

**ХУДОЖЕСТВЕННО-ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ПОТЕНЦИАЛ ИСКУССТВА
МЕЖДУНАРОДНОГО АВАНГАРДА ПЕРВОЙ ТРЕТИ XX ВЕКА
ART AND PEDAGOGICAL POTENTIAL OF ART OF THE INTERNATIONAL
AVANT-GARDE OF THE FIRST THIRD OF THE XX CENTURY**

**ДРУЖКОВА НАТАЛЬЯ ИВАНОВНА
DRUZHKOVA NATALYA IVANOVNA**

*Доктор педагогических наук, Федеральное государственное бюджетное научное учреждение
«Институт художественного образования» Российской Академии Образования
Doctor of Education, Federal State Research Institution of the Russian Academy of Education «Institute of Art Education»*

Ключевые слова: авангард, искусство международного авангарда, педагогический потенциал современного искусства, профессиональное образование, реформы художественной школы, новое содержание и методы обучения.

Key words: the Avant-garde, art of the international Avant-garde, pedagogical potential of the modern art, professional education, reforms of art school, new content and methods of education.

Аннотация: Искусство международного авангарда первой трети XX дало мощный импульс для развития профессионального образования. Философскими основаниями этого искусства были новые представления о мире, новое отношение к природе и принципам формообразования, альтернативные классической академической традиции. Конфликт между средствами выразительности изобразительного языка современного искусства и существующей системой художественного образования спровоцировал и сделал необходимым проведение реформ художественной школы. Реальные изменения произошли с приходом в сферу художественного образования авангардно настроенных художников и архитекторов, которые и в педагогике руководствовались главными формообразующими установками собственного искусства. Так ими были привнесены в обучение искусству собственный теоретический и художественно-практический опыт, что значительно расширило педагогический потенциал и обогатило существующие методологические и методические способы обучения современных художников. Важным становится процесс переосмысления средств художественной выразительности, обращение непосредственно к изучению свойств и качеств первоэлементов изображения, построения конструкции и композиции произведения. Таким образом в 20-е гг. XX века стала возможной подготовка более социально востребованных и прогрессивно мыслящих профессиональных художественных кадров.

Abstract: Art of the international Avant-garde of the first half of the XXth century was a powerful impulse for the development of the professional education in the art area. Philosophical base of this direction of art amounted a new conception of universe, new attitude to nature and rules of forming that were alternative to classical academic art principles. The conflict of these two approaches made it necessary to reform the art school. Real changes have taken place after coming to this area painters and architects shared the principles of modern art both in creative and pedagogical activity. They brought their theoretical and practical experience into the educational process, so the methods of art training were extremely enriched and improved. The reframe of means of artistic expression, studying of the properties and qualities of the primary element of the image, designing of the composition became very important. Thus in the 20s years of the XXth century art education has become more socially oriented and progressive, graduates were socially demanded.

Пути развития искусства и художественного образования неразрывно связаны. Так изобразительное искусство Ренессанса дало мощный импульс для формирования новых принципов обучения профессиональному искусству, результатом чего стало создание системы академического образования, опирающейся на главные научные открытия и творческие достижения художников Возрождения. Одним из результатов этого процесса стало открытие ряда европейских Академий художеств, в том числе и Российской, без деятельности которых уже невозможно представить дальнейшее развитие искусства. Своего значения Академии художеств не утратили и до сегодняшнего дня, являясь своеобразными научно-творческими профессиональными центрами по сохранению лучших традиций в обучении изобразительному искусству и архитектуре. «Академический рисунок»

и «Академическая живопись» до сих пор остаются у нас обязательными общехудожественными дисциплинами в большинстве художественных вузах. Причем это относится как к академическим, так и к вузам, имеющим декоративно-прикладную направленность.

