

**Я.Э. Жарова\***

## **ЦВЕТ В БАУХАУЗЕ В КОНТЕКСТЕ ЦВЕТОВОЙ КУЛЬТУРЫ ГЕРМАНИИ НАЧАЛА XX в.**

**Ya.E. Zharova**

## **COLOR IN THE BAUHAUS IN THE CONTEXT OF THE COLORISTIC CULTURE OF GERMANY IN THE EARLY 20th CENTURY**

**Аннотация.** В конце 1910-х — начале 1930-х гг. в Баухаузе были сформулированы положения теорий цвета, ставшие ключевыми для последующего развития западноевропейской цветовой культуры. Колористические решения архитектурной среды, изобразительного и декоративно-прикладного искусства, найденные мастерами и учениками Баухауза, развивались в контексте преобладавших в это время в Германии авангардных направлений. Первые годы существования Баухауза отмечены влиянием экспрессионизма. Цвет должен был выполнять важную социальную задачу, повышая качество жизни, насыщая эмоциями, воспитывая новый дух. Вместе с тем, колористические решения служили отражением индивидуальности их автора. Экспрессионистский период в Баухаузе неразрывно связан с именем И. Иттена, его Форкурсом. В 1921–1924 гг., с началом лекций Т. ван Дусбурга, в Баухаузе распространилась цветовая концепция «Де Стиль». Рационалистическое колористическое решение обеспечивало единство отдельного произведения и синтез всей производимой для жизни продукции, ее связь с помещением. Оно сдерживало ярко выраженный индивидуализм, пестроту и чрезмерность, свойственные экспрессионизму. Учения В. Кандинского и П. Клее обладали чертами рационализма, но в то же время сохраняли довольно много экспрессионистских черт. Функциональный цвет должен быть полностью «посвящен» предмету, который окрашивает, его назначению. В здании он призван обеспечивать целостность, организовывать движение в пространстве, оказывать соответствующее эмоциональное воздействие. В печатной продукции цвет организует плоскость, облегчает усвоение информации и т.п. Используя теорию В. Оствальда, функциональный цвет применяли Х. Шепер, Ю. Шмидт, Г. Байер. Когда Х. Майер

---

\* *Жарова Яна Эдуардовна*, старший научный сотрудник, Государственный центральный музей современной истории России, Москва

*Zharova Yana Eduardovna*, Senior research fellow, The State Central Museum of Contemporary History of Russia, Moscow  
ioannazharova@gmail.com

сменил В. Гропиуса на посту директора в 1928 г., функциональная сторона стала играть еще более существенную роль. Следующий директор Баухауза, Л. Мис ван дер Роэ, отвергал краску как излишнее украшательство, скрывающее естественный цвет и свойства материала. Анализ отдельных произведений позволяет увидеть, как теория цвета вступала в тесную взаимосвязь с распространенными общественно-политическими целями, с общими тенденциями в искусстве, согласовывалась с производственной необходимостью, а также с личными представлениями мастеров и руководителей Баухауза.

**Ключевые слова:** экспрессионизм, рационализм, конструктивизм, функционализм, немецкий модернизм, Баухауз, теория цвета, цветовое оформление.

**Abstract.** The color theories formulated in the Bauhaus in the late 1910s — early 1930s became key concepts for the further development of Western European coloristic culture. The coloristic solutions of the architectural environment, visual and decorative arts, which were found by the Bauhaus masters and disciples, developed in the context of avant-garde trends at that time prevailing in Germany. The Bauhaus first years were marked by the influence of Expressionism. Color had to perform an important social task by improving the quality of life, filling with emotions and bringing up a “new spirit”. At the same time, the coloristic solutions reflected the individuality of the authors. The expressionist period in the Bauhaus is associated with the name of J. Itten and his *Vorkurs*. In 1921–1924, with the beginning of T. van Doesburg’s lectures, De Stijl’s color concept spread. The rationalistic coloristic solution ensured the integrity of an individual work and synthesis of all the products produced for life, its relation with space. It constrained the pronounced individualism, diversity and excessiveness characteristic of Expressionism. The theories of V. Kandinsky and P. Klee had the features of rationalism, but at the same time they retained quite a lot of expressionist characteristics. Functional color should be fully devoted to the subject, which it colors, and its purpose. In the building, it is called upon to ensure integrity, to organize movement in space, and to exert an emotional impact corresponding to the functional use of the room. In printed products, color organizes the plane, provides simplicity, speeds up information assimilation, etc. Employing the theory of W. Ostwald, H. Schepel, J. Schmidt, H. Bayer used the functional color. When H. Meyer replaced W. Gropius as director in 1928, the functional side began to play even more significant role. The next director of the Bauhaus, Mis van der Rohe, rejected the paint in his work as excessive decoration, hiding the natural color and material properties. The analysis of particular works allows to see how the color theory came into close relationship with socio-political aims, general trends in art, while remaining consistent with productive necessity, with those expressive means available to certain kinds of products, as well as with personal thoughts of masters and directors of the Bauhaus.

**Keywords:** expressionism, rationalism, constructivism, functionalism, German modernism, Bauhaus, color theory, color in architecture.

## Введение и историография вопроса

Государственный Баухауз в Веймаре (с 1926 г. — «Высшая школа формообразования») был открыт под руководством архитектора Вальтера Гропиуса в 1919 г. на базе Высшей школы изящных искусств великого герцога Саксонского, которую он формально объединил со Школой прикладного искусства. Согласно «Программе Государственного Баухауза в Веймаре» 1919 г., изданной брошюрой в январе 1921 г.<sup>1</sup>, учебное учреждение было создано для воспитания художника нового типа, способного повлиять на устройство окружающего мира и мировоззрение современников. Одним из главных принципов было единство искусств и ремесел, работающее на создание новой архитектуры.

14 лет функционирования Баухауза практически совпадают с историей существования Веймарской республики (1919–1933). Кризисную ситуацию в стране после поражения в Первой мировой войне 1914–1918 гг. характеризует С. Озмент в книге «Могучая крепость: Новая история германского народа»: «три фронта» прошли через Германию в 1920-х гг. — экономический, политический и социокультурный<sup>2</sup>. Инфляция, безработица, «невозможность для Веймарской республики обеспечить либеральную демократию» создали «прогрессирующий и беспрецедентный обвал социального порядка и общественной безопасности. <...> Многие немцы оказались запутавшимися, циничными и идущими темными и незнакомыми тропами, часть которых вела к национал-социализму»<sup>3</sup>.

