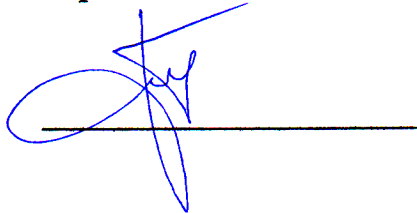


ПРАВИТЕЛЬСТВО РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»
(СПбГУ)

Институт философии

Кафедра культурологии, философии культуры и эстетики

Зав. кафедрой культурологии,
философии культуры и эстетики,
д.ф.н. Соколов Б.Г.



Председатель ГАК, директор
АНО «НИИ Стандартизации
музейной деятельности», д.ф.н.
Шестаков В.А.



Выпускная квалификационная работа на тему:

**Колористика в эстетике Баухауза в контексте немецкой культуры
первой половины XX века**

По направлению – 033000 «Культурология»

Профиль – «Культура Германии»

Выполнил студент
**Харитоновна Полина
Сергеевна**

Научный руководитель:
к.ф.н., доц. **Ноговицын
Никита Олегович**



Санкт-Петербург

2016

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА 1. Краткая характеристика и история школы Баухауз	6
1.1. Краткая история школы Баухауз.....	6
1.2. Эстетические принципы школы Баухауз.....	15
ГЛАВА 2. Основы колористики Баухауза	23
2.1. Общая характеристика отношения к цвету	23
2.2. Психологический и символический аспекты использования цвета	25
2.3. Прагматическая колористика мастеров Баухауза.....	36
ГЛАВА 3. Цвет в немецкой культуре первой половины XX в.	45
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	62
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ	65

ВВЕДЕНИЕ

Современный человек живёт в эпоху активного развития медийных коммуникаций, а также в эпоху доминирования визуальных образов - со всех сторон его окружает реклама, а периодические издания уже невозможно представить без фотографий и иллюстраций. Рост количества визуальной информации не может не привести к заинтересованности проблематикой цвета, ведь цвет является важным средством художественной выразительности и при правильном использовании может влиять на психологическое и физическое состояние человека.

Проблематика цвета стала особенно популярной в первые десятилетия прошлого столетия, когда массовая культура начала активно развиваться в рамках европейской цивилизации и завладевать умами мыслителей. Поскольку мы находимся в рамках эпохи доминирования медийных коммуникаций, нам очень трудно изучать ее современные проявления из-за отсутствия временной дистанции, тогда как изучение феноменов прошлого столетия представляется чрезвычайно плодотворным.

В начале XX в. проблематика цвета завладела умами представителей многих художественных направлений. Представители такого феномена культуры Германии как Баухауз, несомненно, не могли не внести свой вклад в дело изучения цвета. Можно говорить о том, что цвет как важный компонент художественной выразительности, начал активно изучаться именно в рамках школы Баухауз, что позволяет говорить о необходимости изучения данного временного периода для понимания процессов, которые продолжают развиваться и в современном мире. Таким образом, активное использование цвета в современной рекламе с целью воздействия на покупателя заставляет задуматься об истоках исследований, посвященным проблематике использования цвета, а изучение колористики в эстетике школы Баухауз представляется наиболее плодотворным.

Предметом исследования в данной выпускной работе является учение о цвете в эстетике школы Баухауз, а объектом исследования – то, как идеи о

роли цвета и его функциях отразились на немецкой культуре первой половины XX в.

Цель выпускной квалификационной работы – проследить, какое место в немецкой культуре занимают теории цвета, развитые в рамках школы Баухауз. Для достижения данной цели необходимо выполнить следующие задачи:

- дать краткую характеристику истории развития школы Баухауз и проследить, как изменялась общая эстетическая концепция школы;
- рассмотреть и сравнить теории цвета, созданные представителями школы Баухауз;
- опираясь на рассмотренные теории цвета, проследить, как изменялось отношение представителей Баухауза к проблематике цвета на протяжении времени;
- рассмотреть контекст немецкой культуры первой половины XX века, обращая особое внимание на проблематику использования цвета.

Для выполнения поставленных задач необходимо воспользоваться различными методологическими подходами к изучению культуры. Так, дескриптивный подход позволяет раскрыть специфику изучаемого объекта, используя при изложении особенностей теорий цвета мастеров Баухауза и при описании контекста культуры, компаративистский подход необходим в процессе сопоставления различных теорий цвета, а диахронический подход позволяет проследить, как с течением времени изменялось отношение художников и теоретиков искусства к цвету. Тот факт, что при анализе теорий цвета и при анализе использования цвета в культуре Третьего Рейха приходится столкнуться с проблематикой символики цвета, позволяет говорить о необходимости использования и семиотического подхода.

Выпускная квалификационная работа состоит из введения, трех глав, заключения и списка использованной литературы. В первой главе выпускной квалификационной работы изложена краткая история школы Баухауз, а

также раскрыты характерные черты эстетической концепции, пропагандируемой представителями школы.

Вторая глава посвящена анализу теорий цвета, которые были разработаны представителями школы Баухауз, в ней также осуществлена попытка проследить, как с течением времени менялось отношение к цвету и его функциям в рамках школы Баухауз.

В третьей главе выпускной квалификационной работы раскрывается проблематика контекста немецкой культуры первой половины XX в.: описываются художественные направления, предшествовавшие Баухаузу и повлиявшие на его колористические концепции, приводятся примеры влияния теорий цвета, разработанных в рамках школы Баухауз, на немецкую культуру, а также рассматривается использование цвета в Третьем Рейхе, отличавшееся от использования цвета в школе Баухауз.

При написании выпускной квалификационной работы использовались теоретические работы мастеров Баухауза (В. Кандинского, И. Иттена, П. Клее, Л. Мохой-Надя, Й. Альберса), посвященные проблематике цвета, а также работы исследователей (М. Дросте, В.Р. Аронова, О.И. Рожновой, С.М. Михайлова, Г.Б. Минервина и др.), посвященные истории дизайна в целом или развитию Баухауза в частности. Для раскрытия контекста немецкой культуры использовались работы мыслителей (З. Фрейда, Х. Ортега-и-Гассета, М. Хоркхаймера, Т.В. Адорно, Е.Г. Соколова, Н.А. Хренова), посвященные проблематике массовой культуры, а также работы по психологии (Г. Роршаха, М. Люшера, Н.В. Серова) и культуре Третьего Рейха (И.Н. Голомштока, Б. Хинца, А.В. Васильченко, О.Ю. Пленкова и др.). Важным является и корпус работ искусствоведов и теоретиков искусства XX в. (М. Германа, В.С. Турчина, А.В. Ефимова, Р. Арнхейма, Б. Гройса и др.).

ГЛАВА 1. Краткая характеристика и история школы Баухауз

1.1. Краткая история школы Баухауз

Возникнув в 1919 г. в Германии как небольшая архитектурно-художественная школа, Баухауз превратился в художественное направление, которое до сих пор не перестают изучать и анализировать. Феномен Баухауза оказал большое влияние на последующее развитие архитектуры, живописи, различных областей дизайна. Хотелось бы кратко изложить историю Баухауза, а также рассказать об эстетических идеях, возникших в стенах школы.

Важно отметить, что еще до возникновения Баухауза в Германии существовали культурные течения, соответствовавшие духу реформизма. Так, например, некоторые художественные школы открывали производственные мастерские, что поощрялось правителями прусских земель. Одной из предпосылок возникновения таких художественных мастерских было стремление повысить качество и конкурентоспособность немецкой промышленной продукции. Главную роль в деле призыва к реформам играл «Deutscher Werkbund» («Немецкий производственный союз»), основанный в Мюнхене в 1907 г. Это было объединение архитекторов, промышленников и мастеров декоративно-прикладного искусства, стремящихся реорганизовать строительство и ремесла на основе современной промышленности. В 1910 г. архитектор Вальтер Гропиус вступил в «Немецкий Веркбунд». Именно там он получил неоценимый опыт, который впоследствии помог ему в процессе создания Баухауза. Помимо участия в Немецком Веркбунде Гропиус занимался проблематикой цветовой среды немецких городов, стремясь оживить их невзрачный серый облик и «вернуть зданиям их характер»¹.

В 1919 г. Гропиус объединил две соперничающие художественные школы в Веймаре (Школу прикладного искусства Веймара и Высшую школу искусства) и стал основателем Баухауза («Дом строительства») – школы

¹ Ефимов, А.В. Колористика города / А.В. Ефимов. М.: Стройиздат, 1990. С. 45.

архитектуры и искусства. В том же году Гропиусом был создан текст «Манифест Баухауза», в котором были отражены его идеи относительно преподавания искусства. Эти идеи, порывающие с академическим искусством, активно обсуждались в Германии двадцатых годов, а в некоторых учебных заведениях даже применялись на практике.

Совместная работа «Bauhaus. 1919-1928» Герберта Байера, Вальтера и Изе Гропиус является кратким, но информативным справочником, в котором описываются основные принципы преподавания в школе Баухауз, а также даётся описание курсов школы и внеурочной деятельности студентов. Учебный процесс в школе Баухауз делился на три этапа. Сначала все студенты должны были пройти вводный курс, длящийся полгода, который должен был выявить их основные склонности. Второй этап – обучение в какой-либо мастерской школы, которое длилось три года. Третий этап обучения был посвящен архитектуре. Он включал инженерную подготовку, разработку архитектурных проектов и строительную практику. До этого этапа обучения доходили только самые одаренные ученики, проявившие себя во время предыдущих курсов². Изначально акцент на архитектурном образовании был не слишком большим, однако он усилился при втором директоре школы - Ханнесе Мейере. Подлинной школой архитектуры Баухауз стал при Мисе ван дер Роэ, так как он разрешил студентам заниматься архитектурой сразу же, миновав фазу обучения в мастерских.

Создателем вводного курса («форкурс») был Иоханнес Иттен, который и вел этот курс в первые годы существования Баухауза. Однако, постепенное изменение эстетической концепции Баухауза привело к тому, что Вальтер Гропиус заявил, что студенты Иттена создают самоценные художественные произведения, что не соответствует задачам школы. Это послужило причиной ухода Иттена из Баухауза в 1923 г. После ухода Иттена начался период сотрудничества школы с промышленностью, во время которого

² См.: Bayer, H. Bauhaus. 1919-1928 / H. Bayer, W. Gropius, I. Gropius. New York: Museum of Modern Art, 1938. 224 p.

мастера школы стремились создавать функциональные предметы простой формы, пригодные для промышленного производства. В это время Баухауз находился под влиянием эстетики Тео ван Дусбурга, который отрицал ручной труд и воспевал машинное производство. Преподавателем подготовительного курса этого периода был Ласло Мохой-Надь, возглавлявший также мастерскую по обработке металла. Начиная с 1924 г. курс возглавлял Йозеф Альберс, который превратил пропедевтический курс в «практический», с 1930 г. форкурс перестал быть обязательным.

Поскольку в «Манифесте Баухауза» указывалось, что конечной целью творчества должно быть строительство, нельзя не сказать о роли архитектуры в школе. Несмотря на старания Гропиуса, ему не удалось сделать архитектуру основным направлением деятельности Баухауза. Архитектурой занимался только он сам, и почти все архитектурные проекты Баухауза, упоминаемые в прессе, были проектами Гропиуса. Можно сказать, что единственным строением, которое можно считать коллективным творением, являлся дом «Haus am Horn», созданный Адольфом Мейером и Георгом Мухе, представляющий собой модель многоквартирного жилья.

Хотелось бы упомянуть некоторые архитектурные проекты Гропиуса, воплощенные в жизнь. Так, например, интерьер кабинета директора Баухауза, спроектированного в 1924 г., можно считать идеальным примером конструирования и «гимном квадрату». Помимо формы самой комнаты, которую Гропиус при помощи разделения пространства превратил в куб, мотив квадрата содержали в себе дизайн ковра, дизайн мебели и других предметов интерьера. В 1925 г. в Дессау было начато строительство трех архитектурных комплексов. Это были: здание школы, жилые дома мастеров и поселок Дессау-Тёртен. Создавая проект здания школы, Гропиус опирался на принципы, разработанные Дусбургом для группы «Де Стейл», и на свою идею о необходимости примирения человека и техники. Вторым архитектурным комплексом был комплекс домов мастеров Баухауза, достроенный в 1926 г. В него входили дом Гропиуса и три одинаковых дома

для шести семей мастеров Баухауза. Постройки отличало продуманное соотношение горизонталей и вертикалей и чередование кубических элементов. В оформлении интерьеров зданий использовалось множество первичных цветов, что подчеркивает важность вопросов, связанных с цветом, для мастеров Баухауза. Проектируя поселок Дессау-Тёртен, Гропиус следовал эстетике единообразия, которая как никакая другая подходила для индустриального строительства, однако жители не оценили данный проект – их не устраивала однообразная архитектура и строгое расположение зданий.

Несмотря на успешное руководство Баухаузом до 1928 г. Гропиус вынужден был подать в отставку из-за нехватки средств, отсутствия архитектурной секции и политических нападков извне. Период директорства Гропиуса можно считать, пожалуй, самым ярким в существовании Баухауза. Следует отметить, что все теории цвета, которые будут рассмотрены в данной работе, были созданы именно в период директорства Гропиуса.

В 1928 г. после отставки Гропиуса директором школы стал Ханнес Мейер. Период его директорства ознаменован коренным переломом в истории Баухауза. В 1929 г. в издании «Баухауз» был опубликован манифест Мейера «Баухауз и общество», намекавший на «Манифест Баухауза» Гропиуса. По Гропиусу, высшая цель художественной деятельности – это строительство, Мейер же формулировал задачи школы иначе – теперь целью Баухауза было объединение всех производящих сил на благо гармоничного развития общества. Можно сказать, что во время директорства Мейера Баухауз превратился из художественно-образовательного учреждения в производственное. При Мейере был налажен выпуск изделий, соответствовавших названию «стандартная продукция». Мастерские Баухауза выпускали несколько моделей металлических ламп, раздвижную мебель и даже обои. Все это приносило школе немалые доходы.

Во время директорства Мейера было реализовано несколько архитектурных проектов, о которых хочется упомянуть. В 1928 г. Объединение немецких профсоюзов уполномочило Мейера и Виттвера

сконструировать здание школы, в которой профсоюзные работники могли бы за месяц повысить свой профессиональный уровень. В комплекс, образующий в плане подобие буквы «Z», входили общежития, административные помещения и учебные аудитории, рассчитанные примерно на 130 человек. Как и Гропиус, Мейер сотрудничал с поселком Дессау-Тёртен. Там было сконструировано пять кирпичных трехэтажных домов с внешними переходами, которые, в отличие от строений Гропиуса, были высоко оценены жильцами.

Вплоть до своего увольнения в 1930 г. Мейер поддерживал в Баухаузе идею научности. Клее и Кандинский какое-то время продолжали вести свои курсы, однако, упоминания о теориях цвета и первичных формах не приветствовались. В 1930 г. Мейер публично признался в симпатии к марксизму и коммунизму. Лозунги Мейера привлекали студентов, но не находили отклика у преподавателей. Потеря авторитета среди коллег привела к тому, что члены Совета мастеров в 1930 г. потребовали отставки Мейера с поста директора и передачи его полномочий Мису ван дер Роэ.

Хотелось бы привести высказывание Миса ван дер Роэ относительно концепции работы Баухауза, упомянутое в книге Магдалены Дросте «Баухауз»: «Мы принципиально связываем себя с вопросами формы, которые определяют развитие техники и индустрии. Я полагаю, что анализ этих вопросов имеет важнейшую культурную ценность. Речь идет не только об использовании новых материалов в определенной манере, но и о необходимости предать вещественную форму духовным ценностям, используя эти материалы»³. Вся его работа в Баухаузе соответствовала этим тезисам.