Искусство международного авангарда первой трети XX века - это новый этап в развитии искусства, заложивший основы современного изобразительного искусства. В историю искусства оно вошло под общим названием авангард (слово имеет французское происхождение: фр. *avant-gard* — передний край, передовой отряд) или авангардизм и включило в себя различные художественные движения в европейском искусстве, возникшие на рубеже XIX — первой трети XX веков, для которых были характерны стремление к обновлению социальных и художественно-творческих основ общества, разрыв с устоявшимися традициями (в том числе академическими), поиск принципиально новых средств выражения. Об искусстве авангарда существует большое количество исследований как зарубежных, так и отечественных авторов, где делаются попытки определения его сущности, предлагаются новые способы интерпретации. На наш взгляд, не вызывает сомнения утверждение ряда ученых, которые настаивают на том, что авангард — это, прежде всего, «универсальная переделка сознания» человека; что это - не только и не столько явление художественной жизни, столько своеобразная школа выживания, «школа духа», если угодно. Он стремился уже в момент своего зарождения спровоцировать поиск нового пути, подготовиться адаптироваться к самым неожиданным ситуациям. Поэтому эта сторона искусства авангарда делает его чрезвычайно востребованным в условиях мировых катаклизмов и тяжелых переходных периодов, сопряженных с войнами, революциями и другими социальными преобразованиями. Этим можно объяснить живой интерес к истории и содержанию классического авангарда первой трети XX века, который наблюдается и в настоящее время.

История изучения авангарда в отечественном искусствознании начинается по существу в восьмидесятые, девяностые годы, когда происходит постепенная реабилитация этого искусства, в советское время подвергнувшегося гонениям и несправедливым обвинениям то в формализме, то в буржуазности, то в антигуманизме и находившегося под негласным идеологическим запретом. Понятие русского авангарда впервые в полной мере начинает звучать в студенческой университетской среде. Этим мы во многом обязаны одному из первых отечественных исследователей этого искусства академику Российской академии наук, профессору Московского университета, ученому с мировым именем, долгое время возглавлявшего кафедру Отечественного искусства - Д.В. Сарабьянову. Ему удалось не только самостоятельно, преодолевая всевозможные бюрократические препоны и запреты

возродить былую славу русского авангарда, но вырастить целое поколение молодых ученых, которые продолжили его дело, благодаря чему русский авангард был возрожден, его начали изучать, исследовать, пропагандировать как национальное культурное достояние.

На разных исторических этапах первооткрывателями искусства авангарда выступили сменявшие друг друга международные авангардные объединения: в десятиные годы — французские фовисты и кубисты, итальянские футуристы и представители метафизической живописи, немецкие экспрессионисты, русские кубофутуристы и приверженцы беспредметного искусства, дадаисты, в двадцатые-тридцатые годы эта роль переходит к сюрреалистам.

При всем многообразии творческих программ авангарда можно выделить в них общие черты. По отношению к обществу и к «консервативной» традиционной культуре художники авангардисты заняли позицию постоянного протеста, «перманентного бунта». *Художественное открытие, способность к постоянному самообновлению стали для них обязательным правилом.* Этим были обусловлены написание и публикация манифестов, программность творческих выступлений, постоянная обращенность в будущее, склонность к пророчеству и жизнестроительству, осуществляемому средствами искусства.

Художник-авангардист стремился создать свою субъективную модель мира, и это перерастает в построение «второй реальности» в пределах самой жизни. Тому подтверждение известное изречение одного из теоретиков нового искусства немецкого философа К. Фидлера: «Художники не пытаются выразить смысл своей эпохи, скорее, они — то и придают эпохе смысл». В авангардистском искусстве изображение подвергается экспрессивным деформациям, аналитическому расчленению, различным игровым преобразованиям вплоть до полного вытеснения предметности в абстрактном искусстве. При этом произведение все больше приобретает характер самоценного объекта реальности, приравнивается к объектам внешнего мира.

Размывание границ между искусством и реальностью, вторжение в области, до того считавшиеся несовместимыми с искусством, например, непосредственное включение предметов искусства в окружающую человека среду. Интерес к преобразованию ее по собственным законам стимулировал активность художников.

В этой связи художественно-педагогический потенциал искусства международного авангарда в первую очередь следует свести к пониманию необходимости воспитания *нового человека, художника-творца*, способного преобразовать или изменить существующий мир. Время требовало принятия радикальных решений. Стало очевидным, что существующая система художественного образования тормозит развитие современного искусства, пробуксовывает и не может обеспечить подготовку необходимых профессиональных кадров.