Социокультурный кризис выражался также в распространении в эти годы идей, противостоявших традиционным историческим, религиозным и философским ценностям. Среди «бунтарей» автор называет Ф. Ницше — в философии, З. Фрейда — в психологии, А. Эйнштейна — в науке, Р. Вагнера — в музыке, Т. Манна — в литературе и М. Вебера — в социологии<sup>4</sup>. В.С. Турчин в книге «По лабиринтам авангарда» отмечал, что слова «кризис» и «борьба» были самыми характерными для дискуссий тех лет<sup>5</sup>. Росло число общественных объединений, а также философских и художественных направлений и школ, предлагавших свои способы преодоления кризиса.

---

<sup>1</sup> Гропиус В. Программа Государственного Баухауза в Веймаре, 1919 // Границы архитектуры / Пер. В.Р. Аронова М., 1971. С. 224–225.

<sup>2</sup> Озмент С. Могучая крепость. Новая история германского народа. М., 2007.

<sup>3</sup> Там же. С. 360–364.

<sup>4</sup> Там же. С. 334.

<sup>5</sup> Турчин В.С. По лабиринтам авангарда. М., 1993. С. 164–165.

Художественные объединения с середины 1920-х гг. все больше втягивались в политическое противостояние. В то же время усиливалось неприятие немецким обществом деятельности авангардистов (модернистов). Этот процесс рассмотрен в недавней статье Т.Ю. Гнедовской<sup>6</sup>.

Среди работ, знакомящих с культурно-историческим контекстом и предлагающих хронологию этапов развития собственно Баухауза, можно назвать книгу «Архитектура капиталистических стран XX века»<sup>7</sup>. Несколько иной ракурс имеет исследование К. Фремптона «Современная архитектура: Критический взгляд на историю развития»<sup>8</sup>. Эта работа позволяет лучше понять цели и эволюцию идей в Баухаузе в целом, без чего невозможно определить и роль в нем учений о цвете.

Существует несколько вариантов периодизации истории Баухауза: по принципу смены директоров (В. Гропиус, Х. Майер; Л. Мис ван дер Роэ); по принципу местопребывания (Веймар, Дессау, Берлин); на основании различия стилистических аспектов (периодизация В. Херцогенрата); в соответствии с социально-психологическим аспектом (периодизация Ф. Кролля). Проанализировав эти варианты, Н.И. Дружкова предложила периодизацию в зависимости от изменения социально-исторических условий и педагогических методов<sup>9</sup>.

Данная статья во многом опирается на периодизацию немецкого искусствоведа В. Херцогенрата<sup>10</sup>, в которой выделяются пять фаз: экспрессионистическая (1919–1921); формалистическая (1922–1924); функциональная (1924–1928); аналитическая или марксистская (1928–1930) и эстетическая (1930–1933). Статья охватывает весь период существования школы, но основное внимание уделено цветовым решениям, выполненным под влиянием экспрессионизма, рационализма (формализма) и функционализма.

Цвет связан с разными сферами человеческой деятельности, он вступает во взаимодействие с элементами различных знаковых, формальных и художественных систем, что оставляет большой простор для исследования места и роли цвета в каждой из них.

---

<sup>6</sup> Гнедовская Т.Ю. Немецкая архитектура между модернизмом и традиционализмом // Западное искусство. XX век. Тридцатые годы. М., 2016. С. 292–334.

<sup>7</sup> Архитектура капиталистических стран XX века. Т. 11 / Под ред. А.В. Иконникова / М., 1973. С. 146–152.

<sup>8</sup> Фремpton К. Современная архитектура: Критический взгляд на историю развития / Пер. с англ. Е.А. Дубченко, под ред. В.Л. Хайта. М., 1990. С. 181–190.

<sup>9</sup> Дружкова Н.И. Педагогическая концепция Баухауза и ее традиции в современном художественном образовании. М., 2008. С. 48–49.

<sup>10</sup> Herzogenrath W. Bauhaus Utopien. Arbeiten auf Papier. Köln, 1988. S. 19–32.

Раскрытие социально-исторических и теоретических предпосылок создания учений о цвете в Баухаузе должно проводиться в связи с положениями эстетических теорий нового визуального мышления, разработанных в немецкоязычной философской, искусствоведческой и психологической литературе конца XIX — начала XX в.

Большой интерес представляют источники, раскрывающие представления о цвете как социальном явлении в европейской культуре начала XX в. В этой связи хотелось бы упомянуть работы М. Пастуро, который видится вдохновляющим ориентиром. Он привлекал данные различных наук, в том числе лингвистики, сфрагистики, геральдики, истории красильного дела и одежды, чтобы представить историю цвета как социального явления в Западной Европе<sup>11</sup>. Книга Г. Эванса «История цвета» знакомит читателя со сложившимися ассоциациями и традициями в отношении цветов<sup>12</sup>. В диссертации Н.А. Каревой рассматриваются эстетические концепции зрительного восприятия от античности до современности с акцентом именно на отношении к цвету<sup>13</sup>.

Английский искусствовед Дж.С. Гейдж, проделавший огромную работу по систематизации колористических представлений в культуре Западной Европы, отмечал, что надлежащее исследование цвета должно быть в равной мере антропологическим и историческим. В его монографии «Цвет и культура. Практика и значение от античности до абстракции» представления о цвете структурированы как хронологически, так и тематически, с выявлением сквозных проблем исследования<sup>14</sup>. Развитие концепций цвета, их преемственность и новшества наилучшим образом освещены в книге немецкого искусствоведа Л. Диттманна «Цветообразование в европейской живописи»<sup>15</sup>.

Один из разделов монографии «Баухауз» Дж. Фидлер и П. Файерабенд посвящен непосредственно теориям цвета мастеров, однако из других глав можно получить представление о генезисе идей от курса к курсу, от мастера к мастеру, о связи их представлений не только с теорией цвета, но и с другими сферами деятельности и, таким об-

---

<sup>11</sup> Пастуро М. Синий. История цвета / Пер. с фр. Н. Кулиш. 2-е изд. М., 2017.

<sup>12</sup> Эванс Г. История цвета. М., 2019.

<sup>13</sup> Карева Н.А. Восприятие цвета в произведениях изобразительного искусства. М., 2004.

<sup>14</sup> Gage J. Colour and culture: Practice and meaning from antiquity to abstraction. London, 1993.

<sup>15</sup> Dittmann L. Farbgestaltung in der europäischen Malerei. Ein Handbuch. Köln; Weimar; Wien, 2010.

разом, составить более целостную картину<sup>16</sup>. В книге Х. Дюхтинга «Цвет в Баухаузе» прослеживается путь теории цвета от вводного курса к мастерским, ее связь с трансформацией главных идей Баухауза от начала веймарского курса И. Иттена к курсам Л. Мохой-Надя, В. Кандинского и П. Клее до Дж. Альберса. В ней содержатся ответы на многие вопросы о прикладных качествах теории цвета. Главы «Цвет в мастерских» и «Баухауз и начало теории дизайна» дают представление о цветовом исполнении произведений, что может помочь соотнести его с учениями о цвете отдельных мастеров<sup>17</sup>. В отечественной историографии отсутствуют исследования, посвященные непосредственно теории цвета школы Баухауз, однако большой интерес представляют близкие к теме диссертационное исследование А.Ю. Королёвой и статья Д. Сорокиной<sup>18</sup>.