За время своего недолгого пребывания на посту директора Мис ван дер Роэ успел заложить фундамент нового Баухауза, который, к сожалению, так и не смог сформироваться. Мис ван дер Роэ управлял финансами, назначал

³ Дросте, Магдалена. Баухауз. 1919-1933. Реформа и авангард / Магдалена Дросте; пер. с фр. Ю.Ю. Котовой. М.: Арт-Родник, Taschen, 2008. С.83.

педагогов, реформируя школу, он не прислушивался к мнениям преподавателей, что неминуемо приводило к конфликтам. Так, в 1931 г. из-за этого уволилась Гунта Штольцль, а после переезда Баухауза в Берлин лишиться места преподавателей могли Альберс и Кандинский.

Самым популярным курсом был архитектурный курс, а особой популярностью пользовались лекции Миса ван дер Роэ и Хильберсаймера. Студенты разрабатывали множество проектов – проект дома в виде буквы «L», проект частного дома, гармонично вписывающегося в жилые районы и т.д. К сожалению, все эти проекты остались нереализованными.

По сравнению с традиционными техническими школами Баухауз предоставлял студентам меньше возможностей, ведь предлагал лишь две кафедры проектирования, однако, оставлял гораздо больше места для свободы. Такая свобода и внимание к каждому студенту были возможны благодаря ограниченному количеству учащихся, которых в последние годы было не более 150 человек. «Под управлением Миса ван дер Роэ Баухауз вновь обрел тот удивительный, неповторимый дух, присущий Баухаузу в Веймаре. И когда во время своего последнего заседания 20 июля 1933 г. малая коллегия преподавателей приняла решение о роспуске школы, она подтвердила «правильность интеллектуальной морали» школы, оставшейся на том же уровне, что и в 1924 г. во время конгресса в Веймаре»⁴.

К сожалению, существование Баухауза постоянно зависело от политической обстановки в Веймарской республике. Национал-социалисты, чьи позиции начали укрепляться еще в 1929 г., упрекали Баухауз в «культурном большевизме», 30 сентября 1932 г. фракция НСДАП добилась закрытия Баухауза в Дессау. В октябре 1932 г. был открыт новый Баухауз в Берлине, получивший статус частного учебного заведения. Если изначально национал-социалисты обвиняли Баухауз в космополитизме и отсутствии «немецкости», то позже их критика усилилась. «В апреле 1933 года нацисты

⁴ Дросте, Магдалена. Баухауз. 1919-1933. Реформа и авангард / Магдалена Дросте; пер. с фр. Ю.Ю. Котовой. М.: Арт-Родник, Taschen, 2008. С. 91.

окончательно закрыли Баухауз, объявив его «одним из самых явных прибежищ еврейско-марксистской концепции «искусства»»⁵. Открытые письма с протестами, отправленные преподавателями Баухауза и деятелями культуры и искусства, к сожалению, не принесли результатов.

Хочется отдельно упомянуть о причинах, по которым национал-социалисты вели борьбу с Баухаузом и другими авангардными художественными направлениями. В Третьем Рейхе были запрещены антивоенные художники, «еврейское искусство», а также «дегенеративное искусство», к которому национал-социалисты относили творчество авангардных художников. Можно говорить о том, что запреты национал-социалистов происходили, во-первых, по политическим причинам, и во-вторых, из-за несоответствия нацистской идеологии и философии⁶. Гитлер считал, что искусство должно выражать общественные идеалы. Для воздействия на широкие массы необходимо говорить на языке, понятном им. Именно поэтому искусство тоталитарных режимов часто не отличается высокой художественностью и преимущественно реалистично.

В современном искусстве Гитлер видел признаки деградации культуры, поэтому боролся с ним на государственном уровне. Работы авангардных художников изымались из музеев, многие из них были представлены на «Выставке дегенеративного искусства», проходившей в 1937 г. Она включала в себя 730 произведений 112 художников, произведения были выставлены в негативном свете, а каталог выставки разделял работы на 9 групп в зависимости от «прегрешений»⁷. Несмотря на такую классификацию, можно выделить три основных лейтмотива, звучавших в обвинениях:

⁵ Дэмпси, Эми. Стили, школы, направления. Путеводитель по современному искусству / Эми Демпси; пер. с англ. В. Крючковой, Е. Чура. М.: «Искусство – XXI век», 2008. С. 133

⁶ См.: Hinz, Berthold. Art in the Third Reich / B. Hinz; transl. from the German by R. and R. Kilmer. New York: Pantheon Books, 1979. 280 p.

⁷ См.: Васильченко, А.В. Арийский реализм. Изобразительное искусство Третьего Рейха / А.В. Васильченко. М.: Вече, 2009. 272 с.: ил. (Элегантная диктатура).

- 1) модернизм искажает реальность, что свидетельствует о распаде и дегенерации;
- 2) произведения являются проявлением «культурбольшевизма»;
- 3) среди авангардных художников много евреев.

После закрытия выставки некоторые произведения искусства были распроданы за границу или вошли в частные коллекции, а около 5000 работ было сожжено в марте 1939 г.⁸

Можно говорить о том, что неприятие национал-социалистами авангардного искусства было связано с политическими и идеологическими причинами, а также с негативным отношением к современному искусству самого Гитлера. Однако, как мне кажется, можно назвать еще одну причину того, почему авангардное искусство в целом и творчество представителей Баухауза в частности не могли существовать в рамках тоталитарного режима и всячески отвергались им. Творчество представителей Баухауза можно рассматривать как проявление социальных практик. В работе «Аналитика масскульты» Е.Г. Соколов рассматривает европейское искусство как проект власти. При помощи проекта «Искусство» власть могла формировать таких членов общества, которыми было бы удобно управлять⁹. Нужно отметить, что существование масс более выгодно и удобно для организации государства, чем существование немассового общества. Е.Г. Соколов пишет о том, что проект «Искусство» начал угасать к началу XX в. Опираясь на это высказывание, можно сделать вывод, что авангардные художественные направления вызывали негативную реакцию не только потому, что были непонятны массам, но и потому, что, в целом, не могли использоваться властью для контроля над массой. Именно поэтому в тоталитарных режимах проходила такая активная борьба с современным искусством, заменяемым

⁸ См.: Голомшток, И.Н. Тоталитарное искусство / И.Н. Голомшток. М.: Галарт, 1994. 296 с.

⁹ См.: Соколов, Е.Г. Аналитика масскульты / Е.Г. Соколов. СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2001. 280 с.

более традиционными произведениями, отлично выполнявшими свою функцию воспитания масс.

Итак, опираясь на это рассуждение можно сделать вывод, что приход национал-социалистов к власти предрешил судьбу Баухауза. Несмотря на то, что национал-социалисты положительно относились к инновациям, что проявлялось, например, в строительстве автобанов, само существование такого авангардного и революционного феномена как Баухауз было неприемлемым в рамках тоталитаризма, что и привело к его закрытию. Можно говорить о том, что Баухауз исчез только как учебное заведение, как идея он наоборот получил сильный импульс развития. Многие преподаватели Баухауза продолжали свою преподавательскую и творческую деятельность в других странах и оказали большое влияние на развитие искусства XX в.

В заключение можно сказать, что Баухауз был ярким явлением культуры 20-ых – 30-ых гг. XX века. В книге Эми Демпси «Стили, школы, направления. Путеводитель по современному искусству» довольно емко описаны общие цели Баухауза. Школа Баухауз «была призвана обучать студентов как теории, так и практике искусства, чтобы они могли создавать произведения, успешные и в художественном, и в коммерческом отношении»¹⁰. По Владимиру Аронову, конечной целью Баухауза было усиление «роли художника в формировании окружающей среды»¹¹. Доказательством того, что Баухауз оказал большое влияние на дизайнеров и художников, а принципы преподавания, разработанные в его стенах, стали основой для создания новых школ, служат несколько примеров – создание в США Нового Баухауза и создание в Германии по второй половине XX века Ульмской школы, ставшей последователем Баухауза.

Важно отметить, что и в англоязычной литературе признается, что Баухауз был самой значительной архитектурно-художественной школой XX

¹⁰ Демпси, Эми. Стили, школы, направления. Путеводитель по современному искусству / Эми Демпси; пер. с англ. В. Крючковой, Е. Чура. М.: «Искусство – XXI век», 2008. С. 130.

¹¹ Аронов, В.Р. Дизайн в культуре XX века. 1945-1990 / В.Р. Аронов. М.: Издатель Д. Аронов, 2013. С. 180.

века, а мастера Баухауза именуются никак иначе как «пионеры дизайна»¹². Такая важная роль Баухауза в истории искусства и дизайна объясняется тем, что в его стенах было место для различных мастерских, которые органично сосуществовали друг с другом и обменивались опытом. В стенах Баухауза развивались различные подходы к искусству, что объяснялось тем, что художники (в самом общем смысле этого слова), сотрудничавшие со школой, придерживались разных взглядов и развивали свои собственные идеи. Объединяя различных мастеров, Баухауз был своеобразным центром художественной жизни Европы.

1.2. Эстетические принципы школы Баухауз

Тот исторический контекст, в котором развивалась школа Баухауз, несомненно, повлиял на эстетические концепции, развивавшиеся в рамках школы. Хотелось бы раскрыть тему эстетических концепций, постепенно развивавшихся в рамках школы Баухауз.

Следует отметить, что своеобразной основой для возникновения и развития Баухауза стали философские идеи о возможности преобразования современной действительности в лучшую сторону. Такие идеи развивал, в частности, Вальтер Гропиус, который уже в период участия в «Немецком Веркбунде» задумывался о необходимости сближения искусства и техники. «Архитектор рассматривал пару «искусство и техника» как продолжение и аналог другой знаменитой пары – «культура и цивилизация». Именно им были посвящены основные дискуссии эпохи, и Гропиус искренне верил, что лишь архитектуре по силе примирить данные понятия»¹³.

В «Манифесте Баухауза», созданном Гропиусом, утверждалось, что конечной целью художественной деятельности является строительство. По

¹² См.: Aynsley, J. A Century of Graphic Design - Graphic Design Pioneers of the 20th Century / J. Aynsley. Octopus Publishing Group, 2001.

¹³ Дросте, Магдалена. Баухауз. 1919-1933. Реформа и авангард / Магдалена Дросте; пер. с фр. Ю.Ю. Котовой. М.: Арт-Родник, Taschen, 2008. С. 10.

мнению Гропиуса, изобразительное искусство того периода не было связано с архитектурой и находилось в некоторой обособленности. Вывести его из этой ситуации можно только посредством совместной работы деятелей искусства. Архитекторы, художники и скульпторы должны научиться понимать форму строения в единстве всех его частей, и только тогда они вновь наполнят свои произведения архитектурным духом, потерянным в салонном искусстве. Не существует особой разницы между художником и ремесленником. Художник – это лишь наивысшее проявление ремесленника, поэтому знание законов мастерства необходимо каждому художнику. Здесь находится источник истинного формотворчества.

Нужно отметить, что идея необходимости сближения художника и ремесленника встречается в теоретических работах многих авторов того периода, например, в СССР об этом писал О. Брик¹⁴, а идея о необходимости сближения архитектуры, скульптуры и живописи напоминает об эстетической теории синтеза искусств, активно развивавшейся в это время. Важно, что и сам В. Гропиус занимался проблематикой синтеза искусств, разрабатывая свою модель «тотального театра». Важно отметить, что театр был неотъемлемой частью школы Баухауз. В книге «Die Bühne im Bauhaus» цвет (наряду с тоном, светом, движением, пространством и формой) фигурирует в качестве элемента, важного для построения театрального пространства. В оформлении костюмов актёров и пространства театра Баухауза использовались чистые локальные цвета, являющиеся неотъемлемой частью эстетики Баухауза¹⁵.

Все первые педагоги-мастера школы Баухауз (Герхард Маркс, Лайонель Фейнингер, Иоханнес Иттен, Георг Мухе, Оскар Шлеммер, Пауль Клее, Лотар Шрайер, Василий Кандинский и Ласло Мохой-Надь) стремились обнаружить какую-то вневременную и межкультурную истину, которая

¹⁴ Брик, Осип. О рекламе / О. Брик. М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. 96 с. См. с. 70.

¹⁵ См.: Die Bühne im Bauhaus / Schriftleitung W. Gropius, L. Moholy-Nagy // Bauhausbücher, № 4. München: Albert Langen, 1925. 88 s.

помогла бы осознать и понять творческий процесс. Такая заинтересованность проблематикой специфики творческого процесса сближала первых мастеров Баухауза с многими мыслителями начала XX в., которые сделали объектом своих исследований искусство. В рамках Баухауза было разработано множество художественных теорий, которые видоизменялись в процессе преподавания и оказывали влияние на художественную жизнь школы и немецкого искусства в целом.

Школа Баухауз при Гропиусе имела антиакадемическую и реформистскую направленность. Все преподаватели Баухауза пользовались свободой в отношении составления программ обучения и даже сами решали, сколько часов в неделю им преподавать, что свидетельствует о нетрадиционном подходе к образовательному процессу.

Одной из важнейших инноваций Баухауза было введение в образовательный процесс базового вводного курса («форкурс»), разработанного в 1919 г. художником и преподавателем школы Иоханнесом Иттенем. По словам самого Иттена, разрабатывая программу вводного курса, он ставил перед собой несколько целей:

- 1) пробудить все художественные способности студентов и научить их работать самостоятельно, без опоры на какие-либо каноны;
- 2) помочь студентам в процессе выбора будущей профессии, предлагая занятия, посвящённые изучению различных материалов и текстур;
- 3) познакомить обучавшихся с основами композиции, а также законами формы и цвета¹⁶.

Такая методика преподавания отличалась от подходов к образовательному процессу в других художественных школах. Впервые цвет, форма и текстура стали основой образовательного процесса.

Хотелось бы отдельно сказать о роли первичных цветов и простейших форм в эстетике Баухауза, так как это напрямую связано с темой выпускной

¹⁶ См.: Иттен, Иоханнес. Искусство цвета / пер. с нем.; предисловие Л. Монаховой. М.: Изд. Д.Аронов, 2000. 96 с.

квалификационной работы. В период директорства Гропиуса первичные цвета и базовые формы считались основой любого объекта, конструируемого в стенах мастерских школы. Важно отметить, что этот принцип не был разработан в Баухаузе, - об использовании первичных цветов и форм упоминали, например, швейцарский педагог Генрих Песталоцци (XIX в.) и французские художники-пуантилисты. Непосредственно в Баухаузе первым о важности формы и цвета заявил в своем курсе Йоханнес Иттен, который позже стал создателем двух книг, посвященных проблематике формы и цвета. Иттен, в свою очередь, опирался на работу Василия Кандинского «О духовном в искусстве», а также на опыт своих швейцарских преподавателей.

Изучение простейших форм и первичных цветов – основа преподавания в Баухаузе первого периода. Этому принципа придерживались в своем творчестве и преподавательской деятельности Кандинский, Иттен, Клее. Все они также являлись авторами собственных теорий цвета. Несомненно, источником вдохновения для создания этих теорий служили цветовые схемы Гёте, Рунге и Хельцеля. Однако, нельзя не заметить существенное различие между теориями цвета Кандинского, Иттена и Клее и цветовыми схемами предшествующих авторов – в теориях цвета мастеров Баухауза цвет был неразрывно связан с формой.

Молодые мастера Баухауза подходили к вопросам цвета и формы иначе – более прагматично. (В целом, эту тенденцию можно проследить во всей истории Баухауза.) Так, например, Херберт Байер, Юст Шмидт и Хиннерк Шепер придерживались теорий цвета, непосредственно связанных с физикой и химией, опираясь на разработки Вильгельма Оствальда, который занимался вопросами цвета и цветовых гармоний. Необходимо отметить, что Кандинский, Иттен и Клее выступали против такого подхода к цвету.