Философскими основаниями искусства авангарда стали новые представления о мире, новое отношение к природе и принципам формообразования, альтернативные классической академической традиции. Так возникший в конце XIX – начале XX вв. конфликт между средствами выразительности изобразительного языка современного искусства и существующей системой художественного образования спровоцировал и сделал необходимым проведения реформ художественной школы. Реальные изменения произошли с приходом в сферу художественного образования авангардно настроенных художников и архитекторов, которые и в педагогике руководствовались главными формообразующими установками собственного искусства. Так ими были привнесены в обучение искусству собственный теоретический и художественно-практический опыт, что значительно расширило педагогический потенциал и обогатило существующие методологические и методические способы обучения современных художников. Следствием этого процесса явилось перенесение акцента с репродуктивно-пассивных штудий на выполнение заданий поисково-исследовательского характера, рассчитанных на инициативу и творческую интуицию. Важным становится процесс переосмысления средств художественной выразительности, обращение непосредственно к изучению свойств и качеств первоэлементов изображения, построения конструкции и композиции произведения. В конечном счете все это сделало возможным подготовку более социально востребованных и прогрессивно мыслящих профессиональных художественных кадров.

Как уже отмечалось, искусство международного авангарда зарождалось и формировалось на гребне социально-исторических перемен. Эти изменения в равной степени касались как России, так и всей Европы. В частности с Германией в этом смысле общим оказывается ощущение нестабильности и внутреннего беспокойства, ожидание и беспомощность перед неизбежными переменами, сопровождающимися духовным кризисом и поиском путей его преодоления. Революция 1905 года, Русско-японская война, Первая мировая война, Февральская и Октябрьская революции, Веймарская республика — вот те исторические вехи, которые создают апокалиптическое мироощущение, принципиально меняя картину мира. Искусство не могло игнорировать столь значительные события. Время социальных преобразований требовало и новых подходов в области художественного образования. Меняется искусство неизбежно должны измениться и методы обучения профессиональному искусству.

На наш взгляд, было бы уместно привести здесь несколько высказываний организаторов и участников реформ художественной школы, чтобы непосредственно убедиться в том, какие задачи они преследовали и, какой характер носили. Основой для

рассуждения может служить книга известного немецкого искусствоведа В. Ветцольдта «Размышления о реформе художественной школы», изданная в 1921 году в Лейпциге и в том же году частично переведенная на русский язык В. Кандинским (рукопись перевода хранится в Российском архиве литературы и искусства в Москве). Его статья «К реформе художественной школы» - своеобразный комментарий к книге - была опубликована в журнале «Искусство» уже после его отъезда в Германию в конце 1921 года. Помимо этого, целесообразно обратиться к текстам знаменитого немецкого архитектора и общественного деятеля В. Гропиуса, так как он являлся не только сторонником и идеологом реформ, но и одним из немногих, кому эти реформы удалось провести в жизнь. В результате была создана новая система художественного образования, учитывающая, с одной стороны, социальную ангажированность, а с другой - новые принципы и методы формообразования, сложившиеся в искусстве международного авангарда первой трети XX века. Следствием этого явилось создание почти одновременно в России и Германии двух художественных вузов удивительно схожих по своим целям и задачам.

Содержание преобразований касалось нескольких принципиальных позиций.

1. Общие *антиакадемические тенденции реформ*. Все, так или иначе, сходились в одном: традиционная академическая система образования себя исчерпала, а ее формы и методы обучения в значительной степени устарели:

«Академия как профессиональная школа отвергнута. Она стала не в состоянии обучить и воспитать современно мыслящего художника» (Ветцольдт);

«Академия утратила связь с жизнью, для нее искусство стало лишь предметом роскоши... Она лишила индустрию и ремесло творческих людей, что, в свою очередь, повлекло за собою их дальнейшую изоляцию» (Гропиус).

2. Поскольку старая академическая система утратила прежнюю актуальность и себя не оправдывает, необходимо вернуться к прежним принципам обучения: возвратиться к той традиции, которая предшествовала созданию академической системы образования. Иными словами, *надо вернуться к ремеслу* - освоению ремесленных профессий и к работе с различными материалами:

«Вплоть до XV111 художник обучался искусству в мастерской мастера, где он строго и сознательно учился работе с определенными материалами. Он учился познавать особенности материала и овладевать ими. Так рождалось “осознание качества работы“. От Веймара до Москвы художественная молодежь требует возможности иметь ремесленную подготовку, которая не может быть заменена никакой «высшей педагогической системой» (Ветцольдт).