Прежде чем перейти к основной части статьи, необходимо сделать небольшое отступление, обосновывающее написание названия школы «Баухауз» через «з». Оно употреблялось уже в первом выпуске журнала «Современная архитектура» 1926 г.<sup>19</sup> и встречается в работах таких искусствоведов, как В.Р. Аронов, В.С. Турчин, С.О. Хан-Магомедов и др. Во всех вышеназванных диссертационных исследованиях и статьях также использован этот вариант написания. В настоящее время оно довольно широко применяется в отечественной искусствоведческой литературе и было закреплено состоявшейся 17–19 апреля 2019 г. международной научной конференцией «Баухауз и художественные школы эпохи авангарда», приуроченной к 100-летию основания школы<sup>20</sup>.

Наряду с этим в научных работах и СМИ нередко встречается употребление названия через «с». В качестве примера можно упомянуть статью К. Малич<sup>21</sup> или недавний перевод работы Дж. Альберса,

---

<sup>16</sup> Fiedler J., *Feierabend P. Bauhaus*. Tandem Verlag GmbH (h.f.ullmann), 2006.

<sup>17</sup> *Düchting H. Farbe am Bauhaus: Künstlertheorie und Grundlagenforschung*. Bauhaus: die frühen Jahre. Wuppertal, 1996.

<sup>18</sup> Королёва А.Ю. Единство искусства и техники. Теория и практика предметных мастерских Баухауза (1919 — 1933). Автореф. дисс. ... канд. иск. М., 2007; Сорокина Д. Цвет в архитектуре: идеи Баухауза, примененные на практике в Москве // Московское наследие. 2018. №2 (56). С. 44–48.

<sup>19</sup> Иностранная хроника. Судьба «Веймарского Баухауза» // Современная архитектура. 1926. № 1. С. 24.

<sup>20</sup> Баухауз и художественные школы эпохи авангарда. Материалы международной конференции, 17–19 апреля 2019 г. М.: РАХ, НИИ РАХ, МГХПА, МАРХИ, НАД, 2019.

<sup>21</sup> Малич К. Что такое Баухауз // Arzamas. 2016. — URL: <https://arzamas.academy/mag/343-bauhaus> (дата обращения 17.07.2019).

выполненный Д. Халиковой<sup>22</sup>. Такое написание можно встретить в пресс-релизах выставок Государственного Эрмитажа<sup>23</sup>, Музея современного искусства «Гараж»<sup>24</sup>, Государственного музея архитектуры имени А.В. Щусева<sup>25</sup> и др. Основанием к такому написанию служат современные правила произношения немецкого языка.

### Экспрессионистская интерпретация роли цвета

Недолгий период с момента основания Баухауза Вальтером Гропиусом в 1919 г. и до 1921 г. преобладающим являлось влияние экспрессионизма. Распространялось оно и на архитектурные организации, сосуществовавшие с Баухаузом, такие как Новембер-групп, Рабочий совет по искусству, Стеклянная цепь, а позднее Ринг. Распространение экспрессионизма объясняется послевоенным кризисом и характеризуется «болезненно обостренным восприятием мира, находившим выражение в искаженных, гротескных формах. Его основой были вызванные разрухой и инфляцией антибуржуазные настроения в кругах художественной интеллигенции»<sup>26</sup>. Эти настроения выражались в «отрицании всего опыта предшествующей культуры»<sup>27</sup> и выливались в поиски средств для воплощения утопических идей о социальном реформировании новыми простыми средствами, доступными прикладному искусству и архитектуре<sup>28</sup>. Такие идеи распространялись основанным в 1918 г. Рабочим советом по искусству, куда входили Бруно и Макс Тауты, Адольф Бене и Вальтер Гропиус. Экспрессионистское видение роли цвета в архитектуре нашло от-

---

<sup>22</sup> Альберс Дж. Взаимодействие цвета / Пер. Д. Халиковой. М., 2018.

<sup>23</sup> Пресс-релиз выставки «Белый город. Архитектура Баухауса в Тель-Авиве». — URL: [https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/news/news-item/Press%20Releases/hm16\\_13\\_06\\_02!/ut/p/z1/jZFNT4QwEib\\_ih72aDuUT701ZOm6Kykx6mIvhN10gYRS0qIk\\_nqbjZeNis5tkuf9mAwWuMRiQn-7pp46PdS9219FVHFki89PYct2EAFIQDjNic\\_WEd6fAfhIKGDxH\\_0CJjbt38FuAuIydO8wWKsp\\_amG04al4WR1l49yl7WVlpctsqLKs-vwIURV0pc2nK-JkA5y4IiYx7L4m\\_A\\_S52wFO44fwJWnwBSw37w4KzUeFAIUkBM-\\_BUhiEgfjuTYdDn7iaht5kkYa9GbcP9ppGu3dClYwzzNqtG56iY5areAnSavthMtLEo\\_qufx42EBXqH1i6fUoneNsOKg!!/dz/d5/L2dBISEvZ0FBIS9nQSEh/?lng=ru&lng=](https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/news/news-item/Press%20Releases/hm16_13_06_02!/ut/p/z1/jZFNT4QwEib_ih72aDuUT701ZOm6Kykx6mIvhN10gYRS0qIk_nqbjZeNis5tkuf9mAwWuMRiQn-7pp46PdS9219FVHFki89PYct2EAFIQDjNic_WEd6fAfhIKGDxH_0CJjbt38FuAuIydO8wWKsp_amG04al4WR1l49yl7WVlpctsqLKs-vwIURV0pc2nK-JkA5y4IiYx7L4m_A_S52wFO44fwJWnwBSw37w4KzUeFAIUkBM-_BUhiEgfjuTYdDn7iaht5kkYa9GbcP9ppGu3dClYwzzNqtG56iY5areAnSavthMtLEo_qufx42EBXqH1i6fUoneNsOKg!!/dz/d5/L2dBISEvZ0FBIS9nQSEh/?lng=ru&lng=) (дата обращения: 17.07.2019).

<sup>24</sup> Пресс-релиз выставки «Школа в движении. Архитекторы-интернационалисты». 2018. — URL: <https://garagemca.org/ru/exhibition/i-bauhaus-imaginista-moving-away-the-internationalist-architect-i> (дата обращения: 17.07.2019).

<sup>25</sup> Пресс-релиз выставки «Баухаус. Белый город Тель-Авива». 2019. — URL: <http://muar.ru/item/1548-bauhaus-white-house> (дата обращения 17.07.2019).