На первом этапе развития школы мастера Баухауза эстетизировали ручной труд. Эстетическая концепция Баухауза постоянно видоизменялась, реагируя на «вызовы» (согласно терминологии Тойнби) извне. Можно говорить о том, что причиной изменения отношения к ручному труду стали

два взаимосвязанных фактора: во-первых, Баухауз перешел от ручного труда к машинному производству, реагируя на исторические изменения, связанные с урбанизацией, и, во-вторых, отказ от ручного труда произошел вследствие увлеченности эстетической концепцией Тео ван Дусбурга, в которой он характеризовал машину как истинный символ современной жизни, а также конструктивистскими теориями, активно развивавшимися в 20-ые гг. Таким образом, в процессе развития Баухауз часто оказывался под влиянием различных художественных течений, идеи которых творчески перерабатывались в его стенах и влияли на его эстетическую концепцию.

Урбанизация и проблема нехватки жилья в Веймарской республике привели к необходимости поиска методов, позволяющих удешевить и облегчить процесс строительства, что привело к возникновению эстетики функционализма. Принцип функционализма, который активно развивался в школе Баухауз в 20-ых гг., диктовал новые требования к процессу формообразования. В 1922 г. Гропиус разработал правило, по которому должны были конструироваться все объекты в промышленных мастерских, - все предметы должны состоять из минимума элементов и цветов, что облегчит их промышленное производство. Данное требование полностью соответствовало идее Гропиуса о том, что используемый человеком предмет должен быть функциональным, недорогим и красивым. Художественная эстетика, которая получила название «стиль Баухауза», сложилась примерно к 1928 г. Ее отличительными чертами были функционально обусловленная форма предметов, создаваемых в основном при помощи машинного производства, и стремление к использованию простейших форм и первичных цветов. Представители Баухауза стремились создавать недорогие вещи, которые использовались бы в быту и были бы красивыми и гармоничными, чтобы тем самым благотворно влиять на вкусы общества и изменять его к лучшему. Такая вера в преобразующую силу искусства сближала представителей Баухауза с представителями других художественных направлений начала XX в. Объекты, созданные мастерами Баухауза в тот

период, отличались простотой и продуманностью формы, они детально изучались студентами Баухауза и продолжают служить источником вдохновения для современных художников и дизайнеров. В качестве примеров можно упомянуть чайник Марианны Брандт и стул с обрешеткой Марселя Брэйера. Подробнее об изделиях, созданных в мастерских Баухауза, можно прочитать в работе «Neue Arbeiten der Bauhauswerkstätten», снабжённой обширным иллюстративным материалом¹⁷. Нужно отметить, что понятие «стиль Баухауза» успешно фигурировало в прессе и специализированных изданиях еще при жизни школы. Важную роль в этом сыграл Вальтер Гропиус, который даже после своей отставки продолжал рассказывать о Баухаузе на международных конференциях и снабжать визуальными материалами о деятельности школы архитектурные издания и популярные журналы, охватывая тем самым широкий круг читателей.

В период директорства Гропиуса также была разработана эстетическая концепция, посвященная проблематике строительства, - эстетика «нового жилища» (Neues Wohnen). В целом, можно выделить следующие тенденции, связанные с новой эстетической концепцией: процесс уменьшения площади жилища и процессы рационализации и стандартизации. Все это также относилось к предметам мебели и декору в целом. Любые излишества считались пережитком, уступая место эстетике утилитаристского экономичного жилища.

Можно говорить о том, что очередное изменение в эстетической концепции Баухауза произошло с назначением на пост директора Ханнеса Мейера. При Мейере школа начала более активно сотрудничать с промышленностью, разрабатывая модели стандартной продукции, которая удовлетворяла бы нужды населения. Мейер был противником таких понятий как «искусство» и «эстетика», предпочитая говорить о процессе формирования и теории научности. Все эти идеи Мейер подчеркнул при

¹⁷ См.: Neue Arbeiten der Bauhauswerkstätten / Schriftleitung W. Gropius, L. Moholy-Nagy // Bauhausbücher, № 7. München: Albert Langen, 1925. 116 s.

взаимодействии с швейцарской группой архитекторов «ABC», придерживающейся научного подхода к творческому процессу, и с группой «Венский кружок», разрабатывавшей теорию логического позитивизма. Можно говорить о том, что, несмотря на то, что теоретическая база при создании стандартной продукции Мейера была иной, многие предметы, созданные при Мейере, напоминают вещи, производившиеся в период директорства Гропиуса. Таким образом, изменение теоретической базы, в целом, не сильно повлияло на внешний облик производимых предметов.

При Мисе ван дер Роэ в Баухауз вернулась проблематика эстетики. Мис ван дер Роэ считал, что при решении функциональных задач, перед художником раскрывается новое проблемное поле, связанное с эстетическим восприятием. Основополагающей стала проблематика формы, связанная с необходимостью передачи вещественной формы духовным ценностям.

Наиболее общей чертой эстетики Баухауза на протяжении всего времени его существования было стремление к эстетике функционализма и использование простейших форм и первичных цветов. Таким образом, цвет является неотъемлемой и очень важной частью эстетики Баухауза.

В заключение можно сказать, что эстетическая концепция школы Баухауз постоянно видоизменялась с течением времени. Так, изначально в Баухаузе проповедовался способ взаимоотношения с жизнью на эстетическом уровне, основанный на превозношении ручного труда. В этот первый период активно развивались теории цвета и формы, мастера школы и студенты увлекались философскими концепциями и обращали особое внимание на психологические аспекты творчества. Изучение теорий цвета должно было привести к созданию нового языка художественной выразительности, при помощи которого можно было бы благотворно воздействовать на эстетические и психологические чувства зрителей. Именно в этот период в издательстве Баухауза активно издавались работы мастеров, посвященные рассуждениям о проблематике использования формы и цвета. В серию «Vauhausbücher» вошли также и теоретические работы Малевича и

Мондриана, в которых упоминалась проблематика цвета. Увлечение эстетикой ручного труда довольно быстро сменилось восхищением возможностями машинного производства. Интерес к проблематике цвета стал прагматичным. Так, например, использование локальных цветов было обусловлено уже не восхищением силой чистого цвета, а заботой о производителе, так как производство одноцветных вещей является более выгодным и быстрым. Молодые мастера Баухауза рассматривали цвет уже не с точки зрения психологии, а с точки зрения физики и химии. Последний период существования Баухауза связан с угасанием интереса к цвету, что может быть проиллюстрировано следующим примером: курсы Клее и Кандинского были сокращены и уже не пользовались особым интересом у студентов. Таким образом, изменения, которые происходили в общей эстетике Баухауза, приводили к изменениям в отношениях мастеров к цвету.

ГЛАВА 2. Основы колористики Баухауза

2.1. Общая характеристика отношения к цвету

Период конца XIX – начала XX в. был ознаменован ростом интереса к цвету во всей Европе. Можно обратить внимание на названия художественных объединений этого периода, например, «Синий всадник», «Голубая роза», «Синяя четверка». Такой выбор названий подтверждает усилившийся интерес художников и деятелей искусства к цвету. Представители школы Баухауз не остались в стороне от общеевропейских тенденций, подарив миру множество теорий цвета.

Хотелось бы упомянуть две теории цвета, созданные веком ранее и, несомненно, оказавшие влияние на теории цвета мастеров Баухауза. Это теория цвета Иоганна Вольфганга Гете, и теория цвета Филиппа Отто Рунге.

Гете занимался изучением цвета более 40 лет, его труд раскрывает феномен цвета с разных сторон и является важной вехой в истории учения о цвете. Гете исследует феномен цвета с точек зрения физиологии, физики и химии, а также говорит о нравственно-эстетическом воздействии цвета. Хотелось бы упомянуть одну мысль Гете о цвете, так как она во многом перекликается с мыслями первых мастеров Баухауза. По Гете, цвет вне зависимости от формы и материала предмета, на поверхности которого мы его воспринимаем, оказывает воздействие на зрение человека, а через него – на настроение. «Поэтому, взятый как элемент искусства, цвет может быть использован для содействия высшим эстетическим целям»¹⁸. Первые мастера Баухауза, работы которых будут рассмотрены позже, относились к цвету так же. Являясь неотъемлемой частью произведения искусства, цвет должен пробуждать в зрителе эмоции и служить развитию души. В дидактической части учения о цвете Гете анализирует воздействие основных цветов на настроение и физическое состояние человека, пишет о разнице восприятия цвета людьми разных возрастов, полов и культур, описывает принципы

¹⁸ Месяц, С.В. Иоганн Вольфганг Гете и его учение о цвете (Часть первая) / С.В. Месяц. М.: Кружок, 2012. С.347.

цветовой гармонии, а также упоминает об эстетической функции цвета в искусстве. Гете был одним из первых, кто задумался об эмоциональном воздействии цвета, и именно поэтому его научный труд является такой важной вехой в истории развития знаний о цвете.

Большой вклад в развитие теорий цвета внес и Филипп Отто Рунге, немецкий художник-романтик, творивший на стыке XVIII-XIX вв. Можно сказать, что Рунге приобрел известность именно благодаря созданию «цветового шара», цвета на котором расположены в спектральной последовательности, а центр занимает серая зона¹⁹. Интересно, что Рунге проводил свои исследования цвета параллельно с Гёте, который высоко оценил работу художника. Важно отметить, что Рунге писал и о символическом значении цветов, чего избегал Гете. Идея символики цвета была впоследствии развита в теоретических работах мастеров Баухауза – Кандинского и Иттена.

Теории цвета мастеров Баухауза ощутили на себе влияние более ранних теорий. Такая опора на труды предшественников позволила мастерам Баухауза создать более полные теории цвета, а необычный подход к вопросам цвета сделал работы первых мастеров Баухауза самобытными и позволил им считаться новой ступенью в истории учения о цвете.

Даже в книгах, в которых описанию Баухауза отведено совсем немного места, например, в кратких словарях графического дизайна, упоминается о важности для школы простейших фигур и первичных цветов²⁰. Это доказывает, что тема цвета и формы играла важную роль в эстетике Баухауза. В Баухаузе изучение цвета было связано с целями различных мастерских, и поэтому из решения главных вопросов о цвете обязательно должно было вытекать и решение специальных практических вопросов. Большинство

¹⁹ См.: Раздольская, В.И. Европейское искусство XIX века. Классицизм, романтизм / В.И. Раздольская. СПб.: Азбука-Классика, 2009.

²⁰ См.: Ambrose, G. The Visual Dictionary of Graphic Design / G. Ambrose, P. Harris. Lausanne: AVA Publishing SA, 2006. 288 p.

теорий, изложенных далее, относятся к первому периоду существования Баухауза, когда тот управлялся Гропиусом, поскольку именно тогда изучение первичных цветов и простейших форм было основой преподавания. Теории цвета Кандинского, Иттена и Клее являлись неотъемлемой частью учебной программы Баухауза первого периода. На втором и третьем этапах развития Баухауза интерес к исследованиям цвета стих, что объясняется тем, что школа приобрела более прагматичную направленность, отойдя от психологических и философских концепций, развивавшихся в первые годы. Молодые мастера Баухауза занимались проблематикой цвета в основном с точки зрения физики и химии. Можно сказать, что отношение к цвету Йозефа Альберса и Ласло Мохой-Надя отражает переходный период отношения к цвету в Баухаузе.

Можно выделить два основных подхода к цвету, которые развивались в рамках школы Баухауз: первый подход - это отношение к цвету как к символу и увлеченность психологией цвета, второй подход – прагматическая колористика, направленная на использование цвета для решения функциональных задач. Можно говорить о том, что теории цвета Кандинского и Клее можно отнести к первому подходу, а отношение к цвету Мохой-Надя и Альберса иллюстрирует второй подход. Теория цвета Иттена занимает промежуточное положение, так как в ней содержатся черты обоих подходов, а проблематика цвета раскрыта наиболее полно.

2.2. Психологический и символический аспекты цвета

Концепция, в которой особое внимание уделяется символике и психологии цвета, активно развивалась в школе Баухауз в первые годы ее существования. Можно говорить о том, что родоначальником данного подхода к цвету был Василий Кандинский, который в своих теоретических работах «О духовном в искусстве» и «Точка и линия на плоскости» развил теорию, согласно которой цвета представляются подвижными сущностями, выражающими определенные идеи и способными влиять на душу зрителя.

Такое отношение к проблематике цвета повлияло на творчество Пауля Клее, который наряду с Кандинским являлся представителем такого художественного направления как «лирический абстракционизм» (согласно терминологии А.В. Ефимова). Как и Кандинский, Клее использовал в своих живописных полотнах выразительную силу цвета, а в своих теоретических работах он рассматривал цвет как сущность, которая, как и все в мире, стремится к движению. Идеи Василия Кандинского повлияли также и на Иоханнеса Иттена, который в своем теоретическом труде «Искусство цвета» раскрыл тему символики цветов, а также доказал, что выбор какого-либо цвета часто свидетельствует о психологическом состоянии человека. Хотелось бы более подробно рассказать о теориях цвета Кандинского и Клее, а также упомянуть моменты, касающиеся символики и психологии цвета, из теории цвета Иттена.

Василий Кандинский является одним из тех художников, для понимания творчества которых необходимо изучение их теоретических работ. Хотелось бы упомянуть несколько биографических фактов, которые свидетельствуют о заинтересованности Кандинского проблематикой цвета на протяжении жизни:

1) многие воспоминания Кандинского о детстве связаны с цветом, о чем он писал в биографической заметке «Ступени». Эта способность цветовой памяти являлась существенным источником его вдохновения;

2) решение Кандинского отказаться от карьеры ученого во многом было обусловлено двумя впечатлениями, связанными с цветом: первым было впечатление от лицезрения картины «Стог сена» Клода Моне, а вторым – переживание при посещении оперы Вагнера «Лоэнгрин» (именно тогда во всей мощи проявилась синестезия Кандинского – его способность видеть цвета при звучании музыки);

3) о своем отношении к цвету в живописи Кандинский писал следующее: «В области краски я был гораздо больше «дома», нежели в

рисунке»²¹;

4) об особом интересе Кандинского к цвету свидетельствуют также названия его работ: «Синяя гора», «Синий гребень», «Белый овал» и т.д.

В 1921 г. В. Кандинский получил приглашение стать преподавателем в школе Баухауз, с 1922 г. он возглавлял в Баухаузе мастерскую живописи, а также читал несколько курсов: «Аналитический рисунок», «Основы художественного проектирования» и самый известный свой курс – «Цвет». В этом курсе Кандинский преподавал теорию цвета от истории развития различных цветовых систем до психологии восприятия цвета.

Теория цвета Василия Кандинского построена на развитой цветовой системе, в ней зафиксировано количество цветов и их взаимное расположение, даны основы цветовой выразительности. Цвета трактуются как подвижные сущности, выражающие идеи телесного и духовного, рождения и смерти, активного и пассивного и т.д. Создавая картины, художник придерживался своей же теории цвета, говоря о том, что цвет - это то средство, при помощи которого можно влиять на душу. Кандинский выражает духовную красоту через материальную, но лишённую телесных форм. Некоторые исследователи творчества Кандинского усматривают в этом связь с древнерусской иконописью, где цвет показывал преображённое духовное состояние человека.

Как уже упоминалось выше, теория цвета была изложена Кандинским в работе «О духовном в искусстве». Он считал, что созерцание палитры красок может привести к двум главным последствиям:

1) рождается физическое воздействие, когда глаз наблюдателя заморожен красотой краски. Кандинский пишет: «Киноварь привлекает и раздражает, как пламя, на которое непременно жадно смотрит человек. Яркий лимонно-желтый цвет причиняет после известного времени боль, как уху высоко звучащая труба. Глаз начинает беспокоиться, не может долго

²¹ Дюхтинг, Хайо. Василий Кандинский. 1866 – 1944. Революция в живописи / Хайо Дюхтинг; пер. с нем. Е.Ю. Суржаниновой. М.: Арт-Родник, 2002. С. 14

выдержать воздействия и ищет углубления и покоя в синем или зеленом.»²² Физическое воздействие краски является «путем», по которому краска может достигнуть души;

2) вторым результатом наблюдения краски является психическое воздействие. «Тут появляется на свет психическая сила краски, рождающая вибрацию души.»²³ Кандинский высказывает предположение, что, возможно, из-за связи души с телом одно психическое потрясение вызывает другое через ассоциацию. Так, например, красная краска может действовать возбуждающе из-за ассоциации с огнем и кровью.