«Назад к ремеслу» (Ветцольдт).

«Мы снова должны вернуться к ремеслу! Нет больше “искусства как профессии“. Не

существует принципиальной разницы между художником и ремесленником. Художник лишь высшая ступень ремесленника» (Гропиус).

Именно эта позиция в системе проводимых реформ в большей степени вела к сближению художника с промышленностью, с созданием конкретных промышленных товаров, и тем самым приводила его к непосредственному участию в формировании окружающей среды, декларировала новую философию предметного мира и новое отношение к натуре.

3. Если осуществлять идею возврата к ремеслу, то ее надо реализовывать через работу и практическое обучение непосредственно в мастерских. *Принцип обучения в мастерских:*

«Надо снова вернуться к мастерским... Если молодой человек, чувствующий склонность к изобразительному искусству, начнет свой путь, как некогда, с изучения ремесла, он не останется «непродуктивным художником» с неполноценным художественным образованием; его законченность проявится в подлинном мастерстве, где он и сможет доказать свое превосходство» (Гропиус);

«Старые художественные школы должны вновь распахнуть двери мастерским... Школа - служанка мастерской, в один прекрасный день мастерская войдет в нее составной частью» (Гропиус).

4. Необходимо *создание единой художественной школы* (Einheitskunstschule). Под этим подразумевалось, прежде всего, создание таких школ, где параллельно с преподаванием основ архитектуры шло обучение и другим видам искусств, в том числе художественному ремеслу:

Включение архитектуры в новую единую художественную школу было желанием почти всех сторонников реформ, к тому же их активными пропагандистами являлись в основном архитекторы (Бартнинг, Беренс, Фишер, Гропиус, Шумахер и т. д.). Все они единодушно считали, что оторванность архитектуры от других видов искусства не идет на пользу ни архитектуре, ни другим искусствам:

«Баухауз стремится к слиянию всех видов художественного творчества, к воссоединению всех прикладных дисциплин с новой архитектурой в качестве ее неотъемлемых частей» (Гропиус).

Принцип единой художественной школы имел и другой аспект. Одновременно с реформой художественного образования проходила реформа единой народной школы. Гропиус констатировал, что поступающие ученики не имели ни малейшего понятия о ремесленных навыках, которые могла дать им трудовая школа. Он писал, что новые типы школ (например, Монтессори-школа), построенные на базе мастерских, дают хорошую подготовку к синтетическому, широко ориентированному труду, как того хочет Баухауз; такой

тип школы способен всесторонне развить человека, в то время как все существующие ранее учебные системы разрушали гармонию индивида своей исключительно умственной работой. Гропиус был сторонником народной школы, руководствующей принципами трудового воспитания.

5. Идея введения в практику художественного образования первоначального обучения, или *предварительного курса (Vorkurs)*, обязательного для всех студентов независимо от их дальнейшей специализации. Таким образом, идея подготовительного курса не являлась изобретением только Баухауза. Необходимость подобного обучения была заявлена в реформах художественного образования. Другое дело, что тогда подобные курсы для большинства художественных школ Германии остались только в проекте.

«В художественной школе учащемуся должна быть дана свобода знакомиться со всякого рода изобразительной деятельностью, чтобы он получил там определенную к ним подготовку. В начале курса учащийся попадает на пробный семестр для ознакомления с различными специальностями, чтобы начинающий мог найти наиболее привлекательную для него область деятельности. Преподаватель не должен здесь направлять или тем более оказывать давление, а лишь ограничиться советом, общими указаниями и ознакомлением учащегося с сущностью художественных средств» (Ветцольд).