<sup>26</sup> Архитектура капиталистических стран XX века. Т. 11. С. 147.

<sup>27</sup> Там же.

<sup>28</sup> См.: *Guttsman W. L. Art for the Workers: Ideology and the Visual Arts in Weimar Germany.* Manchester, 1997.

ражение в «Призыве [Совета] к цветovому строительству», опубликованном в журнале «Строительный мир» в 1919 г.: «Мы больше не хотим строить безрадостные дома... Цвет не является дорогим, как украшения с карнизами и скульптурами, но цвет — это жизнерадостность и, поскольку его можно передать ограниченными средствами, мы, таким образом, должны настаивать на нем, особенно во время сегодняшней нужды, для всех построек...»<sup>29</sup>. В этом призыве цвет выступал больше как социальное, нежели художественное средство и должен был повышать привлекательность жилья и качество жизни в промышленных кварталах и поселках Германии. Цветовое проектирование и строительство в эти годы успешно осуществлялось Б. Таутом, членом Рабочего совета по искусству, городским архитектором Магдебурга<sup>30</sup>, который оказал непосредственное влияние на В. Гропиуса. Показательны примеры цветового оформления городского сада Фалькенберга в берлинском районе Трептов-Кёпеник 1913 г. и Отто-Рихтер-Штрассе в Магдебурге 1920–1922 гг., выполненные под руководством Б. Таута.

Для понимания отношения к цвету в созданном В. Гропиусом учреждении важным источником является «Программа Государственного Баухауза в Веймаре» 1919 г. Важнейшей задачей изобразительных искусств провозглашалось украшение здания, которое было конечной целью всякой художественной деятельности<sup>31</sup>. Цвет в этом случае являлся частью его многосоставной формы, «архитектонического духа» произведения, т.е. частью единства сооружения. Считалось, что салонное искусство утратило этот дух, и В. Гропиус стремился привлечь «лишь рисующих и живописующих», «непродуктивных “художников”» к строительству и ремеслу. Цвет должен был переместиться из станкового, ограниченного плоскостью мира в архитектурное, архитектурное пространство и служить ему. Для этого каждому художнику были необходимы «законы мастерства», в которых, помимо «редких минут просветления», находится «источник истинного формотворчества»<sup>32</sup>.

Для обучения этим законам В. Гропиус приглашал лучших мастеров, художников авангардных направлений. Цвет не изучался как отдельная дисциплина до 1922 г.<sup>33</sup>, но уже входил в курс подготови-

---

<sup>29</sup> Zehder H., Taut B. Aufruf zum farbigen Bauen // Die Bauwelt. Berlin: Bauverlag BV GmbH, 18. Sept., 1919. 10. Jg. N 38. S. 11.

<sup>30</sup> О джентрификации и цветovом строительстве см.: Грибер Ю.А. Цветовое поле города в истории европейской культуры. М., 2015. С. 84–92.

<sup>31</sup> Гропиус В. Программа Государственного Баухауза в Веймаре. С. 224–225.

<sup>32</sup> Там же.

<sup>33</sup> См: Fiedler J., Feierabend P. Bauhaus. Potsdam, 2006. P. 392.

тельных занятий, известный как Форкурс Иоханесса Иттена<sup>34</sup>, а также занимал важную роль в практике монументальной мастерской. Одним из первых примеров ее деятельности стали коридоры веймарского Баухауза, раскрашенные под руководством И. Иттена в 1920 г. Его цветовое решение обладало чертами оторванности от функции пространства, соответствовало экспериментальному принципу его занятий и было игрой в семь основных контрастов, унаследованных И. Иттенем от своего учителя Адольфа Хёльцеля. Представление о цветовом оформлении коридора мы можем получить из берлинской газеты «Ежедневный обзор»: «Грязная охра соседствует с ярким желто-зеленым, помпейский красный с грязно-медным, дверь, покрытая масляной краской мутно-голубого цвета с пилястром, покрашенным клеевой краской чистого голубого цвета»<sup>35</sup>.

К этому периоду относится цветовая композиция спроектированного Францем Зигером и Фридлом Дикером здания общежития Баухауза, где под руководством И. Иттена столовая была окрашена в мрачные цвета третьего порядка. Один из учеников оставил воспоминания о процессе работы: «Иттен, законодатель, требовал умерить нашу экспрессивную чрезмерность, нам нужно было воспитывать созерцание безрадостного серо-зеленого фона, на котором были дальневосточные изречения»<sup>36</sup>. Полностью соответствующий сдержанности и мировоззрению И. Иттена колорит столовой Баухауза призван был задавать аскетичное настроение для соблюдения им и его учениками диеты Маздаздана<sup>37</sup>. Теория цвета, таким образом, служила идее воспитания духа человека.

Заслуживает внимания цветовая концепция, воплощенная в октябре 1922 г. в окраске маленького веймарского дома эпохи Ренессанса, так называемого Охранного дома (Geleithaus). Она была выполнена студентами Баухауза под руководством Гропиуса. Поверхности стен были выдержаны в прусском синем, каменные стены выкрашены масляной краской в белый, а окна светились насыщенной киноварью. Интенсивная цветопередача в историческом здании здесь больше соответствовала целям Рабочего совета по искусству.

Помимо вхождения в структуры образовательного процесса и преобразования облика зданий проблемы цвета в экспрессионист-

---

<sup>34</sup> Иттен И. Искусство цвета. М., 2007.

<sup>35</sup> *Tägliche Rundschau*. Berlin, 2.12.1920. Цит. по: *Düchtig H. Farbe am Bauhaus: Synthese und Synästhesie*. Berlin, 1996. S. 112.

<sup>36</sup> *Scheper L. Rückschau // Neumann E. Bauhaus und Bauhäusler. Bekenntnisse und Erinnerungen*. Hallwag, Ostfildern, 1971. S. 117.

<sup>37</sup> *Fiedler J., Feierabend P.* Op. cit. P. 232–243.

ском контексте коснулись и ткацкого дела. В мастерской ткацкого производства создавались аппликации, гобелены и плетеные ковры. Отрицание предшествующего опыта нашло отражение в замене широко распространенного в период модерна эпического гобелена абстрактным репертуаром форм и цветов. В гобеленах, коврах, обивке мебели 1920–1922-х гг. наиболее заметно влияние учения И. Иттена, который до 1921 г. возглавлял эту мастерскую. Оно выразилось в использовании в текстильных работах Х. Джунгник и Г. Штёльц его представлений о контрастах и сложных гармоничных сочетаниях цветов.

