



классическое наследие

Дружкова Наталия Ивановна,
доктор педагогических наук,
кандидат искусствоведения,
старший научный сотрудник ФГНУ
«Институт художественного образования»
Российской академии образования, г. Москва
izoin@mail.ru

Высшая школа формообразования в Ульме (1953–1968)

После окончания второй Мировой войны в Германии происходит постепенное возрождение традиций Баухауза. Как и в момент его создания, появление школ подобной художественно-промышленной ориентации инициировалось социально-исторической востребованностью специалистов подобного профиля. Германия тяжело переживала последствия войны: разруху, голод, упадок в экономическо-промышленной сфере. Стало необходимым в короткий срок восстановить производство легкой промышленности, наладить выпуск товаров массового потребления, столь важных для мирной жизни.

В 1953 году в Ульме была открыта *Высшая школа формообразования (Die Hochschule für Gestaltung in Ulm)*, или Высшее училище художественного конструирования, провозгласившая себя наследницей главных идей Баухауза. Директором школы стал бывший выпускник Баухауза, швейцарский архитектор, художник, скульптор и дизайнер Макс Билл. Организационная структура, методы и задачи школы соответствовали в своей основе системе Гропиуса. Гропиус в качестве почетного гостя присутствовал и на церемонии открытия школы. По проекту Билла для школы был выстроен целый комплекс зданий, аналогичный комплексу Баухауза в Дессау. Главным являлся административный корпус с актовым залом и столовой, библиотекой и отделением строительства и архитектуры. За ним по склону размещались учебные корпуса отделения промышленного формообразования, мастерских, отделения визуальных коммуникаций, чертежных мастерских, фотостудии и типографии. К ним примыкали студенческие общежития, жилое здание для преподавателей и спортивный центр. На торжественном открытии комплекса в апреле 1955 года присутствовало много бывших баухаузовцев, 220 приглашенных гостей, а в целом – около 500 человек.

Главным событием было выступление В. Гропиуса, в котором он заявил: «Почти тридцать лет тому назад, в 1926 году, я был в таком же положении, в каком сегодня находится профессор Макс Билл. Мы открывали тогда специально выстроенное здание Баухауза в Дессау. Но для меня лично присутствие на сегодняшнем празднике означает нечто большее, поскольку *работа, начатая нами когда-то в Баухаузе, наши основные идеи снова возвращаются на немецкую почву и обретают органическое продолжение в Ульме.*

Если этот институт не изменит своим целям, а политическая обстановка окажется более стабильной, чем в лучшие времена Баухауза, художественное *влияние Высшей школы формообразования выйдет далеко за пределы Ульма и Германии и убедит мир в необходимости и значимости художественного человека для блага подлинной, прогрессивной демократии.* Именно в этом я вижу его главную воспитательную цель.

В наш век науки про художника часто забывают, даже высмеивают, принижая его истинную роль: он выглядит каким-то ненужным членом общества, которого терпят лишь из роскоши. Какая из современных цивилизованных наций может выдвинуть подлинно творческое искусство в качестве субстанционального элемента народной жизни? Германия имеет великий культурный шанс – в возврате к своей собственной традиции – снова подчеркнуть значение магического в противовес голому логицизму нашей эпохи, то есть признать художника и отвести ему подобающую роль в современном производственном процессе. Гипертрофия научности постоянно выталкивает из жизни это магическое, и *поэт и пророк оказываются пасынками среди сверхпрактических деловых людей*, захваченных победным шествием логического знания. О таком одностороннем прогрессе метко сказал Эйнштейн: «Наш век – это век совершенства средств и полного смятения целей... *Подлинные традиции – это результат непрерывного развития, они должны быть динамичными, а не статичными, иначе не станут творческим стимулом. В искусстве не должно быть ничего окончательного, в нем есть только перемены, чутко отзывающиеся на социальные и технические изменения*» [2, с. 249–254].