Подобные идеи главных сторонников реформ художественного образования в Германии первой трети XX века лишней раз доказывают, что идеи создания системы художественно-промышленного образования не возникла на пустом месте, а во многом была вызвана преобразованиями того времени. Заслугой Гропиуса является то, что он сумел, не порывая с традициями, сложившимися в культуре и художественном образовании Германии предшествующего столетия, воспринять современные ему идеи переустройства художественной школы, объединить их воедино и своевременно воплотить в жизнь. Приблизительно в это же время реформы художественной школы проводились и в России. В статье «К реформе художественной школы» Кандинский писал: «Сами эти принципы и история их рождения так изумительно схожи с мнениями некоторой части опытных русских художественных педагогов, что кажется, будто нас не отделяла от Германии годами непроницаемая стена, а мы вместе с нею искали выход из лабиринта художественной запутанности».

Для того чтобы яснее представить себе те возможности, которые были заложены в авангардном искусстве по отношению к новым формам и методам обучения, будет интересно сравнить исторический контекст реформ в области художественного образования первой трети XX века в России и Германии, которые в конечном счете напрямую способствовали реализации художественно-педагогического потенциала искусства международного

авангарда.

История создания. ВХУТЕМАС (Высшие художественно-технические мастерские был открыт в 1920 году в Москве в соответствии с декретом Народных Комиссаров, подписанным Лениным В 1927 году школа поменяла название на ВХУТЕИН (Высший художественно-технический институт), а в 1930 году была закрыта в ходе реорганизации системы высшего образования. Ее директорами были Е.В. Равдель (1921-1923), В.А. Фаворский (1923-1926) и П.И. Новицкий (1926-1930).

Баухауз начал свою деятельность в Веймаре в 1919 году и в 1933 году был закрыт по личному распоряжению Геринга. Таким образом две школы возникли и развивались независимо друг от друга приблизительно в одно и то же время. Обе школы создавались на базе уже существующих учебных заведений. Баухауз объединил в Веймаре Саксонскую высшую школу изобразительных искусств, основанную в 1860 году, со школой прикладных искусств Хенри ван де Вельде (1906). ВХУТЕМАС вышел из двух традиционных московских художественных учебных училищ - Строгановского училища прикладного искусства (1825) и Училища живописи, ваяния и зодчества (1865), преобразованных в 1918 году в Свободные государственные художественные мастерские.

В обоих случаях объединение художественных школ со школами прикладного искусства было не только организационным мероприятием но и важным принципом новой художественно-педагогической политики.

Задачи и цели образования. В первой организационной программе ВХУТЕМАСа, утвержденной 26 августа 1920 года, о его задачах говорится: «Высшие государственные художественно-технические мастерские являются учебным заведением имеющим целью:

- а) предоставление учащимся в них высшего художественного и художественно-технического образования и подготовку высококвалифицированных художников-практиков;
- б) поддержание и развитие в РСФСР искусства и художественных производств, распространение общих и специальных научных и практических знаний в широких народных слоях».

Декрет Совета Народных Комиссаров РСФСР от 29 ноября 1920 года, характеризуя школу как специальное высшее техническо-промышленное учебное заведение, формулировал задачу более конкретно: «подготовить для промышленности художников высшей квалификации, связать художника с материальным производством и особенно развить те сферы художественной деятельности, которые будут формировать материально-предметный мир, окружающий человека». Изобразительные искусства рассматривались в программах только под углом зрения синтеза всех производственно-художественных дисциплин «в силу объединения всех формообразующих элементов».

По мнению Гропиуса, главным в Баухаузе всегда оставалось «образование в области архитектуры, дизайна и прикладного искусства с целью воспитания художника нового типа, призванного изменить общество». Хотя задачи и цели образования в Баухаузе все же не были неизменными и трансформировались в зависимости от конкретных жизненных ситуаций. Но такого акцента на политехническое образование, который присутствовал в программах ВХУТЕМАСа, в Баухаузе никогда не было. Попытка Майера сориентировать учебный процесс на изучение, в первую очередь, технических дисциплин, была лишь эпизодом. Но, безусловно, общим было желание связать художественное образование с требованиями времени и реальным производством.

Мастерские. Программа Баухауза исходила из того, что архитекторы, скульпторы, живописцы первоначально были ремесленниками. Поэтому неперменной основой всего художественного творчества вновь должно было стать основательное ремесленное обучение в *мастерских*. Этот принцип в 1923 году Гропиус заменил другим «Искусство и техника - новое единство». Теперь мастерская стала лабораторией, где проводилась экспериментальная работа над моделями для серийного машинного производства.

