

Культура и искусство

*Правильная ссылка на статью:*

Пу А. Влияние Вхутемаса на Баухауз с точки производственного искусства: основные концепции и направления // Культура и искусство. 2024. № 6. DOI: 10.7256/2454-0625.2024.6.70751 EDN: IILCDT URL: [https://nbpublish.com/library\\_read\\_article.php?id=70751](https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=70751)

## Влияние Вхутемаса на Баухауз с точки производственного искусства: основные концепции и направления

Пу Аньюань

ORCID: 0000-0002-4002-0386

аспирант; кафедра истории русского искусства; Санкт-Петербургский государственный университет

199034, Россия, г. Санкт-Петербург, Университетская наб., 7-9

✉ [anyuanpu@gmail.com](mailto:anyuanpu@gmail.com)



---

[Статья из рубрики "Стили, течения, школы"](#)

### DOI:

10.7256/2454-0625.2024.6.70751

### EDN:

IILCDT

### Дата направления статьи в редакцию:

15-05-2024

### Дата публикации:

04-06-2024

**Аннотация:** После Октябрьской революции 1917 года русский авангард установил тесные отношения с немецким левым крылом. ВХУТЕМАС, как центр русского авангарда, также оказал важное влияние на развитие Баухауза. Под общим руководством стратегии действия производителей и функционализма они сформировали основные контуры модернизма. Развивая современную систему дизайнерского образования и устанавливая историческую позицию Баухауза, влияние СССР предрешило его судьбу. В данном исследовании изучаются конкретный путь и результаты влияния ВХУТЕМАСа на Баухауз с точки зрения концепции, структурных преобразований и производственной стратегии, чтобы прояснить взаимосвязь между ними. С внешней точки зрения сравнение ВХУТЕМАСа и Баухауза также отражает далеко идущее влияние социальных и национальных систем на современный стиль дизайна. В данной работе ВХУТЕМАС взят

за центр; на основе анализа концептуальных начал, структурных преобразований и стратегии производственной деятельности исследуются конкретные пути и проявления влияния русского авангарда на Баухауз в различные периоды 1920-х годов. Можно сказать, что советский производственный подход, центром которого стал ВХУТЕМАС, оказал глубокое влияние на концепцию и позиционирование Баухауза, его структурные преобразования и производственную стратегию. Это всестороннее и многомерное советское влияние не только развивает современную систему дизайнерского образования и окончательно закрепляет исторический статус Баухауза, но и закладывает основу для его окончательной судьбы. Во-первых, на идеологическом уровне цели русского производственничества напрямую связаны со строительством социализма, с созданием системы пролетарской культуры, которую Арватов называет пролетарской, что во многом совпадает с левыми идеалами Гропиуса. Во-вторых, на уровне художественной мысли продуктивизм и конструктивизм, как новые идеи начала XX века, представляли собой вклад русского авангарда в модернистский дизайн. Наконец, на уровне образовательной практики, благодаря внедрению русского конструктивизма Мохой-Надя, Баухауз создал прототип трех основных компонентов современного дизайнерского образования, взяв уроки из преподавания композиции ВХУТЕМАСа, и открыл переход от экспрессионизма к функции. Это был новый этап трансформации социализма, и таким образом сформировался классический образ Баухауза для внешнего мира.

#### **Ключевые слова:**

Вхутемас, Баухауз, Производственное искусство, модернизм, Конструктивизм, дизайн, авангард, искусство, художественное образование, художественная парадигма

*Статья поддержана Китайским Советом по стипендиям (CSC) Китайской Народной Республики (№ 2022-A453).*

#### **Введение**

ВХУТЕМАС, один из важнейших центров русского авангардного художественного движения начала XX века [\[1\]](#), и его предшественник, Государственные свободные художественные мастерские (СВОМАС), уже в 1918 году заложили основу для преподавания основ современного дизайна в рамках программы «Русское искусство» [\[2, с. 24-25\]](#). После этого ВХУТЕМАС и Баухауз совместно создали базовую систему современного дизайнерского образования, обеспечив теоретическую базу и стилевые ориентиры для формирования модернистского дизайна [\[3\]](#).

Однако из-за влияния политических, культурных и других факторов исследования ВХУТЕМАСа появились относительно недавно и их меньше, чем по Баухаузу. Некоторые западные ученые привычно называют ВХУТЕМАС советским Баухаузом или коммунистическим Баухаузом. Однако с углублением исследований ВХУТЕМАСа стало ясно, что устоявшаяся точка зрения «западоцентризма» намеренно или ненамеренно включает ВХУТЕМАС и Баухауз как «два центра восточного и западного модернистского дизайна» [\[4\]](#) того времени, и, кроме того, каждый из них имеет собственный уникальный исторический статус. В результате ВХУТЕМАС нередко неправильно понимают как часть исторического наследия Баухауза. Некоторые ученые даже считают, что хаотичный ВХУТЕМАС того времени вряд ли мог оказать определенное влияние на Баухауз [\[4; 5\]](#).