В этот ранний, экспрессионистский период мастерская художественной печати (позднее — мастерская печати и рекламы) работала под руководством Лионеля Файнингера. Здесь исследовались выразительные свойства шрифта и его связи с графическим изображением. Разнообразие шрифтов и разноцветных фигур приводило к тому, что текст был неудобен для чтения, но очень индивидуален. Автором некоторых характерных иллюстраций выступил И. Иттен, например, к тексту О.З. Ханиша «Здравия и счастья тем сердцам, что освещены сиянием любви и не сбиты с толку надеждами о небесах или страхом ада» 1921 г.; к тексту Якоба Бёме «Вдох, выдох» 1922 г. и др.

На этих и других примерах мы можем наблюдать, что теория цвета вступала в тесную взаимосвязь с распространенными в то время экспрессионистскими методами и общественно-политическими целями архитекторов, которые согласовывались с убеждениями В. Гропиуса и мастеров Баухауза, а также с выразительными возможностями отдельных видов продукции.

Ближе к середине 1920-х гг. в экспрессионизме отмечается спад. Общая тенденция для развития архитектуры Германии 1920-х гг., сказавшаяся на деятельности Баухауза непосредственным образом, названа некоторыми «переходом от экспрессионизма к рационалистическому направлению»<sup>38</sup>, другими — к конструктивизму<sup>39</sup>. Термины «рационализм», «конструктивизм», «функционализм» в отношении западного искусства нередко употребляют как синонимы. Обобщая существующие определения, можно условно обозначить границу между рационализмом и конструктивизмом. Она состоит в том, что первый больше внимания уделяет эстетическому и психологическому воздействию, а последний больше ориентирован на

---

<sup>38</sup> Архитектура капиталистических стран XX века. Т. 11. С. 150.

<sup>39</sup> Gage J. Op. cit. P. 260; Фремттон К. Указ. соч. С. 185–186; Турчин В.С. Указ. соч. С. 187–189.

материально-техническую и утилитарную сторону искусства<sup>40</sup>. При этом термин «конструктивизм» применительно к зарубежному искусству в значительной мере условен: в архитектуре он обозначает течение внутри функционализма, стремившееся подчеркнуть экспрессию современных конструкций<sup>41</sup>. В Баухаузе с 1921 по 1928 г. эти тенденции сосуществовали, но постепенно акцент все больше смещался на изменение формы в зависимости от метода производства, ограниченности материальных ресурсов и программирования потребностей, т.е. в сторону конструктивизма.

### **Рационалистические представления о цвете**

В 1921–1923 гг. произошла существенная смена преподавательского состава, и последовал отказ от былой экспрессионистской пестроты цветовых решений. Распространение рационализма было связано с принятым идеалом «Нового единства искусства и техники», повлекшим поворот на более определенную линию производства. Этот идеал был отражен в эссе Гропиуса «Теория и организация государственного Веймарского Баухауза», опубликованного по случаю первой выставки Баухауза, состоявшейся в 1923 г. в Веймаре<sup>42</sup>.

Для развития теории цвета в Баухаузе важным является 1922 г., когда учащиеся добились от руководства введения отдельных занятий по цвету. Они стали систематическими с ноября 1922 г. — это лекции Пауля Клее под названием «Введение в обучение визуальному дизайну». В том же году начал вести цветовой семинар (1922–1923) Людвиг Хиршфельд-Мак. Словарь основных форм и основных цветов, начиная с 1923 г., все больше освобождался от экспрессионистского исследовательского пафоса и ориентировался на производство в мастерских. Возник «Визуальный словарь», основание которого заложили Пауль Клее и Василий Кандинский, и универсальная практичность которого доказывалась в мастерских. Наиболее известно его положение о соответствии 3-х основных цветов 3-м базовым фигурам, которым он, конечно, не ограничивался. Важно, что в знаниях о цвете (и о форме) происходили изменения в сторону систематизации, уточнения законов и выявления функций цвета. Подготовительный

---

<sup>40</sup> Строительная энциклопедия. Рационализм в архитектуре. — URL: <http://www.bibliotekar.ru/spravochnik-181-4/60.htm> (дата обращения: 14.04.2018).

<sup>41</sup> Тимофеев. И. М. Конструктивизм // Литературная энциклопедия. Т. 5. М., 1931, С. 453–457. — URL: <http://feb-web.ru/feb/litenc/encyclp/le5/le5-4532.htm> (дата обращения: 14.04.2018).

<sup>42</sup> Гропиус В. Теория и организация государственного Веймарского Баухауза // Фремpton К. Указ. соч. С. 185.

курс, которым с 1923 г. руководили Ласло Мохой-Надь и Джозеф Альберс, тоже стал четче организован.

Большое влияние на цветовые решения продукции мастерских оказали учения В. Кандинского и П. Клее. Они основывались на теориях XIX в., разрабатывались еще в абстрактно-экспрессионистский период их творчества, и значительная их часть была посвящена метафизической природе цвета<sup>43</sup>. Во многом они оставались оторванными от непосредственных нужд производства. Несмотря на это, учения В. Кандинского и П. Клее оказывали значительное влияние на мастерские и после 1925 г., когда метафизические проблемы уступили место поиску прагматичных, функциональных решений. Можно заметить, что положения этих теорий и схемы, получаемые студентами в результате занятий, передавались практически буквально на гобеленах, в мебели и монументальной живописи. Под влиянием учения П. Клее в 1923–1924 гг. были созданы гобелены и ковры Г. Штёльц и Б. Кох-Отте; сохранились упражнения О. Бергер, выполненные на занятиях П. Клее. Влияние учения В. Кандинского прослеживается в эскизе оформления лестничной клетки для Баухауза Г. Байера 1923 г. и колыбели П. Келера 1922 г.

В архитектурной практике цветовое оформление перестало воплощать экспрессионистскую пестроту и разнообразие. Провозглашалось единство архитектурного образа и его функциональности. С этими переменами связано имя упомянутого ранее пионера цветового строительства Б. Таута, который теперь выступал против пестроты в постройках, а также деятельность группы Де Стиль, чья строгая цветовая концепция нашла применение в строительстве. Художники Де Стиль стремились к созданию автономного художественного языка, в котором искусство подчинялось только своим собственным «объективным» и универсальным законам гармонии. Так, архитектура Де Стиль следовала тем же самым принципам «неопластицизма», которые Питер Мондриан разработал для живописи: прямоугольная система сочетания основных и ахроматических цветов должна была объединять объем и пространство<sup>44</sup>. Она пришла в

---

<sup>43</sup> *Кандинский В. В. О духовном в искусстве. М., 2016; Кандинский В. В. Точка и линия на плоскости. М., 2016; Клее П. Педагогические эскизы. М., 2005.*

<sup>44</sup> *Mondrian P. The Neo-Plastic Architecture of the Future, 1925 // The New Art — The New Life: The Collected Writings of Piet Mondrian. Transl. from the Dutch by H. Holtzman and M. S. James. New York, 1993. — URL: <https://modernistarchitecture.wordpress.com/2011/08/28/piet-mondrian%E2%80%99s-%E2%80%9Cthe-neo-plastic-architecture-of-the-future%E2%80%9D-1925/> (дата обращения: 20.06.2018).*

См. также: *De Stijl, 1917–1928. The Museum of Modern Art Bulletin. Vol. XX, N 2, Winter. New York, 1952–1953.*

Баухауз через лекции художника Тео ван Дусбурга в 1921–1922 гг., и в 1922 г. Питер Келер воспроизвел эту систему в масляной живописи.