Всеобщая школьная реформа в Советской России побудила Архитектурно-художественный отдел Наркомпроса выработать план единой трудовой архитектурной школы, который был опубликован в начале 1919 года. Согласно этому плану мастерская должна была явиться «жизненным нервом школы».

В процессе реформы высшей школы ВХУТЕМАС, хотя и назывался первоначально «художественно-техническими мастерскими», приобрёл характер и структуру художественно-ремесленного института с политехническим уклоном (ВХУТЕИН). Он состоял из восьми разных факультетов: архитектурного, живописного, скульптурного, графического, текстильного, керамического, деревоотделочного, металлообрабатывающего. С самого начала своей деятельности факультеты существовали автономно. Даже пропедевтические курсы, в которых преподавались основы художественного формообразования, разрабатывались на каждом факультете в отдельности.

В программе Общероссийской конференции работников художественных школ, которая непосредственно предшествовала основанию ВХУТЕМАСа, было высказано предложение о создании системы подготовки художников-инженеров для промышленности. Значительную теоретическую и практическую работу по воспитанию этих специалистов должны были взять на себя производственные факультеты.

Для ВХУТЕМАСа подобные идеи связи искусства с промышленностью были органичны. Вера в будущее, рождённая революцией творческая энергия обусловили разработку концепций преобразования предметного мира, проникновения искусства в

индустриальное производство. Одно из программных положений ИЗО Наркомпроса 1920 года было сформулировано следующим образом «Настало время ввести художественную культуру в производство, то есть создать производственное искусство».

Но осуществить это на практике оказалось делом чрезвычайно сложным. Действительно налаживание связи с промышленностью стало прерогативой так называемых производственных факультетов ВХУТЕМАСа (обработка дерева и металла, текстиль, керамика) и архитектурного факультета. Тут действовало положение, согласно которому работа в мастерской должна быть доведена до проекта (модели) и до практического изучения производственных методов её воплощения. Имеется множество примеров непосредственной практической, договорной работы. Но документы содержат также множество указаний на то, что связь с промышленностью не достигла необходимого уровня.

Принимая ответные меры, текстильный факультет ВХУТЕМАСа, на котором преподавали Л. Попова и В. Степанова, выступил с инициативой создания новых рисунков для тканей. Некоторые студенты, стремясь претворить свои идеи в жизнь, пошли работать на Первую ситцевую фабрику. Ими было разработано целое направление в орнаментации тканей: отказавшись от изобразительных рисунков, они варьировали разнообразные геометрические формы. Большое количество предложенных ими работ было реализовано на производстве. Изделия из этих тканей стали первой «советской модой». На факультете керамики делались аналогичные попытки поиска новых рациональных форм посуды под руководством А. Филиппова.

Но подобная деятельность производственных факультетов являлась недостаточной. Большинство проектов так и осталось на бумаге. Здесь нужно отметить, что в этом ВХУТЕМАС испытывал больше трудностей, чем Баухауз: со 150-ю студентами Баухауза и 20-ю членами педагогического коллектива было значительно проще сделать практический труд в мастерской ведущим принципом образования, чем с тысячей студентов и сотней преподавателей ВХУТЕМАСа.

Июльский пленум ЦК партии 1928 года констатировал, что образование художественно-технических кадров мало связано с производством и плохо ориентировано на его потребности. Стали приниматься меры для изменения этого положения. В результате высшие технические школы были подчинены руководящим хозяйственным органам а ВХУТЕИН в 1930 году закрыт. Но на его базе были созданы новые художественные институты: Институт живописи, скульптуры и архитектуры - в Ленинграде, Архитектурный, Текстильный и Полиграфический институты - в Москве.

При этом надо отметить, что значение ВХУТЕМАСА-ВХУТЕИНа было не столько в реализации связей с промышленностью, сколько в той роли, которую они сыграли в

становлении нового дизайнерского и архитектурного образования в России. Этому во многом способствовали те учебные курсы по формообразованию, которые были разработаны преподавателями ВХУТЕМАСа.