Для создания живописной композиции живопись располагает двумя средствами: краской и формой. Изолированная форма, как представление предмета или как ограничение плоскости, может существовать самостоятельно. Краска – нет, она обязательно должна иметь определенный тон и быть ограничена на плоскости, то есть обладать формой, которая отделяет ее от других красок. Неизбежность связи между краской и формой приводит к тому, что необходимо наблюдать за тем, как форма воздействует на краску. Некоторые краски подчеркиваются в своем воздействии некоторыми формами, а другими притупляются. По Кандинскому, острые краски звучат сильнее в острых формах (например, желтый в треугольнике), а глубокие по своему воздействию сильнее раскрываются в круглых формах (например, синий в круге). Безграничность красок и форм приводит к безграничному количеству сочетаний, каждое из которых обладает своим воздействием.

Краска, которая сама в себе скрывает беспредельные возможности, в соединении с рисунком приведет к созданию чистого искусства. Живопись в виде этого чистого искусства получит возможность служить божественному.

²² Кандинский, В.В. О духовном в искусстве (Живопись) / В.В. Кандинский // Избранные труды по теории искусства. В 2-х томах. М.: Гилея, 2001. Т.1. С. 110.

²³ Там же. С. 110.

Именно поэтому художнику необходимо исследовать краску, которая должна воздействовать на каждого человека.

Хочется дать краткую характеристику основных цветов, разработанную Кандинским в работе «О духовном в искусстве». Кандинский пишет о различных оттенках основных цветов и об их воздействии на психику человека. Желтое, если наблюдать его непосредственно, беспокоит человека. Если сравнивать желтое с состоянием человеческой души, то его можно было бы использовать как красочное выражение безумия, припадка бешенства. Это краска безумной мощи, лишенная дара углубленности. Синее же обладает этим даром углубленности. Чем глубже становится синее, тем больше зовет оно человека к бесконечному, к сверхчувственному. Очень углубленное синее дает элемент покоя, иногда оно приобретает призыв человеческой печали, переходя же ближе к светлому, синее приобретает более равнодушный характер. Идеальное равновесие при смешении двух во всем диаметрально противоположных красок - желтой и синей - дает зеленое. Абсолютно-зеленое – самая спокойная краска, оно никуда не движется, не имеет призвука печали или страсти. Это отсутствие движения благотворно действует на утомленных людей, однако оно может и наскучить. Белое – это великое молчание, которое также можно сравнить с музыкальной паузой, но это молчание не является мертвым, оно наполнено различными возможностями. Белое – это ничто, предшествующее рождению. Черное – это ничто без возможностей, «вечное молчание без будущего и надежды»²⁴. Кандинский говорит о том, что черное – самая беззвучная краска, и именно поэтому любая другая краска звучит на ней сильнее и определеннее. На белом же «почти все краски мутятся в звуке»²⁵. Равновесие белого и черного рождает серое. Серое беззвучно и бездвижно, оно - безутешная неподвижность, которой недоступна любая активность. Красное

²⁴ Кандинский, В.В. О духовном в искусстве (Живопись) / В.В. Кандинский // Избранные труды по теории искусства. В 2-х томах. М.: Гилея, 2001. Т.1. С. 131.

²⁵ Там же. С. 131.

воздействует на внутреннее как живая беспокойная краска, которая, однако, не имеет легкомыслия желтого. Можно сказать, красное кипит в самом себе, и в этом выражается его мужественная зрелость. Осветленное холодное красное делается воплощением чистоты, юности. Тепло-красное, усиленное желтым, дает оранжевое. Фиолетовое - это охлажденное красное в психическом и физическом смысле, именно поэтому оно звучит несколько болезненно, как нечто погашенное и печальное. «Как огромный круг, как держащая зубами хвост свой змея (символ бесконечности и вечности), стоят перед нами шесть красок, образующие попарно три больших противоположения. А направо и налево - две великие возможности молчания: смерти и рождения»²⁶, - так писал Кандинский об основных цветах.

В работе «Точка и линия на плоскости» Кандинский проводит параллели между прямыми и цветами. Желтый и синий цвета несут в себе различные напряжения – они обладают способностью или выступать вперед, или уходить назад. Чисто схематические прямые (вертикаль и горизонталь) развиваются на плоскости и не проявляют тенденции удаляться или приближаться, их Кандинский сравнивает с белым и черным цветами. Диагональ для Кандинского связана с красным цветом. Он объясняет это тем, что красный цвет, в отличие от желтого и синего, обладает свойством прочно лежать на поверхности и, в отличие от черного и белого, обладает внутренней динамикой и напряженностью. Можно также провести параллель между цветами и ломаными линиями. Холодная теплота квадрата указывает на красный цвет, который несет в себе тепло-холодные свойства, а значит, можно провести параллель между красным цветом и прямым углом, агрессивный острый угол внутренне окрашен в желтый цвет, а пассивность тупого угла придает ему синеватую окраску. Это рассуждение Кандинский связывает со своей теорией о связи трех основных цветов и трех основных

²⁶ Кандинский, В.В. О духовном в искусстве (Живопись) / В.В. Кандинский // Избранные труды по теории искусства. В 2-х томах. М.: Гилея, 2001. Т.1. С. 134.

фигур, которая была разобрана в работе «О духовном в искусстве».

Важно отметить, что теория цвета Кандинского была неразрывно связана с его пониманием целей искусства. Василий Кандинский писал, что «каждое художественное произведение – дитя своего времени»²⁷, в каждый культурный период существует особое искусство, которое никогда не повторится. Главным стимулом для выбора той или иной формы или цвета должно служить внутреннее состояние эпохи. Кандинский пишет о том, что художник должен стараться пробудить тонкие чувства, которым сейчас нет названия. «Но редко способен зритель наших дней к таким вибрациям душевным»²⁸. Проблемой является то, что духовность не может быть выражена материальной формой. Это приводит к проблеме поиска новых форм, которые должны быть чистым языком искусства.

Любая художественная форма, по Кандинскому, «эмоционально заряжена и потому является средством манипуляции. Чистого, автономного, автореферентного и полностью прозрачного искусства не существует. В глубине любого искусства действует темная сила, манипулирующая эмоциями зрителя. Роль же художника состоит в том, чтобы поставить эту власть под свой контроль, что, впрочем, достижимо лишь отчасти»²⁹. Для Кандинского искусство было средством передачи аффектов. «Искусство должно не отображать внешние обстоятельства, а облекать в визуальную форму и тем самым доносить до зрителя внутренние, душевные состояния»³⁰. По Кандинскому, удачной является только такая картина, которая адекватно выражает эмоции и настроения, следовательно, четкое отображение внешней реальности для картины совсем неважно. Кандинский стремился изменить

27 Кандинский, В.В. О духовном в искусстве (Живопись) / В.В. Кандинский // Избранные труды по теории искусства. В 2-х томах. М.: Гилея, 2001. Т.1. С. 97.

28 Там же. С. 98.

29 Гройс, Б. Василий Кандинский = Wassily Kandinsky М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. 52 с. : ил. (Серия «имена»). Текст парал. рус., англ. С. 15-16.

30 Там же. С.7.

границы традиционного изображения, отражая основную идею произведения посредством цвета.

Подобные идеи пропагандировал в своем творчестве Пауль Клее, на которого теория цвета Кандинского произвела огромное впечатление. Помимо создания картин, Клее писал статьи об искусстве, вел творческий дневник и стал автором многих теоретических трудов. Проблематика цвета упомянута им в работе «Педагогические эскизы», написанной в годы работы в школе Баухауз и опубликованной в 1925 г. Необходимо отметить, что работа выполнена в весьма необычном формате. В ней содержится минимум текста, зато есть множество схем и набросков автора, при помощи которых и объясняется теория.

Отправной точкой теоретических взглядов Клее является мысль о том, что искусство развивается «по тем же законам, что и все мироздание»³¹. Такой подход позволил Клее отойти от привычных «натурных штудий» и усилить важность понимания законов природы в процессе преподавания. Художник, будучи частью природного пространства, не может и не должен пытаться разорвать связь с природой. Именно поэтому многие процессы, касающиеся художественного творчества, Клее описывал при помощи примеров из физического мира.

Теория, изложенная Клее, обращала особое внимание на элементы произведения – точку, линию, плоскость, цвет. Этот факт заставляет вспомнить о теоретических работах Кандинского, с которым Клее был в дружеских отношениях. Однако, тогда как Кандинский обращал внимание на «поведение» элементов на плоскости, Клее интересовался их проявлением в контексте видимого мира.

По Клее, все в мире руководствуется принципом стремления к движению, в качестве примера он описывает работу опорно-двигательной системы человека. В искусстве все происходит по тем же причинам и тем же

³¹ Клее, Пауль. Педагогические эскизы / П. Клее; пер. с нем. Н. Дружковой; под ред. Л. Монаховой. М.: Изд. Д. Аронов, 2005. С.7.

способом - линия и плоскость возникают из-за стремления к движению. Так, линия образована движущейся точкой, а плоскость - движущейся линией. Цвета также участвуют в процессе движения. Клее пользуется образом стрелы и приводит две таблицы движения цветов: таблицу нагревания и таблицу охлаждения. Первая таблица показывает процесс перехода холодных цветов в теплые. Так, зеленый, пройдя стадию серого цвета, перейдет в красный, синий - в оранжевый, а фиолетовый - в желтый. Таблица охлаждения демонстрирует обратный процесс: красный, пройдя стадию серого цвета, перейдет к зеленому, оранжевый - к синему, а желтый - к фиолетовому. Важно отметить, что нейтральным цветом в обеих таблицах и вообще в системе Клее является серый. Путем комбинирования цветов Клее приходит к схеме спектрального цветового круга, в котором любое направление, любая «стрела» является излишней, цветовой круг - это воплощение гармонии. В центре круга находится нейтральный серый цвет, а по его окружности расположены красный, оранжевый, желтый, зеленый, синий и фиолетовый цвета так, что образуются три пары контрастных цветов: красный и зеленый, оранжевый и синий, желтый и фиолетовый.

Теория цвета Пауля Клее являлась отражением его философских взглядов на мир, согласно которым все в мире стремится к движению. Как и Кандинский, Клее использовал в своем творчестве простейшие цвета и формы, стремясь выразить посредством живописи нечто «скрытое», «внутреннее». Цвет в его живописи играл важную роль, являясь инструментом, при помощи которого художник может оказать положительное влияние на душу зрителя и способствовать его духовному росту.

Подобные мысли высказывались в теоретической работе Иоханнеса Иттена «Искусство цвета», написанной им на основе занятий со студентами Баухауза. Иттен писал: «Я твердо уверен, что самые глубокие и подлинные тайны цветового воздействия не видны даже глазом и воспринимаются

только сердцем. Главное ускользает при абстрактном, отвлеченном формулировании»³².

Опыт, проведенный Иттенем в 1928 г., доказывает, что каждый человек обладает своим собственным представлением о цветовой гармонии, а по тому набору цветов, который выбрал человек, можно определить его внутреннее состояние и образ мысли. Иттен пишет, что не только выбор цвета, но и величина цветowych пятен и ориентация мазков могут быть характерными для какого-либо художника. Например, «светловолосые, голубоглазые ученицы с розовой кожей лица, как правило, работают очень чистыми цветами и часто большим количеством ясно различимых тонов. Основным контрастом для них является цветовой контраст. В зависимости от жизненной силы людей этого типа цветовой гамма их произведений может быть более бледной или более яркой»³³. Этот пример показывает, что люди разных типов выбирают разные цветковые сочетания. Гармоничное формирование художника может проходить только в том случае, если оно формируется, исходя из его субъективной предрасположенности к определенной цветовой гамме. Однако, существуют не только субъективные представления о цвете, человек способен и на более объективный подход. Например, это выражается в определении цветовой трактовки времен года.

Иттен пишет о том, что форма, как и цвет, обладает своей чувственно-нравственной выразительной ценностью. Для трех основных форм, как и для трех основных цветов, должны быть найдены присущие им выразительные характеристики. Квадрат символизирует материю, именно поэтому ему соответствует красный цвет как цвет материи. «Тяжесть и непрозрачность красного цвета согласуется со статикой и тяжелой формой квадрата»³⁴. Треугольник - это символ мысли, его углы кажутся боевыми и агрессивными, характер треугольника позволяет сравнивать его с желтым цветом. Круг -

³² Иттен, И. Искусство цвета / И. Иттен; пер. с нем.; предисл. Л. Монаховой. М.: Изд. Д.Аронов, 2000. С. 9.

³³ Там же. С. 26.

³⁴ Там же. С. 75.

символ постоянно подвижной духовности, что соответствует синему цвету. Можно подобрать формы и для цветов второго порядка. Для оранжевого это будет трапеция, для зеленого - сферический треугольник, а для фиолетового - эллипс.

Хотелось бы подробнее написать о том, как Иттен описывал свойства основных цветов. Желтый цвет - самый светлый, однако он теряет это качество, если его затемняют серым, черным или фиолетовым цветом. Желтый символизирует разум, познание. Тусклый желтый цвет выражает зависть, предательство, двуличие, безумие. Красный цвет чрезвычайно изменчив, имеет разные характеры. Красный может быть и выражением воинственной страсти (красно-оранжевый), и нежности (розовый), но он всегда активен. Иттен пишет, что красный выражает все промежуточные градации ощущений царства подземного и небесного. Синий цвет всегда холоден, сосредоточен в себе, интровертен. Если красный цвет подчинен крови, то синий подчинен нервам. Синий - это неуловимое ничто, символ духовности и веры. Характер выразительности зеленого цвета меняется в зависимости от того, содержится в нем больше желтого или синего цвета. Зеленый - цвет растительного мира, покоя, удовлетворенности, в зеленом соединяются познание и вера. Оранжевый расположен в фокусе максимальной активной яркости. Он может быть символом теплой энергии, внешней пышности. Как антипод желтого, фиолетовый является цветом чего-то бессознательного и таинственного, он может производить и гнетущее впечатление, быть угрожающим. Фиолетовый несет в себе и смерть, и одновременно с этим благовестие. Художник должен серьезно относиться к выбору цвета. Подсознательное восприятие, интуитивное мышление и позитивные знания должны составлять единое целое.

Все вышеперечисленные теории направлены на изучение символического и психологического аспектов проблематики цвета. Так, например, теория цвета Кандинского основана на исследованиях субъективного впечатления, производимого цветами на различных людей.

Для исследования воздействия цвета Кандинский пользовался анкетированием испытуемых, спрашивал об их переживаниях относительно какого-либо цвета. Кандинский пытался уяснить возможности душевно-духовного развития людей через приобщение к абстрактному искусству, для этого он обращался к трем направлениям психологической науки: психологии духа, интроспективной и экспериментальной психологии. Иттен, как и Кандинский, интересовался влиянием различных цветов на психическое и физическое состояние человека. Он проводил эксперимент, в котором принимали участие студенты, а объектом исследования были написанные ими картины. Анализ произведений позволил сделать вывод, что студенты различных психологических типов предпочитают различные цветовые сочетания. Несмотря на то, что Пауль Клее не проводил эксперименты, связанные с психологией цвета, в процессе творчества он использовал символическое значение цветов, что сближает его подход с подходами к цвету Кандинского и Иттена.

И Кандинский, и Клее, и Иттен занимаются поисками нового языка художественной выразительности, при помощи которого можно было бы позитивно воздействовать зрителя. По мнению этих мастеров Баухауза, гармонично составленная цветовая гамма может позитивно воздействовать на психологическое состояние человека. Одним из главных инструментов, при помощи которого можно воздействовать на душу зрителя, является цвет, представляемый в теориях подвижной сущностью. Все вышеперечисленные художники считали, что искусство должно служить пробуждению человеческой души, и обращали особое внимание на роль цвета в этом процессе.