Таким образом, главную традицию Баухауза Гропиус видел в создании такой системы образования, которая соответствовала бы своему времени и была бы востребована обществом. Традицию в этом смысле он понимал как стимул развития: ее надо осознать и необходимо развивать с учетом новых социально-исторических условий: новых общественных потребностей, новых достижений науки, техники и промышленности.

Макс Билл в первой официальной речи в качестве ректора Ульмской школы в свою очередь сказал следующее: «Мы рассматриваем искусство как высшую ступень

проявления жизни и стремимся, чтобы жизнь сама была выстроена как произведение искусства. Подобно тому, как утверждал в свое время Хенри ван де Вельде, *мы хотим выступить против засилья уродливого, утверждая красоту, доброту и практичность*. Создавая Баухауз как продолжение Веймарской художественной школы, ван де Вельде преследовал ту же цель. Мы открываем теперь в Ульме институт, где *наряду с проектированием вещей займемся проблемами градостроительства и планирования окружающей среды, в нем также будет отделение визуального формообразования, отвечающее нынешним потребностям, и отделение информации, где будут учить рассказывать о проектных задачах сегодняшнего дня»* [5, с. 14].

Постепенно Ульмская школа собрала под своей крышей многих сторонников и единомышленников. Она состояла из четырех факультетов:

- 1) факультета художественного конструирования;
- 2) факультета строительства;
- 3) факультета визуальных коммуникаций;
- 4) факультета информации.

В программе школы обозначалось, что *факультет художественного конструирования* промышленных изделий должен готовить специалистов, занимающихся изготовлением изделий, используемых в быту, на производстве, в научно-исследовательских и медицинских учреждениях. Особое внимание уделялось машинам, инструментам и приборам. Так, значение мастерских, как это было при Гропиусе, отходит на второй план. В данном случае преобладает более дифференцированный подход, который доминировал при Майере и позднее, при Мис ван дер Роэ. Это, безусловно, было вызвано тем обстоятельством, что социальный заказ требовал изготовления другого вида продукции, чем это было в Баухаузе. Программа обучения строилась таким образом, что студенты получали все необходимые знания, которые позволяли им в процессе художественного конструирования учитывать функциональные, эргономические, технологические и экономические факторы. Как и в Баухаузе, студент должен был знать и стремиться открывать новые рациональные способы использования различных материалов. Практические задания этого факультета направлялись не столько на разработку отдельных изделий, сколько на создание их комплексных групп, обладающих стилевым единством.

Задача *факультета строительства* сводилась к подготовке архитекторов «для проектирования объектов, воздвигаемых индустриальным методом» [3, с. 18]. Учебный план этого факультета был рассчитан на студентов с хорошей предварительной подготовкой по специальности. Составляя программу, руководители училища стремились

избежать недостатков традиционного архитектурного образования, не в полной мере учитывающего социальные потребности и современные технические возможности, которыми располагали новыми индустриальными методами массового строительства.

Третий художественный факультет Ульмской школы формообразования – *факультет визуальных коммуникаций* – готовил специалистов в области полиграфии, графики, фотографии, оформления выставок и художественного конструирования упаковки. Большое место в учебной программе занимало изучение проблем рекламы. Наряду с этим факультет занимался разработкой фирменного стиля, мнемонических знаков для машиностроения, приборостроения, других технических и научных целей. На факультете обучались будущие специалисты для работы в документальном кинематографе, соединяющие в одном лице профессии сценариста, режиссера и оператора.

В Ульме был открыт и четвертый факультет, не имеющий прямого отношения ни к художественной, ни к дизайнерской деятельности, – *факультет информации*, который занимался подготовкой журналистов широкого профиля. Создание подобного факультета обуславливалось тем обстоятельством, что первоначально инициаторами образования школы выступили бывшие деятели антифашистского движения «Белая роза» София и Ханс Шолль, поставившие своей целью организацию Высшей школы политического и демократического воспитания. Но после встречи с Максом Биллем они решили изменить свою прежнюю концепцию и создать школу формообразования, которая явилась бы духовной преемницей и проводницей главных идей Баухауза.