Цвет воспринимался не просто как декоративный элемент здания, но как часть обязательной художественной концепции. Об этом писал Т. ван Дусбург в журнале «Де Стиль»: «Архитектурный дизайн немислим без цвета... Без цвета архитектура невыразительна, слепа. Новая архитектура отменила живопись как отдельное и мнимое выражение гармонии. Новая архитектура разрабатывает органичный цвет, как прямое средство выражения своих отношений в пространстве и времени. Без цвета эти отношения являются реальными, но невидимыми. <...> Цвет является не декоративной частью архитектуры, но ее органическим средством выражения»<sup>45</sup>. На основании цветовой схемы Де Стиль Герберт Байер в 1924 г. разработал ряд проектов небольших сооружений: кинотеатра, киосков и дисплейных панелей. Эту же схему использовали для дизайна мебели А. Зидхофф-Бушер в детской Хаус ам Хорн 1923 г. и Э. Брендель в оформлении чайного столика 1924 г.; она широко применялась для печатной продукции. Влияние концепции Де Стиль прослеживается и в более поздних колористических решениях.

Переходными являются примеры работ мастерской монументальной живописи и концепций оформления пространства, представленные на первой выставке веймарского Государственного Баухауза 1923 г. Она позволила продемонстрировать широкой общественности всеохватывающую идею синтеза, а также достижения отдельных мастерских, которые вошли в каталог<sup>46</sup>. Для оформления каталога и другой печатной продукции к выставке Гербертом Байером и Юстом Шмидтом был разработан новый гротескный шрифт. Первым результатом попыток использовать шрифт и цвет в конструктивистской манере является плакат Ю. Шмидта, который вбирает в себя все составляющие новой образности: язык геометрических фигур, центрирование и стандартизация шрифта, конструктивистская пондерация на плоскости, а также сокращение палитры до трех цветов — черного, белого и красного, что обусловлено возрастающим вниманием к психологии зрительного восприятия, которой уделяли внимание в своих учениях о цвете и форме П. Клее и В. Кандинский, а также Л. Хиршфельд-Мак, проводивший семинар по цвету с 1922 г.

---

<sup>45</sup> Doesburg T. van. *Farben in Raum und Zeit* // *De Stijl*. Delft, 1928. N 87/89. S. 7.

<sup>46</sup> Staatliches Bauhaus. Weimar, 1919–1923. Weimar; Munich, 1923; см. также: *Gropius W.* (ed.), *Neue Arbeiten der Bauhauswerkstätten*. Bauhausbücher, 7. Munich, 1925; *Weber K.* *Kunstwerk-Geistwerk-Handwerk* // *Kat. Ausst. Das frühe Bauhaus und Johannes Itten*. Weimar; Berlin; Bern, 1994. S. 94.

Работа ткацкой мастерской также подверглась переменам. По указанию В. Гропиуса в 1923 г. она была переориентирована с обучения на производство. Как мы уже говорили, наибольшее влияние на ткацкую мастерскую оказывало учение П. Клее, которое сохранилось и после 1925 г. В программной статье, опубликованной в журнале «Баухауз» в 1931 г., Г. Штёлц признавалась, что тогдашний подход мастерской, в том числе к используемым цветам, оставался не до конца практичным: «В 1922–23 гг. наши представления о жизни разительно отличались от сегодняшних: наши ткани должны были быть глубокомысленными поэмами, цветистыми украшениями, личным переживанием! <...> Буйство цветов и форм взяло над нами верх, оно не желало подстраиваться, не желало подчиняться»<sup>47</sup>.

### **Функциональный цвет**

Для Баухауза было свойственно сосуществование разных по своей сути теорий, концепций. До 1925 г. их объединяло стремление к установлению порядка, нахождению универсальных законов гармонии.

Еще до переезда в Дессау появились примеры применения цвета, основанного на новых функциональных принципах. Они связаны с оформлением Национального музея в Веймаре в 1922 г. и университетских клиник в Мюнстере в 1924 г., выполненным студентом Баухауза Хиннерком Шепером. В Национальном музее задачей цвета стало деление здания на зоны. Более мелкие угловые помещения были выделены насыщенными цветами, а находящиеся между ними залы и галереи выдержаны преимущественно в светлых тонах. Цветом были подчеркнуты конструктивные функции цоколя, пилястр и карнизов; границы зон также были выделены контрастными оттенками. Принцип зонирования стал там еще более наглядным благодаря обработке материала, которому придавали глянцевый блеск или матовость и шероховатость. В университетских клиниках города Мюнстер 1924 г. цвет должен был оказывать успокаивающее или ободряющее воздействие на больных. Учитывая солнечные и затемненные зоны, Х. Шепер создал основанное на пастельных тонах деление пространства.

В этих примерах цвет был направлен на выявление структуры, конструкции, на сотрудничество с материалом, на подчеркивание места состыковки функциональных плоскостей, обозначения направления и характера движения в пространстве и должен был оказывать

---

<sup>47</sup> Stölz G. Die Entwicklung der Bauhaus-Weberei // Bauhaus. Zeitschrift für Gestaltung. Bd.7. Dessau, 1931. N 2. S. 2.

соответствующее функции помещения психологическое воздействие. Работы Х. Шепера произвели на В. Гропиуса сильное впечатление, побудили назначить его новым руководителем мастерской монументальной живописи в 1925 г. и поручить ему внутренние и внешние работы по цветовому оформлению нового здания Баухауза в Дессау, которые были завершены в 1926 г.

Колористическое решение нового здания Баухауза должно было облегчать ориентирование, подчеркивать функции помещений, выделять конструктивно важные детали и осветлять пространство, где это необходимо. Х. Шепер и В. Гропиус были настроены на конструктивный, целесообразный цвет, в то время как ранее в Де Стиле и у В. Кандинского цветовое решение рассматривалось только с точки зрения функции разделения пространства, преимущественно отвечающей формально-эстетическим требованиям и позволяющей превратить строение в законченный изобразительный организм. Цвет у Х. Шепера не использовался для увеличения экспрессии архитектуры или чтобы улучшить качество жизни, но был строго функциональным. Внешняя отделка Домов мастеров в Дессау была исполнена согласно концепции Гропиуса, однако внутри Домов находили воплощение личные цветовые предпочтения мастеров. Сегодня мы можем получить представление о цветовом оформлении комплекса зданий Баухауза в Дессау на основании реконструкций, выполненных во второй половине 1970-х гг. и первой половине 1990-х гг.