2.3. Прагматическая колористика мастеров Баухауза

Второй поход к проблематике цвета – отношение к цвету как средству решения функциональных задач. Несмотря на то, что практическая сторона учения о цвете активно развивается уже в работе Иттена «Искусство цвета»,

такой поход к цвету стал превалировать только во второй и третий периоды развития школы Баухауз. Интерес к проблематике символизма и психологии цвета постепенно сменился интересом к цвету с точки зрения физики и химии. Отношение к цвету двух более молодых преподавателей Баухауза – Ласло Мохой-Надя и Йозефа Альберса – прекрасно отражает это изменение отношения к цвету в школе Баухауз.

Можно говорить о том, что теория цвета Иоханнеса Иттена наиболее полно раскрывает проблематику цвета, описывая его с точки зрения различных подходов. Помимо символического и психологического аспектов теории цвета, описанных в предыдущем разделе, теория цвета Иттена имела практическую направленность и должна была помочь студентам овладеть мастерством использования цвета в полной мере.

Иоханнес Иттен является автором таких схем как цветовой круг и цветовой шар. Цветовой круг, опирается на три основных цвета: красный, желтый и синий. Путем различных построений и смешиваний цветов Иттен создает схему двенадцатичастного цветового круга, в котором каждый цвет занимает свое место, а последовательность цветов имеет тот же порядок, что в радуге или в естественном спектре. Цвета, расположенные в цветовом круге на противоположных позициях, являются дополнительными по отношению друг к другу. Цветовой шар помогает наиболее полно выразить разнообразие и свойства цветов и раскрыть их связь. Иттен подробно расписывает, как можно построить цветовой шар. Для этого необходимы шесть параллелей и двенадцать меридианов. В экваториальной зоне располагаются двенадцать цветов из цветового круга, а полярные зоны покрываются белым и черным цветами. Между «полюсами» и «экватором» располагаются две ступени осветления или затемнения цвета. Иттен показывает строение цветового шара, проецируя трехмерное изображение на плоскость. Так получается двенадцатиконечная звезда, у которой в центре расположен белый цвет, а на концах лучей - черный.

Живопись и наблюдения за субъективными мнениями разных людей говорят о неоднозначных представлениях о цветовой гармонии. Иттен считал, что понятие цветовой гармонии должно быть изъято из области субъективного и перенесено в область объективных закономерностей. Гармония - это симметрия и равновесие, а значит гармоничными должны являться такие сочетания цветов, которые содержат в себе дополнительные по отношению друг к другу цвета, например, красный и зеленый. О получении гармоничных цветовых сочетаний Иттен пишет следующее: «Можно сделать общее заключение, что все пары дополнительных цветов, все сочетания трех цветов в двенадцатичастном цветовом круге, которые связаны друг с другом через равносторонние или равнобедренные треугольники, квадраты и прямоугольники, являются гармоничными»³⁵. Эти треугольники, квадраты и прямоугольники можно вращать в пределах круга, получая различные цветовые сочетания. В цветовом шаре также содержится огромное количество созвучных цветовых сочетаний. Все эти созвучия основаны на использовании основных геометрических фигур. Теория гармоничных созвучий не стремится ограничить воображение художника, а открывает новые возможности для использования цвета.

В теории цвета Иттена раскрыта и тема цветовых контрастов, которые Иттен делит на семь типов: контраст цветовых сопоставлений, светлого и темного, холодного и теплого, дополнительных цветов, симультанный контраст, контрасты цветового насыщения и цветового распространения. Иттен разносторонне раскрывает возможности описываемых контрастов и пишет о наилучших способах их применения, опираясь на примеры из истории живописи. В конце каждого описания приведен список упражнений для студентов, которые могут помочь им освоить тему.

Иттен писал и о том, что цвет может производить различное впечатление и приобретать новые качества в зависимости от окружения.

³⁵ Иттен, И. Искусство цвета / И. Иттен; пер. с нем.; предисл. Л. Монаховой. М.: Изд. Д. Аронов, 2000. С. 24.

Например, белый квадрат на черном фоне будет казаться больше, чем точно такой же черный квадрат на белом фоне. Это объясняется тем, что черный ведет к сокращению размеров занимаемых плоскостей. Различные цвета, расположенные на черном фоне, будут восприниматься по-разному. Так желтый цвет будет выступать, а фиолетовый погружаться в глубину черного. На белом фоне ситуация становится противоположной. Этот пример доказывает важность не только отдельного цвета, но и общего цвета фона. Поскольку цвет чрезвычайно важен в общей композиции картины, создавая работу, необходимо изначально думать о цветовых пятнах. «Тому, кто начинает с рисунка, а затем добавляет к линиям цвет, никогда не удастся достичь убедительного и сильного цветового воздействия»³⁶.

Таким образом, помимо вопросов символики и психологии цвета теория цвета Иттена содержит исследования цвета, основанные на наблюдении за его физическими свойствами. Иттен создал цветовой круг и цветовой шар, использование которых предоставляет художнику большие возможности для нахождения гармоничных цветовых сочетаний. Он также развил теорию цветовых контрастов и писал об изменении восприятия цвета в зависимости от его окружения, все это позволяет успешно использовать теорию цвета Иттена на практике.

Отношение к цвету Ласло Мохой-Надя и Йозефа Альберса значительно отличалось от отношения к цвету первых мастеров Баухауза – Кандинского, Иттена и Клее. Субъективное восприятие цвета, а также психологическое воздействие цвета постепенно перестали быть объектом исследования мастеров Баухауза, уступив место разработкам, учитывавшим физическую и физиологическую стороны проблематики цвета. Кроме того, молодые мастера Баухауза хоть и занимались цветом, они уже не создавали развернутых систем, включавших в себя цветовые таблицы.

Несмотря на то, что Мохой-Надь не создал целостной теории цвета, в

³⁶Иттен, И. Искусство цвета / И. Иттен; пер. с нем.; предисл. Л. Монаховой. М.: Изд. Д.Аронов, 2000. С. 20.

своих теоретических работах он все-таки обращался к вопросам цвета. Так, в работе «Malerei, Fotografie, Film», вышедшей в серии «Bauhausbücher», Ласло Мохой-Надь упоминал о том, что развитие живописи привело к интересу к цвету самому по себе. По мнению Мохой-Надя, психологическое и физическое воздействие цвета пока особо не изучалось. Несмотря на это, несомненным является тот факт, что «восприятие цвета, его усвоение является для людей основной, биологической необходимостью»³⁷. По мнению Мохой-Надя, пигментная живопись должна была впоследствии превратиться в новый тип искусства - «игру света» или «архитектуру света».

Следует отметить, что основной областью интересов Мохой-Надя были именно проблемы света, что привело к практическому созданию осветительных приборов и к написанию теоретических работ на данную тематику. Несмотря на то, что Мохой-Надь занимался различными направлениями творчества, определяющее влияние он оказал в области фотографии, ведь в ней свет, так интересовавший его, был главным средством формотворчества. В своем письме «Дорогой Каливода», изданном в журнале «Telehor», Мохой-Надь писал о том, что «со времени изобретения фотографии развитие живописи шло «от пигмента к свету»³⁸. Это означает, что развитие фотографии позволяет творить не при помощи кисти и красок, а непосредственно светом – «превращать двухмерные цветные поверхности в архитектуру света»³⁹. Осуществить эти идеи Мохой-Надь планировал с помощью различных световых аппаратов, экранов, газовых или облачных слоев, а также цветковых проекторов и цветового рояля. К сожалению, проекты Мохой-Надя так и не были полностью осуществлены на практике, однако само их наличие свидетельствует о развитии проблематики света и

³⁷ Moholy-Nagy, L. Malerei, Fotografie, Film / L. Moholy-Nagy // Bauhausbücher, № 8. München: Albert Langen, 1927. S. 11. (перевод с нем. автора ВКР)

³⁸ Мохой-Надь, Ласло. Telehor / Ласло Мохой-Надь; пер. с нем. Т.А. Баскаковой. М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. С. 16.

³⁹ Там же. С. 16.

связанной с ней проблематики цвета.

Мохой-Надь писал о своих проектах так: «Я хотел бы, чтобы у меня было голое помещение с двенадцатью проекционными аппаратами, чтобы белая пустота активировалась под перекрещивающимися цветными снопами света»⁴⁰. Так же в планах Мохой-Надя было создание необычного музыкального инструмента – цветового рояля, имеющего клавиатуру и набор цветных ламп. Данный инструмент должен был бы служить помощником для преподавателей рисования в процессе объяснения многих вещей. Еще одной областью, в рамках которой Мохой-Надь задумывался о проблемах цвета, был кинематограф. По его мнению, присутствие цвета в фильме позволило бы зрителю ощутить «энергию цветовых значений».

Таким образом, можно сказать, что Ласло Мохой-Надь обращался к проблематике цвета только в связи с проблематикой света. Интерес к свету, выражавшийся в увлечении фотографией, заставил Мохой-Надя проектировать различные световые аппараты, цветовые проекторы и задумываться о создании цветового рояля. Мохой-Надь также интересовался возможностями применения цвета в кинематографе, что позволило бы найти новые средства выразительности и воздействия на зрителя. Цвет не являлся основной сферой интересов Мохой-Надя, но он часто обращался к нему в процессе решения своих творческих задач. Важно отметить, что в своих теоретических работах Мохой-Надь писал об интересе к цвету в современной живописи, утверждая, что этот интерес – логичное продолжение развития европейской живописи.

Йозеф Альберс, который был студентом в Баухаузе и ощутил на себе влияние теории цвета Иттена, гораздо больше увлекался проблематикой цвета, чем Ласло Мохой-Надь. Альберс был первым выпускником школы Баухауз, который стал ее преподавателем. Именно в Баухаузе он начал серьезно заниматься проблемами материалов, текстур, формы и цвета.

⁴⁰ Мохой-Надь, Ласло. *Telehog* / Ласло Мохой-Надь; пер. с нем. Т.А. Баскаковой. М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. С. 17.

Наибольший интерес у Альберса вызывала работа с цветным стеклом. В 1923 г. Альберс начал вести форкурс Баухауза, обращая внимание на возможность использования преподаваемых знаний на практике. Методика преподавания цвета Альберса отличалась от методик других мастеров Баухауза. Тогда как Кандинский и Клее делали акцент на роли цвета в композиции, Альберс считал главным «видение цвета, которое должно приходиться через опыт»⁴¹.

Тот факт, что Альберс интересовался проблематикой цвета, доказывается тем, что одной из его работ является цикл композиций «Почтение к квадрату» («Поклонение квадрату»). Этот цикл представляет собой эксперименты Альберса с цветом, заключённым в рамки трёх квадратов. Под воздействием цвета все квадраты воспринимаются по-разному. «Альберс демонстрировал, как цвет заставляет квадраты отступать и выступать, уменьшаться и расширяться, опускаться и подниматься только благодаря цветовым эффектам»⁴². Можно говорить о том, что Альберс любил создавать множество вариаций одной и той же темы, однако все произведения производят разное впечатление в зависимости от воздействия, оказываемого цветами. В своих работах Йозеф Альберс обращался к проблемам «комплексной визуальной выразительности цветовых общностей, дающих человеку эмоциональное удовлетворение»⁴³. Творчество Альберса оказало большое влияние на развитие таких стилей искусства как оп-арт и постживописная абстракция.

Изначально цвет для Альберса, как и для Мохой-Надя, являлся всего лишь средством решения творческих задач. Интерес Альберса к цвету возрос после его эмиграции в США с приходом к власти нацистов, где он стал одним из известнейших теоретиков цвета. Основой книги «Взаимодействие

⁴¹Ефимов, А.В. Цвет+форма. Искусство 20-21 веков (живопись, скульптура, инсталляция, лэнд-арт, дигитал-арт) / А.В. Ефимов. М.: БуксМАрт, 2014. С. 259.

⁴². Минервин, Г.Б. Дизайн. Иллюстрированный словарь-справочник / Г.Б. Минервин, В.Т. Шимко, А.В. Ефимов и др.; под общей редакцией Г.Б. Минервина и В.Т. Шимко. М.: Архитектура–С, 2004. С. 220.

⁴³Там же. С. 219.

цветов» («Interaction of Colors»), вышедшей в 1963 г., являются его лекции, прочитанные в Йельском университете. В работе «Взаимодействие цветов» изложены мысли Альберса относительно колористики и её преподавания. В книге упоминается, что один и тот же цвет может выполнять различные роли и смотреться по-разному на разном фоне, что два разных цвета могут смотреться одинаково на разном фоне и т.д. По Альберсу, цвет никогда не существует как самостоятельное явление, восприятие цвета неразрывно связано со средой. Так, в зависимости от среды один и тот же цвет может восприниматься по-разному и даже производить впечатление наличия не одного, а двух разных цветов. Работа «Взаимодействие цветов» содержит множество примеров и задач для студентов, которые помогают на собственном опыте убедиться в том, что восприятие цвета зависит от среды. Из-за содержания информации о свойствах цветов и цветовых контрастах работа Альберса во многом напоминает работу Иттена «Искусство цвета». Этот факт объясняется тем, что Альберс был студентом Иттена и, несомненно, многое перенял у своего учителя. В работе также упоминается проблема смешивания цветов, что придает разработкам Альберса практическую направленность. Нужно отметить, что книга Альберса лишена рассуждений относительно философии и психологии, что демонстрирует изменение отношения к цвету среди мастеров Баухауза. «Взаимодействие цветов» можно считать пособием для начинающих абстракционистов, однако, эта работа полезна и интересна и для современных художников и дизайнеров. Подтверждением этому является тот факт, что в 2013 г. издательство Йельского университета выпустило приложение для iPad, при помощи которого пользователь может изучить цветовую теорию Альберса, пользуясь электронной версией его системы цветовых карт и шаблонов.

Итак, во второй и третий периоды развития Баухауза в школе активно развивалась прагматическая концепция отношения к цвету. В последние годы существования школы заинтересованность цветом почти сошла на нет, что связано с изменением эстетической концепции школы – еще при Ханнесе

Мейере курсы Кандинского и Клее начали сокращаться, а при Мисе ван дер Роэ художники обратили большее внимание на проблематику формообразования.

Описанные теории цвета позволяют проследить, как с течением времени видоизменялось отношение мастеров Баухауза к цвету. Если в первые годы развития Баухауза преобладал подход к цвету, основывающийся на психологии и символике цвета, то с течением времени его сменил прагматический подход. Художников перестали интересовать вопросы, связанные с психологией цвета, а романтизированное представление о том, что при помощи правильно подобранного цвета можно воздействовать на душу зрителя и менять мир к лучшему, исчезло под давлением более практических воззрений, основанных на физических и физиологических законах. Следует отметить, что такое изменение отношения к цвету, в целом, соответствовало духу времени.

ГЛАВА 3. Цвет в немецкой культуре первой половины XX в.

В данной главе осуществлена попытка проанализировать, какое место занимают идеи о роли и функциях цвета, развитые представителями школы Баухауз, в контексте немецкой культуры первой половины XX в. Для того, чтобы раскрыть тему, необходимо дать краткую характеристику психологического состояния европейского общества в начале XX в., а после этого рассмотреть феномены немецкой и европейской культуры, связанные с проблематикой цвета, параллельно анализируя, как данные феномены соотносятся с колористическими идеями мастеров школы Баухауз.

Период конца XIX – начала XX в. ознаменован ростом интереса к проблематике цвета, что неразрывно связано с изменениями, произошедшими на стыке веков в европейской культуре в целом и в немецкой культуре в частности. Рост интереса к цвету в европейской цивилизации можно считать следствием изменений в обществе, связанных с развитием массовой культуры и массового сознания. Анализ психологии человека массы помогает понять, почему именно в эпоху развития массовой культуры возрос интерес к цвету, что повлияло на последующее развитие искусства и культуры.