Билл, следуя этому плану, пригласил на должности профессоров бывших преподавателей Баухауза – Иттена, Альберса, Петерханса и Н.Шмидт. Все вместе они занялись разработкой нового пропедевтического курса, приспособленного к нуждам более сложного периода развития дизайна. Пропедевтический, или ***Основной курс Ульмской школы***, был шире пропедевтического курса Баухауза и охватывал четыре области:

- 1) введение в основы визуального восприятия (восприятие формы, цвета, композиции, пространства и т. д.);
- 2) изобразительные средства (рисунок, чертеж, шрифт, фотография и т. д.);
- 3) производственную практику (ремесленные навыки в работе с металлом, гипсом, камнем, пластмассой и т. д.);
- 4) культурную интеграцию (лекции и семинары по искусству, философии, современной истории, антропологии, психологии, социологии, экономике).

Занятиями на первом семестре руководил Иттен, на втором – Альберс. Тем самым Билл попытался совместить воедино два различных педагогических метода: упор на

развитие интуиции со стремлением к приобретению практических навыков – то, чего в свое время добивался и Гропиус.

Приход в 1957 году на пост ректора аргентинского архитектора и дизайнера Томаса Мальдонадо ознаменовался началом нового периода в развитии школы. Мальдонадо считал, что «новая профессия дизайнера будет эффективной только тогда, когда последний перестанет быть просто художником, чуждым промышленности по духу и методам своей работы». Он должен «перестать создавать формы, подсказанные только здравым смыслом, талантом или воображением, и непосредственно должен участвовать в процессе промышленного производства, основываясь при этом на широких научных знаниях» [4, с. 23]. Основные задания пропедевтического курса Мальдонадо поэтому нацеливает на постижение структурных особенностей объектов и выявление конструктивно-технологических закономерностей. Постепенно подготовительный курс расчленяется на отдельные вводные курсы применительно к той или иной профессиональной специализации. Всё то, что было связано с художественной интуицией, тщательно исключалось. Старые баухаузовцы покинули Ульм, и вплоть до 1960 года там доминировала система преподавания, которую сам Мальдонадо впоследствии назовет «детской болезнью таблицемании», а один из преподавателей Ульмской школы профессор философии Макс Бензе – преобладанием «технического сознания».

Следующий период деятельности Ульмской школы (с 1962 года пост ректора занимал немецкий архитектор и дизайнер Отль Айхер) характеризовался решительными попытками преодолеть дуализм рационалистической и интуитивной стороной работы дизайнера. Снова повышенное внимание уделяется вводному (основному) курсу, который должен развивать у студентов творческую фантазию в процессе экспериментирования с различными материалами и моделями.

В конечном счете через многочисленные разногласия и противоречия Ульмской школой был выработан универсальный фундаментальный учебный курс по формообразованию для подготовки профессиональных дизайнеров в новых условиях «машинного» производства.

При этом основу учебного плана всех факультетов училища за исключением факультета информатики составляли практические работы по художественному конструированию. Одним из главных принципов обучения являлась предельно приближенная к практике подготовка студентов. На курсовые проекты отводилось около 700–800 часов в год. На факультете промышленных изделий это были различные проекты и модели: например, телевизоров, магнитофонов, приборной доски автомобиля, кузова автомобиля среднего класса, стоматологической установки, санитарно-технического

блока, огнетушителя и т. д. Студенты строительного факультета проектировали такие объекты, как панельный дом, бензозаправочная станция, здание с мобильной планировкой. Темами курсовых работ на факультете визуальных коммуникаций служили оформление конвертов для грампластинок, серия рекламных объявлений для различных товаров, упаковка для продуктов питания, фирменные бланки и товарные знаки, плакаты, система символов для медицинских диагностических аппаратов, разборные выставочные стенды и т. п.

Количество поступающих заказов было столь велико, что училище оказалось не в состоянии их осуществить: до конца 1963 года школой выполнено более чем 200 работ для 140 заказчиков. Среди этих работ – медицинское оборудование, электрические измерительные приборы и электронные вычислительные машины, бытовая радиоаппаратура, поезд городской железной дороги, швейные машины и кинокамеры, модульная система строительства бензозаправочных станций и т. д.

