работу на этой специализированной, чисто «вещественной» и эффективной основе – ни как преподаватель, ни как человек. В условиях возросшей технологичности я смогу продолжать работать только в том случае, если у меня в качестве помощника будет технический эксперт. По экономическим соображениям это никогда не будет возможным.»

Освободившийся от сдерживающего влияния «звездного» профессорско-преподавательского состава времен Гропиуса, Мейер смог перестроить Баухауз в соответствии с программой «социальной ответственности» проектирования. Появилась простая и дешевая разборная мебель из клееной фанеры. Были изготовлены новые обои. Выпуск продукции по эскизам Баухауза увеличился, однако внимание сейчас уделялось скорее социальным, чем эстетическим соображениям. Мейер организовал в Баухаузе четыре отделения: архитектуры («отделение строительства», названное так по

БАУХАУС И КОНСТРУКТИВИЗМ

полемическим соображениям), рекламы, деревянных и металлических изделий и текстиля. Дополнительные научные курсы – такие, как организация промышленности и психология – читались на всех отделениях, тогда как отделение строительства концентрировалось на экономической оптимизации планов и на методах точного расчета освещенности, инсоляции, теплопотерь и теплопоступлений и акустики. Эта претенциозная программа требовала расширения факультета, так что вслед за Виттвером в Баухауз пришли также архитектор-планировщик Людвиг Хильберзаймер, инженер Алькар Рудельт и преподаватели Альфред Арндт, Карл Фигер, Эдвард Хайберг и Март Стам.

Несмотря на попытки Мейера предотвратить превращение Баухауза в инструмент политики левых партий (он возражал против попытки создания студенческой коммунистической ячейки), безжалостная кампания, начатая против него, в конце концов вынудила бургомистра потребовать его отставки. Мейер обнаружил свое понимание ситуации в открытом письме к бургомистру Фрицу Гессе:

«Нет нужды объяснять вам, что группа Германской коммунистической партии «Баухауз-Дессау» невозможна с партийно-организационной точки зрения; нет нужды заверять вас, что моя политическая активность всегда носила исключительно культурный и никогда – партийный характер. Политики в муниципалитете требуют от вас обеспечить Баухаузу громкий успех, блестящий фасад и престижного директора».

Однако политики и немецкое реакционное правое крыло в конце концов требовали значительно большего. Они требовали закрыть Баухауз и спрятать его «вещественный» фасад под «арийской» островерхой крышей. Они требовали порицания марксистов и изгнания либерально настроенных эмигрантов вместе с их непонятными произведениями искусства, позже провозглашенными упадочническими. Отчаянная попытка бургомистра Дессау укрепить Баухауз во имя либеральной демократии под патриархальным руководством Миса ван дер Роз была обречена на провал. Баухауз просуществовал в Дессау лишь еще два года. В октябре 1932 г. то, что от него осталось, было переведено в старое складское здание на окраине Берлина. Однако к этому времени реакция полностью развернулась, и через девять месяцев Баухауз был окончательно закрыт.



אֶשְׁכּוֹלוֹף
КУЛЬТУРНО-ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫЙ ПРОЕКТ
ЭШКОЛОТ
www.eshkolof.ru

при поддержке
פאן אבי שניאורסון
פאן אבי שניאורסון