Одним из первых психологию масс начал изучать французский психолог и социолог Г. Лебон, чья работа «Психология народов и масс» оказала влияние на исследования Фрейда, посвященные проблематике взаимодействия индивида и общества. Хотелось бы кратко высказать некоторые мысли из работы Фрейда «Психология масс и анализ Я».

В массе индивид приобретает чувство анонимности, силы и безнаказанности и полностью проявляет свои бессознательные побуждения, любое чувство, возникающее в толпе, заразительно, а любая идея может быть внушена. Фрейд отождествляет человека массы с первобытным человеком, движимым инстинктами. Говоря об интеллектуальном уровне человека массы, Фрейд приводит цитату из работы Лебона: «В силу простой принадлежности к организованной массе человек опускается на несколько

ступеней вниз по лестнице цивилизации. Наедине с собой он, возможно, был образованным индивидом, в массе он – варвар, то есть существо, обуреваемое влечениями»⁴⁴. «Сама склонная ко всем крайностям, масса возбуждается лишь чрезмерными раздражителями. Тот, кто хочет на нее повлиять, не нуждается в логической проверке своих аргументов, он должен живописать ярчайшими красками, преувеличивать и всегда повторять то же самое»⁴⁵. Несмотря на то, что Фрейд в этом высказывании использует термин «краска» в переносном смысле, его можно рассматривать также и в первоначальном значении. Яркие цвета, обладающие способностью психически и физически воздействовать на человека, могут успешно использоваться для воздействия на массы. Таким образом, неудивительно, что интерес к цвету возрос именно с возникновением массы.

Упоминание о том, что интеллектуальный уровень человека, находящегося в массе, снижается, позволяет говорить о том, что воздействовать на такого человека легче не при помощи разумных доводов, а при помощи экспрессивной подачи. Этот факт объясняет, почему в начале XX века в сфере культуры и искусства происходил активный поиск новых средств выразительности, развивались такие течения как абстракционизм и экспрессионизм, а также возрос интерес к цвету. Все это обусловлено не только противостоянием академизму, но и поиском способов донести мысль до зрителя нового типа – человека массы.

Важно отметить, что идеи о сходстве психики человека масс с психикой дикаря и первобытного человека встречаются в работах не только Фрейда, но и других мыслителей. Похожие мысли высказывает Хосе Ортега-и-Гассет в работе «Восстание масс», а также Макс Хоркхаймер и Теодор Адорно в работе «Диалектика Просвещения».

Итак, на основании вышеперечисленных мыслей из работы Фрейда

⁴⁴ Фрейд, З. Происхождение масс и анализ Я / З. Фрейд; пер. с нем. А.М. Боковинова // Вопросы общества. Происхождение религии. М.: ООО «Фирма СТД», 2008. С. 71.

⁴⁵ Там же. С. 73.

можно сделать вывод, что некоторые черты психики человека массы позволяют с легкостью манипулировать им при помощи ярких цветов. Именно поэтому рост интереса к проблематике цвета является следствием развития массового общества, начавшего активно проявлять себя в начале XX в. Анализ общего психологического состояния человека масс позволил по-новому взглянуть на период начала XX в. и выявить глубокие причины, приведшие к изменениям в культуре и искусстве.

В начале XX в. в Германии, как и во всей Европе, наблюдался рост интереса к проблематике цвета. Цвет стал объектом изучения многих наук, а также стал одним из основных средств художественной выразительности в живописи. Для того, чтобы стал понятен контекст культуры, в котором возник и развился Баухауз, необходимо дать краткую характеристику некоторых художественных направлений начала XX в., обращая внимание на отношение представителей этих художественных течений к проблематике цвета.

Поиск новых средств художественной выразительности – характерная черта европейского искусства начала XX в. в целом и немецкого искусства в частности. Этот поиск обусловлен, с одной стороны, стремлением молодых художников противостоять академическому искусству, и, с другой стороны, необходимостью воздействовать на человека нового типа – человека масс.

Нужно отметить, что масса, в целом, негативно относилась к авангардному искусству, объяснение чему можно найти в работах многих мыслителей. Так, например, в работе «Дегуманизация искусства» Ортега-и-Гассет писал, что новое искусство выступает как социальная сила, разделяющая людей не на тех, кому нравится или не нравится произведение искусства, а на тех, кто понимает или не понимает его. Новое искусство – искусство не для всех, именно поэтому и появляется раздражение в массе, так как люди, не способные оценить произведение искусства, чувствуют себя

униженными⁴⁶. Б. Гройс высказывает похожую мысль, утверждая, что искусство авангарда обращается не к публике, а к новому человечеству, каким оно в потенции может стать. По Гройсу, «искусство авангарда предполагает для своего восприятия другого, нового человека, способного понять скрытое значение чистых цветов и форм (Кандинский), подчинить свое воображение, а равно и свою повседневную жизнь строгим законам геометрии (Малевич, Мондриан, конструктивисты, Баухауз)»⁴⁷. Можно сказать, что в этих мыслях заложены предпосылки понимания, почему современное искусство часто вызывало негативную реакцию масс и было запрещено в Третьем Рейхе, несмотря на то, что интерес к цвету наблюдался повсеместно.

«Как эксперименты в самом искусстве, начавшие активно стимулировать теорию искусства, так, собственно, и теоретическая рефлексия явились следствием новых исторических процессов, радикальных изменений в отношениях человека и мира»⁴⁸. По словам Выготского, искусство - это «способ уравнивания человека с миром в самые критические и ответственные минуты жизни»⁴⁹, а начало XX века в Германии – период, в течение которого отчетливо звучат пессимистические прогнозы будущего и говорится об упадке культуры. Таким образом, появление всех авангардных направлений стало отражением кризисного состояния капиталистического общества в целом и его культуры в частности. Ласло Мохой-Надь утверждал, что все те вопросы, которые пытаются решить современные для него художественные течения, имеют своим истоком события предшествовавшего века. Все движения стремятся «преодолеть

⁴⁶ См.: Ортега-и-Гассет, Хосе. Восстание масс. Дегуманизация искусства. Бесхребетная Испания: [сб.: пер. с исп.] / Хосе Ортега-и Гассет. М.: АСТ: СТ МОСКВА, 2008. 347 с. (Серия «Philosophi»).

⁴⁷ Гройс, Б. Комментарии к искусству / Б. Гройс. М.: Художественный журнал, 2003. С. 10.

⁴⁸ Эстетика и теория искусства XX века: Хрестоматия / Сост. и отв. ред. Н.А. Хренов, А.С. Мигунов; Государственный институт искусствознания. М.: Прогресс-Традиция, 2008. С. 21.

⁴⁹ Герман, М. Модернизм. Искусство первой половины XX века / М. Герман. СПб.: Азбука-классика, 2003. С. 11.

пагубную пропасть, которая в минувшем столетии разверзлась между реальностью и эмоциональной жизнью»⁵⁰. Развитие науки и техники неминуемо привело к изменениям в жизни человека, который, ощущая некоторую отчужденность, перестал воспринимать жизнь целостно. Художественные движения первой половины XX в. пытались создать «новые эмоциональные символы для новой картины мира»⁵¹ и, тем самым, найти способ вновь вступить во взаимодействие с жизнью.

Поиск новых средств художественной выразительности привел художников многих художественных направлений к заинтересованности проблематикой цвета. Так, например, одними из первых о новой роли цвета заговорили фовисты. Фовисты отказались от академических канонов, обращая внимание на красочность и фактурность изображения, они искали "чистые средства", которые оказывали бы наиболее сильное воздействие на зрителя. Основатель фовизма – А. Матисс - считал, что "цвет, порождённый и вскормленный материей и воссозданный сознанием, может выражать сущность каждой вещи и в то же время вызывать у зрителя внезапные эмоции"⁵². По словам А.В. Ефимова, фовисты «освободили цвет от его сдерживания академическим рисунком»⁵³. В работах фовистов цвет звучит максимально интенсивно, придавая картинам необычайную экспрессивность, тогда как форма выступает лишь в качестве каркаса. Фовизм, возникший в 1905 г. во Франции, произвел неизгладимое впечатление на Василия Кандинского, который признавал за фовистами первенство в вопросах «освобождения» цвета.

Новшества в отношении проблематики цвета, возникавшие в разных регионах Европы, становились достоянием всех европейских стран, поэтому,

⁵⁰ Мохой-Надь, Ласло. *Telehor* / Ласло Мохой-Надь; пер. с нем. Т.А. Баскаковой. М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. С. 5.

⁵¹ Там же. С. 6.

⁵² Турчин, В.С. *По лабиринтам авангарда* / В.С. Турчин. М.: Изд-во МГУ, 1993. С. 58

⁵³ Ефимов, А.В. *Цвет+форма. Искусство 20-21 веков (живопись, скульптура, инсталляция, лэнд-арт, дигитал-арт)* / А.В. Ефимов. М.: БуксМАрт, 2014. С. 12.

описывая контекст немецкой культуры, необходимо упоминать и о художественных направлениях других европейских стран, которые повлияли на развитие проблематики цвета в Германии в целом и в Баухаузе в частности. Помимо фовизма, таким художественным направлением был кубизм. Несмотря на то, что основной областью интересов кубистов была форма, многие из них все-таки задумывались и о свойствах цвета. Так, например, Р. Делоне, ставший основоположником орфизма – одной из ветвей кубизма, писал о цвете так: «Я чувствую, что краска – это динамический элемент, который имеет собственные законы, высоту и ширину, отношения, дополнения, диссонансы, расхождения, множество сложнейших свойств, которые еще не выражены»⁵⁴. Делоне изучал эффекты цветовых взаимодействий и «показал возможность выявления с помощью цвета вращательной динамики и глубинной пространственности»⁵⁵. Интересно то, что Пауль Клее перевел на немецкий язык эссе Делоне «О цвете» и высоко оценил его видение колористики⁵⁶. Все это, несомненно, не могло не отразиться на творчестве Клее и его теоретических работах, посвященных проблематике цвета.

В Германии в начале XX в. искусство становилось все более связанным с социальной жизнью общества. Эстетика изображения стала отходить на второй план, уступая место эффектности послания. Примером художественного направления, соответствующего этой концепции, является экспрессионизм. Основателями экспрессионизма были две художественные группы – группа «Die Brücke» («Мост»), основанная в Дрездене в 1905 г., и группа «Der Blaue Reiter» («Синий всадник»), основанная Василием Кандинским и Францем Марком в 1912 г. Участники первой группы намеренно отказывались как от реалистичности, так и от

⁵⁴ Ефимов, А.В. Цвет+форма. Искусство 20-21 веков (живопись, скульптура, инсталляция, лэнд-арт, дигитал-арт) / А.В. Ефимов. М.: БуксМАрт, 2014. С. 94.

⁵⁵ Там же. С. 95.

⁵⁶ Там же. С. 154.

рафинированной декоративности. Участники второй группы отказывались от конкретности изображения для того, чтобы усилить его эмоциональное и психологическое воздействие на зрителя.

Можно говорить о том, что художественные направления начала XX в. были взаимосвязаны и оказывали друг на друга влияние. А.В. Ефимов пишет: «Чистый цвет, вспыхивающий на динамических плоскостях, окаймленных резкими контурами, - чисто экспрессионистский прием, усвоенный фовизмом, а упрощенные пятна локальных цветов, пришедшие в фовизм из живописи Гогена, стали одним из основных выразительных средств экспрессионизма»⁵⁷.

Такое художественное направление как абстракционизм возникло с появлением абстрактных акварелей В. Кандинского. Абстракционисты отказались от изображения чего-либо, приближенного к действительности, «героями» их произведений являлись геометрические формы и цветовые сочетания, композиция которых должна была производить впечатление завершенности. Произведения Кандинского и Клее А. Ефимов объединяет под названием «лирический абстракционизм». По его словам, их живопись выражала нечто «тайно постигнутое». Сам Клее писал: «Искусство не изображает видимое, а делает видимым»⁵⁸. И Кандинский, и Клее, став преподавателями школы Баухауз, продолжили заниматься проблематикой цвета, создав развернутые цветовые системы.

Еще одним художественным направлением начала XX в., которое повлияло на развитие теорий цвета в рамках школы Баухауз, был супрематизм. Супрематисты «позиционировали искусство как чисто эстетическое восприятие, лишённое функционального назначения»⁵⁹.

⁵⁷ Ефимов, А.В. Цвет+форма. Искусство 20-21 веков (живопись, скульптура, инсталляция, лэнд-арт, дигитал-арт) / А.В. Ефимов. М.: БуксМАрт, 2014. С. 55.

⁵⁸ Там же. С. 154.

⁵⁹ Рожнова, О.И. История журнального дизайна / О.И. Рожнова. М.: ИД «Университетская книга», 2009. С. 72.

Основателем супрематизма был Казимир Малевич. «Вначале термин «супрематизм», по мысли Малевича, означал высшую стадию развития живописи, в которой энергия цвета доминировала, господствовала надо всем остальным»⁶⁰. Позже Малевич изменил свое отношение к цвету и начал утверждать, что в супрематизме важны энергии, выражаемые черным и белым цветами, а не цвет сам по себе. Серия трех квадратов (черного, красного и белого), таким образом, указывает на процесс угасания цвета. Малевич писал, что потом «живопись, погружаясь все больше в пространство и проникаясь динамическими стремлениями, станет бесцветной»⁶¹. Несмотря на надежды создания бесцветной живописи, в теоретических работах Малевич много рассуждал о роли цвета в живописи, описывал цветовые системы прошлого и современности, а также анализировал творчество художников. Существуют статьи, в которых Малевич рассуждает о возможности соотнесения цвета с какой-то определенной формой, а также пишет о восприятии цвета в зависимости от окружения. Как мы видим, все это очень похоже на разработки мастеров Баухауза, возникшие в тот же период времени. Важно отметить, что в серии «Bauhausbücher» вышла теоретическая работа Казимира Малевича «Die gegenstandslose Welt», в которой он помимо прочего упоминал о важности роли цвета в современном искусстве в целом и в супрематизме в частности⁶².

Можно говорить о том, что все авангардные направления начала XX в. были взаимосвязаны и оказывали друг на друга влияние, все направления характеризовались отказом от канонов классического искусства,

⁶⁰ Малевич, К. Собрание сочинений в пяти томах. Т.1. Статьи, манифесты, теоретические сочинения и другие работы. 1913 – 1929 / К. Малевич; общая ред., сост., и вступ. статья А.С. Шатского. М.: Гилея, 1995. С. 12.

⁶¹ Малевич, К. Собрание сочинений в пяти томах. Т.2. Статьи и теоретические сочинения, опубликованные в Германии, Польше и на Украине. 1924 - 1930 / К. Малевич; Сост., предисл., ред. перев. и коммент. Г.Л. Демосфенова; научн. ред. А.С. Шатского. М.: Гилея, 1998. С. 49-50.

⁶² См.: Malewitsch, K. Die gegenstandslose Welt / K. Malewitsch // Bauhausbücher, № 11. München: Albert Langen, 1927. 104 s.

преподаваемого в Академиях, и осуществляли поиск новых средств выразительности, отражающих дух эпохи. Следует отметить, что интерес к локальному цвету является отличительной чертой почти всех художественных направлений начала XX в. Казимир Малевич утверждал: «Сознание новых живописцев горит пламенем цвета»⁶³, а Ласло Мохой-Надь писал так: «Живопись как «моделирование цвета» еще со времен натурализма неосознанно исследовала цвета, их законы, присущие им элементарные возможности воздействия. И чем больше эта проблема выступала на первый план, тем реже проявлялась в различных «измах» тенденция к отображению реальности. Творец оптических образов учился работать элементарными, чисто оптическими средствами»⁶⁴. Эти цитаты подтверждают, что проблематика цвета играла важную роль в процессе поиска новых средств выразительности, осуществляемом различными течениями модернистской живописи. Можно сказать, увлеченность колористикой многих мастеров Баухауза является логичным продолжением линии развития, намеченной в европейской живописи, а также отражает веяния эпохи.