Важным нововведением являлось то, что на базе Ульмском училище было открыто два проектно-конструкторских института: *Институт художественного конструирования* и *Институт индустриальных методов строительства*. Так школа объединила в себе два научно-исследовательских центра, реализовав мечту Гропиуса и Майера о сочетании учебной и исследовательской работы. Каждый из институтов включал рабочие группы, руководимые профессорами училища. В рамках этих групп осуществлялись художественно-конструкторские и исследовательские работы по заказам промышленных фирм и различных организаций, что позволяло не только поддерживать постоянную связь с промышленностью, но и оказывать определенное влияние на ее развитие, определяя визуальный облик промышленных товаров.

Изделия, созданные преподавателями и студентами Ульмской школы, получили Большой приз выставки «Триеннале» 1954, 1964 годов, международную премию «Золотой циркуль» 1962 года и ряд других престижных международных премий.

Наряду с учебной и исследовательской работой руководство училище уделяло большое внимание пропагандистской деятельности. Преподаватели школы систематически читали лекции и доклады в университетах и художественных вузах различных стран, выступали на конференциях и семинарах по художественному конструированию. Кроме того, училище, как и в Баухаузе, стало издавать журнал «Ульм», где периодически публиковались материалы, связанные с деятельностью школы, пропагандировались ее центральные идеи. В октябре 1963 года была организована большая передвижная выставка, на которой были представлены работы студентов и преподавателей школы за десять лет ее существования.

Несмотря на столь успешную деятельность, в 1968 году школа всё же была закрыта из-за непрекращающихся внутренних конфликтов. Это вызвало сильное недовольство общественности: в Ульме состоялась демонстрация сторонников школы, протестовавших против ее закрытия. Комплекс зданий Ульмской школы, построенный Биллом, был передан в распоряжение медицинского университета. В настоящее время здесь размещается университетская неврологическая клиника.

Однако историческая роль Ульмской школы формообразования сводилась к тому, что она сумела воспринять главные традиции Баухауза и развить их в новых социальных условиях. Таким образом, школа сумела выйти на новый уровень подготовки профессиональных дизайнеров. Один из отечественных исследователей ее истории В. Р. Аронов, лично знакомый с ее лидерами М. Биллом и Т. Мальдонадо, с их методами работы, написал: «История Ульмской школы закончилась кризисом ее структуры преподавания. Но не потому, что она была неверна, а потому, что прошло ее историческое время. Многие, кто преподавал или учился в Ульмской школе ее самого позднего периода, активно вошли в практику дизайна на всех континентах. Большинство ведущих ее мастеров продолжали свою педагогическую деятельность во многих дизайнерских школах Германии, Италии и других стран, а ее теория дизайна не потеряла своей актуальности до наших дней. Особенно тогда, когда стало происходить массовое размывание границ дизайна, когда дизайном стало можно называть оформительские, декоративно-прикладные, ремесленные, тюнинговые работы любого качества, а арт-дизайн фактически сомкнулся с современным концептуальным искусством» [1, с.381].

Литература

1. Аронов В.Р. Ульмская школа. // Искусствознание 3-4/07. М.: Издание государственного Института искусствознания, 2007.
2. Гропиус В. Речь на открытии Высшей школы формообразования в Ульме. (Пер. В. Р. Аронова) // В.Гропиус. Границы архитектуры. М.: Искусство, 1971.
3. Дижур А.Л. Ульмская школа художественного конструирования // Техническая эстетика, 1964, № 4.
4. Шнайdt К. Актуальна ли сегодня педагогическая система Баухауза? // ТЭ. 1965. № 11.
5. Bill M. Bauhaus-Chronik. Vom Bauhaus in Weimar zur Hochschule für Gestaltung in Ulm. – Deutsche Universitätszeitung. 1952. № 23-24, Dezember.