Курс по формообразованию. В системе обучения Баухауза и ВХУТЕМАСа важную роль играло научно обоснованное преподавание основ художественного формообразования. Разрабатывая его принципы, обе школы проделали основополагающую работу. Гропиус формулировал задачу курса следующим образом «Основательная практическая работа в производственных мастерских тесно связана с детальным изучением элементов формообразования и его законов». С этой целью в Баухаузе вводилось пропедевтическое обучение. Пропедевтический курс, дополненный затем на последующих стадиях обучения «основными знаниями в области формообразования», являлся одним из главных нововведений Гропиуса и также как мастерские составлял основу педагогической системы в целом. Гропиус называл его «артерией Баухауза». Он поручил ведение этого курса художникам - лидерам немецкого и международного авангарда.

Во ВХУТЕМАСе была похожая ситуация. Программа от августа 1920 года предусматривала создание подготовительного или испытательного отделения, получившего затем статус факультета. Перед ним была поставлена задача предоставить общие сведения в области художественных дисциплин. Преподаванием основ художественной грамоты на этом факультете занимались художники, в основном принадлежавшие левому авангардному направлению в искусстве: Н. Ладовский вел дисциплину «Пространство», Л. Попова – «Цвет», Б. Королев – «Объем», А. Родченко – «Графика». Поэтому первый этап в становлении пропедевтического обучения ВХУТЕМАСа правильно будет рассматривать расширенно: как прорыв сторонников левых течений в область художественной педагогики. И в дальнейшем именно этим художникам удалось на первичном уровне формообразования выработать действительно универсальные приемы и средства художественной выразительности, которые в той или иной степени входили во все пространственные искусства.

При В.А. Фаворском который был сторонником Основного отделения (так стал называться расширенный курс формообразования), в его структуре все общехудожественные дисциплины были разделены на три концерна:

- плоскостно-цветовой (вскоре из него был выделен графический концерт);
- объемно-пространственный;
- пространственно-объемный (затем его называли пространственный концерт).

Фаворский предлагал изменить и общую структуру института. Предполагалось сохранить живописный, скульптурный, архитектурный и графический факультеты как

автономные, а четыре производственных объединить в один индустриально-производственный с четырьмя специальностями: металлообрабатывающая, деревоотделочная, керамическая и текстильная.

Противостояние производственных дисциплин и дисциплин по формообразованию, которое мы наблюдали в Баухаузе, во ВХУТЕМАСе происходило не менее конфликтно.

В 1925-1926 учебном году была принята «Общая резолюция о состоянии ВХУТЕМАСа, основах академической политики Правления и структуры ВХУТЕМАСа», в которой отмечалось:

«Правление считает необходимым изъять нездоровое и неправильное подразделение ВХУТЕМАСа на факультеты чисто художественные и чисто производственные. Такое подразделение искажает задачи и природу ВХУТЕМАСа... ВХУТЕМАС не является ни чисто художественным ни чисто техническим вузом но является вузом художественно-техническим... Все факультеты ВХУТЕМАСа являются одинаково производственными и одинаково художественными».

В целом в 1923-1926 годы Основное отделение, включая общеобразовательные, общехудожественные и пропедевтические дисциплины, переживало расцвет и превратилось в важнейший структурный элемент, цементирующий педагогику ВХУТЕМАСа.

На основном отделении была отработана четкая структура заданий. Все предметы и дисциплины имели программу-минимум обязательную для всех студентов (первый курс) и программу-максимум обязательную для студентов конкретной специальности (второй курс). Наиболее четко это деление на программу-минимум и программу-максимум проводилось в общехудожественных и пропедевтических дисциплинах.

В этой работе принимали участие архитекторы, скульпторы и живописцы, они часто привлекали к ней своих студентов и другие организации (например, ИНХУК). Результатом деятельности ВХУТЕМАСа был систематически разработанный и сформулированный новый курс обучения художественным дисциплинам давший учащимся знания и навыки в области формообразования и решения конкретных композиционных задач.

Впервые введённый в практику Баухаузоми ВХУТЕМАСом курс художественного формообразования, основанный на идеях и пластических открытиях авангардного мышления и миропонимания, стал неотделимой частью современной художественной педагогики.