Художники начала века, занимаясь проблематикой цвета, постепенно готовили почву для возникновения множества теорий цвета в рамках школы Баухауз, в которых проблематика цвета была рассмотрена наиболее полно, так как Баухауз впитал в себя идеи, присущие различным художественным направлениям. Однако, такая опора на труды предшественников не должна рассматриваться как плагиат, ведь мастера Баухауза творчески перерабатывали теории предшественников и дополняли их большим количеством собственных разработок. Именно поэтому развитие теорий

⁶³ Малевич, К. Собрание сочинений в пяти томах. Т.1. Статьи, манифесты, теоретические сочинения и другие работы. 1913 – 1929 / К. Малевич; общая ред., сост., и вступ. статья А.С. Шатского. М.: Гилея, 1995. С. 87.

⁶⁴ Мохой-Надь, Ласло. *Telehor* / Ласло Мохой-Надь; пер. с нем. Т.А. Баскаковой. М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. С. 27.

цвета в рамках школы Баухауз является такой важной вехой в истории изучения проблематики цвета. Можно говорить о том, что мастера Баухауза раскрыли проблематику цвета наиболее полно, так как в их теориях рассматривалась и психология цвета, и его символика, а также законы, связанные с физикой и физиологией цветового восприятия. Именно мастера Баухауза создали огромное количество развернутых цветовых схем, которые продолжают использоваться современными художниками и дизайнерами.

После описания феноменов, связанных с использованием цвета как средства художественной выразительности, нужно сказать о том, что интерес к цвету возрос и в области медицины. Принципы цветотерапии получили особую известность в конце XIX века. «Так, в 1876 году доктор Сетчи лечил душевнобольных фиолетовым светом, полученным фильтрацией света солнца; доктор Штейн (1890 г.) и Келлог (1894 г.) ввели в медицинскую практику общее инфракрасное и видимое облучение лампами накаливания. В 1892 г. доктор Минин применил лампу ИК-излучения из синего стекла со специальным рефлектором, получившем в дальнейшем большую популярность. В 1895 г. Эвальд использовал ультрафиолетовое излучение вольтовой дуги для лечения невралгических болей. К началу XX века доктора Бехтерев, Жуар, Пото и многие другие применяли в целях синтонической стимуляции и лечения фильтрованный свет различных длин волн. При этом нередко отмечалось, что лечебное действие цвета осуществляется не только через органы зрения, но и через кожу, о чем свидетельствовали и данные нейрофизиологии, и опыты со слепыми»⁶⁵. Цветные комнаты используются для лечения в антропософской клинике города Фильдерштадт. Помещение с небесно-голубыми стенами используется для успокоения больного, тогда как огненно-красное помещение используется для того, чтобы привести человека в возбужденное

⁶⁵ Серов, Н.В. Светоцветовая терапия. (Терапевтическое значение цвета: информация – цвет – интеллект) / Н.В. Серов. СПб: «Речь», 2001. С. 7.

состояние. Мастера Баухауза, создавая свои теории цвета, упоминали и об этих свойствах цвета.

Цвет в конце XIX – начале XX в. начал применяться не только в терапии, но и в психологии и психиатрии. Так, например, в начале XX в. швейцарский психиатр Герман Роршах начал заниматься разработками, связанными с использованием карточек с пятнами. В 1921 г. был опубликован его труд «Психодиагностика», в котором помимо прочего рассказывалось о возможности использования карточек с пятнами разных форм для исследования психического состояния личности. В этом известном тесте цвет также имеет значение. Кроме типичных таблиц с черными пятнами существуют и черно-красные и многоцветные таблицы. Цвет наряду с формой помогает определить степень психического здоровья испытуемого и даже его диагноз. Например, больные с депрессией почти не выдают цветовые ответы, а больные в маниакальном состоянии напротив обязательно упоминают в своих ответах цвет пятен, а точнее увиденных образов⁶⁶. Тест Роршаха оказал огромное влияние на создателя, пожалуй, самого известного теста цветовых выборов - Макса Люшера. В середине XX в. Люшер заявил, что цвета представляют собой «визуализированные чувства», что дает возможность диагностировать состояние человека, опираясь на выбор им какого-либо цвета⁶⁷. Изначально цвет, выбранный человеком в цветовом тесте Люшера, может указать на определенные проблемы человека, а позже эти проблемы могут быть скорректированы опять же при помощи цвета, не исключая, конечно же, медикаментозного лечения.

Вышеперечисленные примеры доказывают рост интереса к проблемам цвета в различных медицинских дисциплинах на стыке XIX-XX вв. Исследования цвета мастеров Баухауза, связанные с психологией и

⁶⁶См.: Роршах, Г. Психодиагностика: Методика и результаты диагностического эксперимента по исследованию восприятия (истолкование случайных образов) / Г. Роршах; пер. с нем. М.: «Когито-Центр», 2003. 320 с. (Классики психологии).

⁶⁷См.: Люшер, М. Цвет вашего характера / М. Люшер. М.: Рипол классик, Вече. 1977, 236 с.

проблематикой восприятия цвета (теории Иттена и Кандинского), прекрасно вписываются в общую тенденцию увлеченности цветом в психологии. Эксперимент с анализом картин студентов, проведенный Иттенем, в целом, привел к тем же выводам, к которым пришел М. Люшер в середине столетия – предпочтение каких-либо цветов является отражением психического состояния человека. Этот факт в очередной раз доказывает, что мастера Баухауза всесторонне изучили феномен цвета, что позволяет считать их творчество одной из важнейших вех в истории изучения проблематики цвета.

После описания художественных стилей, которые оказали влияние на мастеров Баухауза в вопросах изучения цвета, и примеров из области медицины, которые доказывают, что мастерами Баухауза было осуществлено разностороннее изучение проблематики цвета, хотелось бы перейти к примерам, иллюстрирующим, что теории цвета мастеров Баухауза получили дальнейшее развитие и повлияли на немецкую культуру.

Нужно отметить, что, тогда как информация о влиянии школы Баухауз на развитие европейской в целом и немецкой в частности архитектуры переполняет научные работы по данной теме, тема о влиянии колористических идей, развитых представителями Баухауза, на какие-либо феномены немецкой культуры первой половины XX в. почти не раскрыта. Можно, конечно, пытаться выявить какие-либо связи между колористическими идеями мастеров Баухауза и использованием цвета в какой-либо области культуры, однако точных сведений о том, что из этих двух явлений является причиной, а что следствием почти нет.

Хотелось бы привести примеры, которые иллюстрируют, что идеи из теорий цвета, развитых в рамках школы Баухауз, уже в первой половине XX в. оказали влияние на немецкую культуру.

Несмотря на то, что Австрия не входила в состав Веймарской республики, что позволяет сомневаться в правомерности упоминания австрийской культуры в рамках немецкой культуры, развитие в области искусства в этих двух странах шло по особому пути, отличному от остальной

Европы. Именно поэтому представляется возможным говорить не о культуре Германии, как замкнутого региона, а о немецкой культуре, которая не заключена в узкие рамки государства, частично охватывая соседние немецкоговорящие страны.

Проект «Франкфуртская кухня», созданный австрийским архитектором Грете Шютте-Лихотцки в 1927 г., является прекрасным примером влияния разработок, созданных в стенах Баухауза, на развитие культуры. Это влияние касается не только вопросов формообразования и конструирования, но и вопросов использования цвета.

Жилищная проблема была одной из основных в послевоенной Европе, что вынудило художников и архитекторов столкнуться с необходимостью обращения к вопросам конструирования жилого пространства, что было неразрывно связано с проблематикой цвета. Если в рамках Веймарской республики данные разработки осуществлялись в основном в стенах Баухауза, то художники и архитекторы других немецкоговорящих стран часто работали самостоятельно. Вдохновленная идеями, развивавшимися в Баухаузе того периода, Шютте-Лихотцки заявила, что традиционные кухни занимают очень много места, что приводит к увеличению стоимости квартиры в целом, а также их размеры мешают женщинам эффективно вести домашнее хозяйство, так как на перемещения по кухне тратится много времени. Новая кухня должна была быть удобной и небольшой, а ее цветовое оформление должно служить функциональным целям. После исследований и экспериментов Шютте-Лихотцки создала модель удобного и практичного рабочего пространства, в котором все предметы подчинялись принципу функциональности. Цветовое решение кухни, выполненное в сине-бежевой гамме, также отвечало принципу функциональности, так как, по данным исследований, синий и бежевый цвета отпугивают мух⁶⁸.

⁶⁸ См.: Михайлов, С.М. История дизайна: учеб. для вузов. Т.2. / С.М. Михайлов. М.: Союз дизайнеров России, 2003.

Таким образом, создавая проект кухни, Шютте-Лихотцки опиралась на практическую часть теории цвета Иттена, так как именно он писал об эксперименте в конюшнях, окрашенных в разные цвета, что приводило к разному количеству насекомых в стойлах. Итак, колористические идеи, созданные в рамках школы Баухауз, получили дальнейшее развитие в работах других художников и архитекторов, что подчеркивает, что колористика Баухауза занимает важное место в немецкой культуре в частности и в европейской культуре в целом.

Прекрасным примером того, что разработки мастеров Баухауза в области проблематики цвета повлияли на немецкую культуру, является производство школой цветных обоев. Выпуск цветных обоев, которые создавались по проекту дизайнеров Баухауза, опиравшихся на теории цвета, созданные в рамках школы, и на результаты исследований психологического воздействия цвета, начался в 1930 г. В тот период школа Баухауз активно сотрудничала с промышленностью, стремясь создавать качественные, недорогие и красивые предметы для массового использования. Рисунок на обоях был неброским и ненавязчивым, что, во-первых, не утомляло зрителя, и, во-вторых, способствовало экономии денежных средств покупателя обоев, так как не было особой необходимости следить за состыковкой листов. Цвет на данном этапе развития школы, рассматривался, скорее, с точки зрения прагматики. Выбранная для оформления обоев цветовая гамма в основном состоит из спокойных нейтральных цветов, которые не утомляют человека, находящегося в помещении. Цветовая гамма была подобрана так удачно, что производство обоев продолжалось и в Третьем Рейхе под маркой Rasch⁶⁹.

Данный пример доказывает, что некоторые цветовые решения, появившиеся в стенах Баухауза, были настолько удачными, что активно использовались и после закрытия школы, оказывая влияние на внешний

⁶⁹ Ridler, Morgan. The Bauhaus Wall Painting Workshop: Mural Painting to Wallpapering, Art to Product : dissertation, 2016, http://academicworks.cuny.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1675&context=gc_etds (дата обращения 11.05.2016)

облик интерьеров в Германии.

Приход к власти национал-социалистов привел к закрытию школы Баухауз, однако, интересен тот факт, что Адольф Гитлер, негативно относящийся к авангардному искусству, все-таки использовал принципы, схожие с теми, что развивались в теориях цвета первых мастеров Баухауза.

Цвет в Третьем Рейхе играл важную роль, его символика использовалась в целях пропаганды. Можно говорить о доминировании в символике Третьего Рейха определенных цветов: красного, белого, черного, коричневого, а также «металлических» цветов (золотой, серебряный, бронзовый). Синий воспринимался как женский цвет и цвет материнства. Подтверждением этому служит тот факт, что многодетные матери награждались бело-голубым Крестом Матери⁷⁰. Желтый, оранжевый и фиолетовый цвета почти не использовались, им были отведены негативные значения. Так, например, желтый воспринимался как цвет евреев⁷¹.

Гитлер самостоятельно разработал проект нацистского флага, а в «Майн Кампф» подробно описал процесс выбора государственных цветов. Об окончательном выборе цветов он писал: «Это самый могущественный аккорд красок, который вообще только возможен»⁷², а об утвержденном проекте писал следующее: «Это был действительно достойный символ. Перед нами не только сочетание всех красок, которые мы так горячо любили в свое время. Перед нами также яркое олицетворение идеалов и стремлений нашего нового движения. Красный цвет олицетворяет социальные идеи, заложенные в нашем движении. Белый цвет – идею национализма. Свастика – миссию борьбы за победу арийцев и вместе с тем за победу творческого труда, который испокон веков был антисемитским, антисемитским и

⁷⁰ См.: Энциклопедия. Символы, знаки, эмблемы / Авт.-сост. В. Андреева и др. М.: ООО «Издательство АСТ», 2004. 556 с.

⁷¹ См.: Пленков, О.Ю. Тайны Третьего Рейха. Культура на службе вермахта / О.Ю. Пленков. М.: ЗАО «ОЛМА Медиа Групп», 2011. 480 с.

⁷² Жуков, Д. Оккультизм в Третьем Рейхе / Д. Жуков. М.: Яуза, 2006. С. 65.

останется»⁷³. Таким образом, государственные цвета осознанно выбирались Гитлером для наилучшего эмоционального воздействия на массы. С одной стороны, цвета выбирались, исходя из их символического значения, с другой стороны, исходя из их психологического и эмоционального воздействия. Так, например, известно, что красный цвет действует на организм человека возбуждающе и может привести к повышению артериального давления⁷⁴. Такой подход к использованию цвета напоминает разработки первых мастеров Баухауза, занимавшихся проблематикой цвета, - Кандинского, Клее и Иттена, в работах которых рассматривалась проблематика символики цвета и проблематика использования цвета в целях оказания воздействия на психику зрителя.

Хочется указать на разницу, которая существовала в восприятии цвета в школе Баухауз и в восприятии цвета нацистами. Цвет в Баухаузе должен был служить целям эстетики и просвещения личности, мастера Баухауза обращали внимание на цвет как на средство выражения глубинных чувств, однако почти не задумывались о возможности использования силы воздействия цвета в пропаганде. Цвет же в Третьем Рейхе использовался как орудие влияния на психику масс и средство классификации индивидов.

Нужно отметить, что, несмотря на то, что мастера Баухауза не думали о возможности использования цвета с целью негативного воздействия на эмоциональное и психическое состояние зрителя, исторические примеры свидетельствуют о том, что это возможно. Так, во время гражданской войны в Испании архитектор Альфонсо Лауренчич, опираясь на работу Кандинского «О духовном в искусстве», оборудовал в одной из тюрем Барселоны так называемые «психотехнические» камеры для военнопленных франкистов. Камеры выглядели как авангардистские инсталляции, цвета и формы в которых были подобраны так, чтобы вызывать чувство тоски и депрессии у заключенных. Воспоминания арестантов, побывавших в этих

⁷³ Жуков, Д. Оккультизм в Третьем Рейхе / Д. Жуков. М.: Яуза, 2006. С. 65.

⁷⁴ См.: Браэм, Г. Психология цвета / Г. Браэм; пер. с нем. М.В. Крапивкиной. М.: АСТ: Астрель, 2009. 158 с.

камерах, свидетельствовали о негативном воздействии данных форм и цветов на психическое состояние⁷⁵. Таким образом, разработки Кандинского в области теории цвета и формы могут успешно применяться на практике для оказания как позитивного, так и негативного воздействия на зрителя, что подтверждается историческими примерами.

Можно говорить о том, что приход к власти национал-социалистов, негативно относящихся к современному искусству, привел к тому, что многие идеи, развитые в стенах школы Баухауз, не получили импульса развития на территории Германии. Преподаватели Баухауза эмигрировали в различные страны, где продолжили свою творческую и преподавательскую деятельность, которая впоследствии оказала огромное влияние на развитие дизайна во всем мире. Интерес к идеям, развитым в рамках школы Баухауз, в немецкой культуре возродился с основанием Ульмской школы дизайна, ставшей продолжательницей традиций, заложенных Баухаузом, однако, произошло это уже во второй половине XX в.