С момента переезда Баухауза в Дессау более заметным становится влияние теории Вильгельма Оствальда, изложенной в его «Букваре цветов» 1916 г.<sup>48</sup> Ее можно характеризовать как математически выверенную систему образования 24 цветов из 4 основных путем добавления ахроматических цветов. Новая роль серого, белого и черного в цветообразовании, его рекомендации по технике окрашивания, многообразии полученных оттенков были активно восприняты сначала членами группы Де Стиль, а затем и некоторыми мастерами в Баухаузе. Его теория находила применение на курсах Х. Шепера в мастерской монументальной живописи, а также преподавалась Ю. Шмидтом в мастерской печати и рекламы.

Новый руководитель мастерской печати и рекламы Г. Байер и Л. Мохой-Надь в целом продолжили тенденцию использования лаконичной и функциональной палитры, но в арсенале Г. Байера к черному-белому-красному добавились также градации серого, обусловленные появлением фотографических изображений, и некоторые другие полутона, что мы можем видеть на пригласительных

---

<sup>48</sup> Ostwald W. Die Farbenfibel. 2. bis 3. verb. Aufl. Leipzig, 1917.

билетах на торжественное открытие здания Баухауза в Дессау 1926 г. и на фестиваль «Бороды, носы и сердца» в Берлине 1928 г. Г. Байер все больше сосредоточивался на рекламе, в отношении которой на него оказала сильное влияние публикация Иоханнеса Вайденмюллера “*Werbwart*”, рассматрившая рекламу с психологической точки зрения<sup>49</sup>. Оно прослеживается в оформленных Г. Байером каталоге узоров Баухауза и рекламе завода «Фагус», которые с помощью психологических и лингвистических средств должны были добиться желаемого воздействия на потребителей.

В то время как Г. Байер после переезда в Дессау был загружен заказами на различную печатную продукцию, Ю. Шмидт взял на себя образовательную составляющую мастерской печати и стал вести собственный курс, посвященный шрифтам. Авторский курс Ю. Шмидта с течением времени развился в базовую теорию дизайна, которая соответствовала главной идее баухаузовской педагогики. Интерес представляют упражнения, выполненные студентами Ю. Шмидта в конце 1920-х гг., отражающих влияние теории цвета В. Оствальда, а также более позднее упражнение 1931 г., предлагающее «создать контрасты вокруг заданного визуального элемента», выполнив 9 решений с буквой «Р» в квадратах<sup>50</sup>.

Существенные изменения в характере деятельности Баухауза связано со сменой руководства в 1928 г. С приходом Ханнеса Майера произошли перемены в преподавательском составе и реорганизация образовательного процесса. После ухода В. Гропиуса М. Брейер, Г. Байер и Л. Мохой-Надь тоже подали в отставку.

В годы работы Х. Мейера в учебном плане была прочно закреплена психология восприятия и, наконец, основано строительное отделение. Отвергались эстетические эксперименты. Насколько Х. Мейер, приверженный идеям «Новой вещественности», отделился от ранней баухаузовской среды следует из его «Открытого письма» к мэру Дессау, Фрицу Гессе: «Неблагоприятные теории заблокировали доступ к реалистическому дизайну: в моде был куб, а его стороны были желтого, красного, синего, белого, серого, черного цвета. Этот кубик дали поиграть ребенку — снобам из Баухауза. Квадрат был

---

<sup>49</sup> *Strauf H.* Der *Werbwart*. Zum 100. Geburtstag des Werbers, Forschers und Lehrers Johannes Weidenmüller // *Jahrbuch der Werbung*. Düsseldorf, 1981. S. 154.

<sup>50</sup> *Schmidt J.* Offset Buch und Werbekunst, Bauhaus-Heft, Jg. 7. Leipzig, 1926; *Idem.* Aufzeichnungen zum Unterricht und über Farbe. Dessau, 1927/1928. 78 Bl. Bauhaus-Archiv. Berlin, Mappe 1; *Idem.* Übung aus dem Farbunterricht. 1928–1930. Bauhaus-Archiv. Berlin, Inv. N 3352/1; Studie aus dem Reklameunterricht bei Joost Schmidt. Aufgabe 8: Contraste bilden zu einem gegebenen optischen Element: gegeben: das Schriftzeichen P: 9 Lösungen. 1931–1932. Bauhaus-Archiv. Berlin, Inv. N 4514.

красным. Круг был синим. Треугольник был желтым. Люди сидели и спали на мебели из цветных геометрических фигур. Обитали в раскрашенных скульптурах домов. На этажах вместо ковров лежали психические комплексы молодых девушек. Везде искусство подавило жизнь. Так возникла моя трагикомическая ситуация: в качестве директора Баухауза я боролся со стилем Баухауза»<sup>51</sup>.

Х. Мейер строго придерживался материалистически-функциональных принципов, которые предусматривали использование краски в строительстве из чисто практических соображений: «Краска — это лишь средство сознательного влияния на психику или способ ориентирования, и ни в коей мере краска не является маскировкой для различных строительных материалов. Пестрота — это наш бич. Для нас покраска является средством защиты там, где без нее не обойтись, при этом мы учитываем показатель светоотражения. Мы избегаем чисто белой покраски дома: мы считаем корпус дома аккумулятором солнечного тепла...»<sup>52</sup>. Его принципы были воплощены в построенной им с Х. Виттвером Федеральной школе Всеобщего Объединения немецких профсоюзов в Бернау, 1928–1930 гг. (отреставрирована во второй половине 2000-х гг.).

Однако и теперь нельзя говорить об однозначности и линейности развития цветовых концепций. Даже при Х. Мейере В. Кандинский продолжал активно участвовать в «непродуктивной» свободной художественной работе в оборудованных в 1927 г. классах свободной живописи, которые также были поддержаны П. Клее<sup>53</sup>. В статье с провокационным названием «Голая стена» (1929) Кандинский в иронической форме вступился за живопись в Баухаузе<sup>54</sup>.