Социальная платформа. В 1963 году Гропиус написал: «Баухауз под моим руководством прокладывал новый путь жизни. И это – социальная проблема. Без неё все старания Баухауза свелись бы лишь к эстетическим исканиям». Основное положение программы Баухауза – установление единства всех форм искусства в процессе

преобразующего воздействия на жизнь – Гропиус с самого начала рассматривал как «далеко идущую социальную задачу». Хотя для Баухауза социальные идеи оставались все же расплывчатыми. В результате Ноябрьской революции в Германии и Великой Октябрьской социалистической революции в России эти утопические представления смешались с социалистическими.

Вторая половина 20-х годов прошла в Баухаузе и ВХУТЕМАСе под знаком практической связи искусства с жизнью. В Германии относительная экономическая стабилизация этого времени способствовала переходу Баухауза от художественного ремесла к дизайну, от «кафедрального собора будущего» к строительству жилищ для рабочих. В Советском Союзе на волне социалистической индустриализации страны ВХУТЕМАС также пытался осуществить свои грандиозные замыслы о преобразовании окружающей среды средствами искусства.

При сопоставлении программ Баухауза и ВХУТЕМАСа и их практических результатов выявляется много общего, хотя очевидно, что развивались они в различных культурно-исторических условиях. Возникает вопрос о непосредственной связи между этими школами. Насколько можно судить сегодня, они были не так уж значительны. Вначале роль связующего звена между ними играл В. Кандинский, недолгое время преподававший во ВХУТЕМАСе перед своим отъездом в Германию, а затем – Эль Лисицкий, который прошел курс обучения в Баухаузе (1927-1928). Существовала переписка между преподавателями, двусторонние посещения студенческих групп, советские художники делали доклады о Баухаузе. В 1930 году Х. Майер, отстраненный от руководства Баухаузом приехал с несколькими учениками в Москву.

Безусловно, эти связи способствовали сближению творческих и педагогических позиций. Но нужно помнить о том что обе школы появились независимо друг от друга. Более глубокую причину сходства в направлении их исканий, видимо, нужно искать, с одной стороны, в закономерной необходимости и социальной обусловленности их появления. С другой стороны, Баухауз и ВХУТЕМАС возникли и развивались в период, когда в ходе взаимодействия различных видов искусства и инженерно-научного творчества происходили сложные процессы формирования современной архитектуры и дизайна. Оба института стали теми центрами, где под руководством лидеров русского, немецкого и международного авангарда создавался новый профессиональный язык изобразительного искусства XX века. Поэтому в их художественном наследии сконцентрированы огромные педагогический и формообразующие потенциал, до настоящего времени еще не достаточно исследованный и реализованный.

ЛИТЕРАТУРА

1. Адашкина Н.Л. Художественная теория русского авангарда. (К проблеме языка искусств). // Вопросы искусствознания (1/93). – М.: АИС, 1993. С. 20-30.
2. Ветцольд В. К реформе художественной школы // В. Кандинский. Избранные труды по теории искусства. – М.: Галарт, 2008. Т. 2, С. 96-107. (перевод В. Кандинского).
3. Гропиус В. Границы архитектуры. - М.: Искусство, 1971.
4. Дубова О.Б. Становление академической школы в западно-европейской культуре. -М.: Памятники исторической мысли, 2009.
5. Неклюдова М.Г. Традиции и новаторство в русском искусстве конца XIX- начала XX века. - М.: Искусство, 1991.
6. Пространство ВХУТЕМАС: Наследие. Традиции. Новации: материалы Всероссийской научной конференции. 17-19 ноября 2010 г. - М.: МАРХИ, МГХПИ им С.Г.Строгонова, 2010.
7. Фаворский В.А. Литературно-творческое наследие. – М.: Советский художник 1988.
8. Флоренский П.А. Избранные труды по искусству. – М.: Изобразительное искусство, 1996.
10. Энциклопедия русского авангарда. Сост. В. Ракитин, А. Сарабянов. 1 и 11 том. — М.: Глобал Эксперт энд Сервис Тим, 2013-2014.
11. Holthusen H. E. Avantgardismus und die Zukunft der modernen Kunst, München, 1964.