⁷⁵ См.: Гройс, Б. Василий Кандинский = Wassily Kandinsky / Б. Гройс. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. 52 с. (Серия «Имена»). Текст парал. рус., англ.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Период конца XIX – начала XX в. ознаменован ростом интереса к проблематике цвета в разных областях культуры. Цвет стал объектом изучения многих наук, а также начал рассматриваться как одно из основных средств художественной выразительности в живописи. Такая заинтересованность проблематикой цвета в данный исторический период неслучайна, ведь именно в это время начали активно развиваться такие феномены как массовая культура и массовое сознание. Анализ психологии человека массы позволяет сделать вывод, что некоторые черты его психики, такие как внушаемость и инфантильность, делают его особенно восприимчивым к влиянию извне, что позволяет с легкостью манипулировать человеком массы, в том числе и при помощи цвета. Этот факт объясняет, почему интерес к цвету возрос именно в период активного развития массовой культуры.

Представители всех авангардных художественных направлений, развивавшихся в начале XX в. в Европе в целом и в Германии в частности, пытались выработать новый язык художественной выразительности, обращая особое внимание на цвет. Однако, наивысшей точки развития проблематика цвета достигла в рамках школы Баухауз, которая, возникнув в Германии в 1919 г., впитала в себя множество идей предшествующих художественных направлений и творчески переработала их в своих стенах. Такая преемственность позволила мастерам Баухауза создать выдающиеся теории цвета, разносторонне раскрывающие проблематику цвета и продолжающие оказывать влияние на современных художников и дизайнеров.

Отношение к цвету в рамках школы Баухауз постоянно видоизменялось в зависимости от эстетических концепций, пропагандируемых в стенах школы. На первом этапе развития школы, характеризуемом эстетизацией ручного труда, активно развивались теории цвета, изучение которых должно было привести к созданию нового языка

художественной выразительности, при помощи которого можно было бы благотворно воздействовать на эстетические и психологические чувства зрителей. Эстетизация ручного труда довольно быстро сменилась эстетизацией машинного производства. Интерес к проблематике цвета стал прагматичным. Цвет рассматривался уже не с точки зрения психологии, а с точки зрения физики и физиологии восприятия.

Теории цвета мастеров Баухауза можно классифицировать, взяв за основу два этих подхода к цвету: отношение к цвету как к символу и увлеченность психологией цвета и прагматическое отношение к цвету. В таком случае, теории цвета Василия Кандинского и Пауля Клее являются иллюстрацией для первого подхода, тогда как отношение к цвету Ласло Мохой-Надя и Йозефа Альберса носит прагматический характер. Теория цвета Иоханнеса Иттена занимает промежуточное положение, так как в ней проблематика цвета раскрывается наиболее полно – с точки зрения обоих подходов к цвету. Все теории цвета мастеров Баухауза представляют интерес для исследователей различных областей знаний, во всех теориях цвета затрагивается тема применения цвета, что позволяет использовать их на практике. Таким образом, теории цвета, разработанные представителями школы Баухауз, являются важной вехой в истории развития проблематики цвета, все они оказали влияние на развитие дизайна и продолжают с успехом использоваться современными художниками.

В контексте немецкой культуры первой половины XX в. Баухауз выступает как наиболее яркое художественное явление, развивавшееся в 20-ых – 30-ых гг. Теории цвета, разработанные в его стенах, получили дальнейшее развитие в работах других художников, например, Шютте-Лихотцки, а предметы, созданные дизайнерами Баухауза с опорой на теории цвета, определили облик многих помещений Германии.

Интересно, что приход к власти национал-социалистов не привел к исчезновению заинтересованности проблематикой цвета. Цвет в Третьем Рейхе служил целям пропаганды, осознанно выбираясь Гитлером с опорой на

символические и психологические аспекты цвета. Представители Баухауза выступали против такого способа использования цвета, хотя сам механизм использования цвета был схож с их идеями.

Можно сказать, что многие идеи, развитые в стенах школы Баухауз, не получили импульса развития на территории Германии из-за прохода к власти национал-социалистов, однако они развились в других странах и оказали огромное влияние на развитие дизайна во всем мире.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

- 1) Арнхейм, Р. В параболах солнечного света. Заметки об искусстве, психологии и прочем / Р. Арнхейм; пер. с англ. и предисл. В.П. Шестакова. СПб.: Алетейя, 2012. 104 с.
- 2) Арнхейм, Р. Искусство и визуальное восприятие / Р. Арнхейм; пер. с англ. В.Н. Самохина. М.: Прогресс, 1974. 386 с.
- 3) Арнхейм, Р. Новые очерки по психологии искусства / Р. Арнхейм; пер. с англ. Г.Е. Крейдлина. М.: Прометей, 1994. 352 с.
- 4) Аронов, В.Р. Дизайн в культуре XX века. 1945-1990 / В.Р. Аронов. М.: Издатель Д. Аронов, 2013. 406 с.
- 5) Ауэр, К. Человек – цвет – пространство. Прикладная цветопсихология / К. Ауэр, Г. Филинг; сокр. перев. с нем. О.В. Гавалова. М.: Стройиздат, 1973- 118 с.
- 6) Браэм, Г. Психология цвета / Г. Браэм; пер. с нем. М.В. Крапивкиной. М.: АСТ: Астрель, 2009. 158 с.
- 7) Беньямин, В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе / В. Беньямин; пер. с нем., сост., предисл. и примеч. С.А. Ромашко. М.: Медиум, 1996. 240 с.
- 8) Брик, Осип. О рекламе / О. Брик. М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. 96 с.
- 9) Васильченко, А.В. Арийский реализм. Изобразительное искусство Третьего Рейха / А.В. Васильченко. М.: Вече, 2009. 272 с.: ил. (Элегантная диктатура)
- 10) Всеобщая история искусств / Под ред. А.Д. Чегодаева. Т. 6, кн. 1. М.: Искусство, 1965.
- 11) Герман, М. Модернизм. Искусство первой половины XX века / М. Герман. СПб.: Азбука-классика, 2003. 480 с.
- 12) Голомшток, И.Н. Тоталитарное искусство / И.Н. Голомшток. М.: Галарт, 1994. 296 с.

- 13) Гройс, Б. Василий Кандинский = Wassily Kandinsky / Б. Гройс. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. 52 с. (Серия «Имена»). Текст парал. рус., англ.
- 14) Гройс, Б. Комментарии к искусству / Б. Гройс. М.: Художественный журнал, 2003. 342 с.
- 15) Дросте, Магдалена. Баухауз. 1919-1933. Реформа и авангард / Магдалена Дросте; пер. с фр. Ю.Ю. Котовой. М.: Арт-Родник, Taschen, 2008. 96 с.
- 16) Дэмпси, Эми. Стили, школы, направления. Путеводитель по современному искусству / Эми Демпси; пер. с англ. В. Крючковой, Е. Чура. М.: «Искусство – XXI век», 2008. 304 с.
- 17) Дюхтинг, Хайо. Василий Кандинский. 1866 – 1944. Революция в живописи / Хайо Дюхтинг; пер. с нем. Е.Ю. Суржаниновой. М.: Арт-Родник, 2002. 96 с.
- 18) Ефимов, А.В. Колористика города / А.В. Ефимов. М.: Стройиздат, 1990. 272 с.
- 19) Ефимов, А.В. Цвет+форма. Искусство 20-21 веков (живопись, скульптура, инсталляция, лэнд-арт, дигитал-арт) / А.В. Ефимов. М.: БуксМАрт, 2014. 616 с.
- 20) Жуков, Д. Оккультизм в Третьем Рейхе / Д. Жуков. М.: Яуза, 2006. 320 с. (Оккультная власть).
- 21) Искусство, которое не покорилось. 1933/1945. Немецкие художники в период фашизма / Сост. и перев. С.Д. Комаров. М.: Искусство, 1972. 344 с.
- 22) Иттен, Иоханнес. Искусство цвета / пер. с нем.; предисловие Л. Монаховой. М.: Изд. Д.Аронов, 2000. 96 с.
- 23) Кандинский, В.В. О духовном в искусстве (Живопись) / В.В. Кандинский // Избранные труды по теории искусства. В 2-х томах. М.: Гилея, 2001. Т.1. С. 96 - 156.

- 24) Кандинский, В.В. Точка и линия на плоскости. К анализу живописных элементов / В.В. Кандинский // Избранные труды по теории искусства. В 2-х томах. М.: Гилея, 2001. Т.2. С. 99 - 252.
- 25) Карцева, Е.Н. Идеино-эстетические основы буржуазной «массовой культуры» / Е.Н. Карцева. М.: «Знание», 1976. 112 с.
- 26) Клее, П. Педагогические эскизы / П. Клее; пер. с нем. Н. Дружковой; под ред. Л. Монаховой. М.: Изд. Д. Аронов, 2005. 71 с.
- 27) Ковешникова, Н.А. История дизайна: учеб. пособие / Н.А. Ковешникова. М.: Издательство «Омега-Л», 2011. (Университетский учебник).
- 28) Купер, М. Язык цвета. Как использовать преимущества своего цвета для успеха в личной жизни и бизнесе / М. Купер, А. Метьюз; пер. с англ. М.: Изд-во ЭКСМО-Пресс, 2001. 144 с.
- 29) Люшер, М. Цвет вашего характера / М. Люшер. М.: Рипол классик, Вече. 1977, 236 с.
- 30) Майкапар, А. Кандинский / А. Майкапар // М.: Комсомольская правда, Директ-Медиа, 2010. 48 с. (Серия «Великие художники». Том 57.)
- 31) Малахов, Н.Я. Модернизм. Критический очерк / Н.Я. Малахов; под ред. В.В. Ванслова. М.: Изобразительное искусство, 1986. 152 с.
- 32) Малевич, К. Собрание сочинений в пяти томах. Т.1. Статьи, манифесты, теоретические сочинения и другие работы. 1913 – 1929 / К. Малевич; общая ред., сост., и вступ. статья А.С. Шатского. М.: Гилея, 1995. 398 с.
- 33) Малевич, К. Собрание сочинений в пяти томах. Т.2. Статьи и теоретические сочинения, опубликованные в Германии, Польше и на Украине. 1924 - 1930 / К. Малевич; Сост., предисл., ред. перев. и коммент. Г.Л. Демосфенова; научн. ред. А.С. Шатского. М.: Гилея, 1998. 376 с.
- 34) Месяц, С.В. Иоганн Вольфганг Гете и его учение о цвете (Часть первая) / С.В. Месяц. М.: Кругъ, 2012. 464 с., ил. (Гуманитарные науки в

исследованиях и переводах [Т.П]: изд. с 2010 г./ Отв. ред. серии М.С. Петрова).

35) Минервин, Г.Б. Дизайн. Иллюстрированный словарь-справочник / Г.Б. Минервин, В.Т. Шимко, А.В. Ефимов и др.; под общей редакцией Г.Б. Минервина и В.Т. Шимко. М.: Архитектура–С, 2004. 288 с.

36) Миф и художественное сознание XX века / Отв. ред. Н.А. Хренов; Государственный институт искусствознания. М.: Канон-Плюс, 2011. 686 с. (Серия «Искусство в исторической динамике культуры».)

37) Михайлов С.М. История дизайна: учеб. для вузов. Т.1. / С.М. Михайлов. М.: Союз дизайнеров России, 2002.

38) Михайлов, С.М. История дизайна: учеб. для вузов. Т.2. / С.М. Михайлов. М.: Союз дизайнеров России, 2003.

39) Мохой-Надь, Ласло. Telehor / Ласло Мохой-Надь; пер. с нем. Т.А. Баскаковой. М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. 112 с.

40) Ортега-и-Гассет, Хосе. Восстание масс. Дегуманизация искусства. Бесхребетная Испания: [сб.: пер. с исп.] / Хосе Ортега-и Гассет. М.: АСТ: СТ МОСКВА, 2008. 347 с. (Серия «Philosophi»)

41) Пленков, О.Ю. Тайны Третьего Рейха. Культура на службе вермахта / О.Ю. Пленков. М.: ЗАО «ОЛМА Медиа Групп», 2011. 480 с.

42) Раздольская, В.И. Европейское искусство XIX века. Классицизм, романтизм / В.И. Раздольская. СПб.: Азбука-Классика, 2009. 368 с.

43) Рожнова, О.И. История журнального дизайна / О.И. Рожнова. М.: ИД «Университетская книга», 2009. 272 с.

44) Роршах, Г. Психодиагностика: Методика и результаты диагностического эксперимента по исследованию восприятия (истолкование случайных образов)/ Г. Роршах; пер. с нем. М.: «Когито-Центр», 2003. 320 с. (Классики психологии).

45) Серов, Н.В. Светоцветовая терапия. (Терапевтическое значение цвета: информация – цвет – интеллект) / Н.В. Серов. СПб: «Речь», 2001. 256 с., ил., табл.

- 46) Смирнов С.И. Шрифт и шрифтовой плакат. / С.И. Смирнов. М.: Изд-во «Плакат», 1977. (Серия «В помощь художнику-оформителю и организатору наглядной агитации». Вып. 3).
- 47) Соколов, Е.Г. Аналитика масскультуры / Е.Г. Соколов. СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2001. 280 с.
- 48) Турчин, В.С. По лабиринтам авангарда / В.С. Турчин. М.: Изд-во МГУ, 1993. 248с.
- 49) Фрейд, З. Происхождение масс и анализ Я / З. Фрейд; пер. с нем. А.М. Боковой // Вопросы общества. Происхождение религии. М.: ООО «Фирма СТД», 2008. 606 с.
- 50) Ходж, Сюзи. Современное искусство в деталях. Почему пятилетнему ребенку не под силу сделать подобное / Сюзи Ходж; пер. с англ. Джулии Карризи. М.: Магма, 2014. 224 с.
- 51) Хоркхаймер, Макс. Диалектика просвещения. Философские фрагменты / Макс Хоркхаймер, Теодор В. Адорно; пер. с нем. М. Кузнецова. М.; СПб.: Медиум, Ювента, 1997. 312 с.
- 52) Энциклопедия. Символы, знаки, эмблемы / Авт.-сост. В. Андреева и др. М.: ООО «Издательство АСТ», 2004. 556 с.
- 53) Эстетика и теория искусства XX века: Хрестоматия / Сост. и отв. ред. Н.А. Хренов, А.С. Мигунов; Государственный институт искусствознания. М.:Прогресс-Традиция, 2008. 688 с.
- 54) Ambrose, G. The Visual Dictionary of Graphic Design / G. Ambrose, P. Harris. Lausanne: AVA Publishing SA, 2006. 288 p.
- 55) Aynsley, J. A Century of Graphic Design - Graphic Design Pioneers of the 20th Century / J. Aynsley. Octopus Publishing Group, 2001.
- 56) Bayer, H. Bauhaus. 1919-1928 / H. Bayer, W. Gropius, I. Gropius. New York: Museum of Modern Art, 1938. 224 p.
- 57) Die Bühne im Bauhaus / Schriftleitung W. Gropius, L. Moholy-Nagy // Bauhausbücher, № 4. München: Albert Langen, 1925. 88 s.

- 58) Hinz, Berthold. Art in the Third Reich / B. Hinz; transl. from the German by R. and R. Kilmer. New York: Pantheon Books, 1979. 280 p.
- 59) Holtzschue, Linda. Understanding color: an introduction for designers / Linda Holtzschue. 4th ed. New Jersey: John Wiley & Sons, Inc., 2011. 258 p.
- 60) Malewitsch, K. Die gegenstandslose Welt / K. Malewitsch // Bauhausbücher, № 11. München: Albert Langen, 1927. 104 s.
- 61) Moholy-Nagy, L. Malerei, Fotografie, Film / L. Moholy-Nagy // Bauhausbücher, № 8. München: Albert Langen, 1927. 140 s.
- 62) Neue Arbeiten der Bauhauswerkstätten / Schriftleitung W. Gropius, L. Moholy-Nagy // Bauhausbücher, № 7. München: Albert Langen, 1925. 116 s.
- 63) Ridler, Morgan. The Bauhaus Wall Painting Workshop: Mural Painting to Wallpapering, Art to Product : dissertation, 2016, http://academicworks.cuny.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1675&context=gc_etds (дата обращения 11.05.2016).