В 1932 г. Баухауз в Дессау по распоряжению правого правительства был закрыт и переехал в Берлин, где открылся как частное учебное заведение под руководством Миса ван дер Роэ. В своей практике он отказался от окрашивания стен в пользу натурального цвета поверхности в сочетании с драгоценными материалами. Такое решение можно было видеть в Барселонском павильоне 1929 г.: стальные колонны держали конструкцию крыши, а две декоративные, отдельно стоящие стены из желтого оникса-доре и зеленого тинос-мрамора разделяли пространство и создавали эстетическую

---

<sup>51</sup> Цит. по: *Wingler H. M. Das Bauhaus. Bramsche; Schauberg; Köln, 1975. S. 170.*

<sup>52</sup> *Meyer H. Bauen // Bauhaus, Ztschr. für Gestaltung, Dessau, 1928. 2. Jg., N 4. S. 13.*

<sup>53</sup> *Düchting H. Op. cit. S. 119–120.*

<sup>54</sup> *Kandinsky W. Das kahle Wand, 1929 // Essays über Kunst und Künstler. Stuttgart, 1955. S. 129–132. — URL: [http://archive.org/stream/essberk00kand/essberk00kand\\_djvu.txt](http://archive.org/stream/essberk00kand/essberk00kand_djvu.txt) (дата обращения: 14.04.2018).*

привлекательность — тип оформления, который Мис ван дер Роэ воплотил и позднее, в 1930-е–1940-е гг.

### **Заключение**

Приведенные примеры, цитаты, иллюстрации должны были дать представление о том, какую роль играл цвет в 1920-е–1930-е гг. в процессе перехода от экспрессионизма к функционализму в Германии.

Экспрессионистский цвет выполнял важную социальную задачу, повышая качество жизни, насыщая его эмоциями, воспитывая «новый дух». Вместе с тем, он служил отражением индивидуального. Так, в Баухаузе экспрессионистский период неразрывно связан с именем И. Иттена, его Форкурсом.

Ярко выраженный индивидуализм, пестрота и чрезмерность должны были исчезнуть, когда в основу всякого произведения закладывалась идея универсальных законов, благодаря которым достигалась гармония. Рационалистическое колористическое решение обеспечивало единство отдельного произведения и синтез всей производимой для жизни продукции, ее связь с помещением. Количество необходимых для этого цветов было ограничено: 3 основных, 2 ахроматических, к которым мог добавляться еще один цвет (например, серый или зеленый). Учения В. Кандинского и П. Клее обладали чертами рационализма, но также сохраняли довольно много экспрессионистских черт. Их учениям свойственна систематизация, стремление к упорядочиванию элементов и поиск гармонии, однако конечное произведение, выполненное в Баухаузе под их влиянием, сохраняло многоцветность, сложность цветовых сочетаний, метафизическую основу.

Функциональный цвет был полностью подчинен предмету, его назначению. В здании он обеспечивал целостность, организовывал движение в пространстве, зонировал, подчеркивал конструктивные элементы и наиболее существенные детали, оказывал соответствующее назначению помещения эмоциональное воздействие. В печатной продукции он организовывал плоскость, облегчал усвоение информации, расставлял акценты и также оказывал психологическое воздействие. Используя теорию В. Оствальда, функциональный цвет применяли Х. Шепер, Ю. Шмидт, Г. Байер. Затем через Х. Майера на цветовые решения оказывали влияние принципы «Новой вещественности». Мис ван дер Роэ в еще большей степени отверг краску как излишнее украшательство, скрывающее естественный цвет и свойства материала.

Влияние теории на цветовые решения продуктов производства в Баухаузе не было однозначным и не вписывалось в последовательную

хронологию. Эти явления сосуществовали, и за схожими в колористическом отношении произведениями могло скрываться разное идейное наполнение. Теория цвета вступала в тесную взаимосвязь с распространенными общественно-политическими целями, с общими тенденциями в искусстве, согласовывалась с производственной необходимостью, с теми выразительными средствами, которыми обладали отдельные виды продукции, а также с личными представлениями мастеров и руководителей Баухауза.

Стоит отметить, что приведенные примеры — лишь малая часть того, что было реализовано в те годы в рамках упомянутых авангардных направлений. Но и сам авангард не был доминирующим в существовавшем цветовом контексте. Когда речь идет о цветовой культуре Германии, мы должны учитывать, что «новый быт», который предлагали архитекторы-авангардисты, не находил единогласного признания в обществе, предпочитавшем традиционные формы<sup>55</sup>, и в том числе уютный «нефункциональный» цвет.

## References

*Arkhitektura kapitalisticheskikh stran XX veka* [The Architecture of the 20th-Century Capitalist Countries]. Vol. 11 / Ed. by A.V. Ikonnikov. Moscow: Stroyizdat, 1973. 887 p.

*Bauhaus* / Ed. by J. Fiedler, P. Feierabend. Tandem Verlag GmbH (H.F. Ullmann), 2006. 640 p.

Dittmann L. *Farbgestaltung in der europäischen Malerei*. Ein Handbuch. Köln; Weimar; Wien: Böhlau Verlag, 2010. 333 S.

Düchting H. *Farbe am Bauhaus: Künstlertheorie und Grundlagenforschung. Bauhaus: die frühen Jahre*. Berlin: Gebr. Mann, 1996. 390 S.

Frampton K. *Sovremennaya arkhitektura: Kriticheskiy vzglyad na istoriyu razvitiya* [Modern Architecture: A Critical View of the History of Its Development] / Transl. by Ye.A. Dubchenko, ed. by V.L. Khayt. Moscow: Stroyizdat, 1990. 535 p.

Gage J. *Colour and Culture: Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction*. London: Thames & Hudson, 1993. 335 p.

Gnedovskaya T.Yu. *Nemetskaya arkhitektura mezhdu modernizmom i tradicionalizmom* [German Architecture between Modernism and Traditionalism] // *Zapadnoye iskusstvo. XX vek. Tridtsatyey gody. Sbornik statey* [Western Art. The 20th Century. The Thirties. Collected Articles] / Ed. by A.V. Bartoshevich, T.Yu. Gnedovskaya. Moscow: Gosudarstvennyy institut iskusstvoznaniya, 2016, pp. 44–48.

Griber Yu.A. *Tsvetovoye pole goroda v istorii yevropeyskoy kul'tury* [The Color Field of the City in the History of European Culture]. Moscow: Soglasiye, 2015. 304 p.

---

<sup>55</sup> См.: Гнедовская Т.Ю. Указ. соч.

Gropius W. *Granitsy arkhitektury* [The Boundaries of Architecture] / Transl. by V.R. Aronov. Moscow: Iskusstvo, 1971. 287 p.

Herzogenrath W. *Oskar Schlemmer: Die Wandgestaltung der Neuen Architektur*. München: Prestel-Verlag, 1973. 309 S.

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

Turchin V.S. *Po labirintam avangarda* [In the Labyrinths of Avant-garde]. Moscow: Izdatel'stvo MGU, 1993. 248 p.

Weber K. *Kunstwerk-Geistwerk-Handwerk* // Kat. Ausst. Das frühe Bauhaus und Johannes Itten / Hsgbr R. Bothe, P. Hahn, H. Christoph von Tavel. Weimar; Berlin; Bern: Hatje Cantz Verlag GmbH+C, 1994. S. 215–282.

Поступила в редакцию  
16 января 2019 г.