Размывая концептуальные границы между ВХУТЕМАСом и Баухаузом, такие точки зрения подразумевают дискурсивное конструирование идеологической критики буржуазного лагеря в отношении социалистической системы в лице Советского Союза, в попытке сохранить привычное восприятие с точки зрения западоцентризма.

В данной работе ВХУТЕМАС взят за центр; на основе анализа концептуальных начал, структурных преобразований и стратегии производственной деятельности исследуются конкретные пути и проявления влияния русского авангарда на Баухауз в различные периоды 1920-х годов. Помимо взгляда на прошлое, мы также надеемся предоставить новую перспективу и теоретический подход для сегодняшнего переосмысления «модернизма», особенно для переосмысления отношений между социальными системами и национальными методами дизайна.

### **1. Экзотический резонанс: Новое искусство в России и Баухауз в Германии**

Первая мировая война имела катастрофические последствия как для России, так и для Германии, и после общей левой революции нарождающиеся Россия и Веймарская республика начали всестороннее сотрудничество – от политики до культуры. Русские художники-авангардисты, включая Кандинского и Татлина, создавали «новое искусство» иного рода. Кроме того, влияние революции в России было более глубоким, чем в Германии, и сразу после революции 1917 года Российский комитет народного образования под руководством Анатолия Луначарского приступил к реорганизации сфер культуры и образования.

Для ВХУТЕМАСа и Баухауза связь между ними была очевидна уже в 1918 году<sup>[6]</sup>. В январе 1918 года Комитет по народному образованию создал в Петрограде Художественный отдел (ИЗО), возглавляемый наиболее прогрессивными художниками-авангардистами того времени и отвечающий за руководство советскими учреждениями культуры и художественной деятельностью. Его основатель Кандинский назвал Художественный отдел ответственным за создание «нового искусства» для достижения новой жизни, выступая за то, чтобы художники «активно и непосредственно участвовали во всех областях художественной жизни»<sup>[7]</sup>. План развития искусства, разработанный Наркоматом просвещения, призывал «устранить категорические границы между скульптором и ремесленником, живописцем и художником-знаменосцем и возвысить мастерство до искусства»<sup>[8]</sup>. Реформированы Строгановское центральное художественно-промышленное училище и Московское училище живописи, ваяния и зодчества (МУЖВЗ), созданы соответственно первая и вторая Государственные художественные мастерские, призванные распространить классовое сознание и способности нового искусства среди ранее обездоленных рабочих и крестьянских слоев. В Свободных художественных мастерских специально предусмотрено, что для каждого художественного жанра будет отведено свое место, созданы художественные (живописный, скульптурный, архитектурный) и производственные факультеты (полиграфический, керамический, металлообрабатывающий, деревообрабатывающий, текстильный), образовательную программу которых студенты проходят в течение трех лет. После обучения общим навыкам, на четвертом году, они поступают в мастерскую наставника для получения четырехлетних профессиональных знаний<sup>[2, с. 25-27]</sup>.

Почти в то же время Гропиус, переживший крещение войной и революцией, планировал основать новую художественную школу, чтобы реализовать собственное видение воспитания новых людей и преобразования общества. Реформация русского модерна сделала Гропиуса в далеком Веймаре первым, кто откликнулся на этот революционный

призыв в России. На самом деле Гропиус и Кандинский знали друг друга и тесно общались задолго до войны. После Октябрьской революции Кандинский продолжал информировать Гропиуса о своей деятельности в области образования [\[9\]](#). С конца 1918 года члены Наркомата просвещения России последовательно устанавливали контакты с немецкими левыми организациями, в том числе с Рабочим художественным советом, возглавляемым Гропиусом, Ноябрьской группой и группой «Вест-Ост». Обмен мнениями между советским Наркоматом просвещения и немецким Рабочим художественным комитетом показал, что развитие нового русского искусства оказало определенное влияние на последующий «Манифест Баухауза» Гропиуса и основание Баухауза.

Для Гропиуса в то время в России существовала группа попутчиков, разделявших тот же идеал и уже воплотивших его в жизнь. Такой резонанс из чужой страны, несомненно, заставил Гропиуса увидеть надежду на будущее, и он постепенно стал лучше готовиться к созданию школы современного искусства – Баухауза. С исторической точки зрения, за 11 лет преподавания в Баухаузе Кандинский продолжил свой педагогический план, заложенный в московском Институте художественной культуры, то есть стремление к субъективности и духовному чистому искусству. А Гропиус, будучи отшельником-идеалистом, сохранил уроки Кандинского по абстрактному искусству даже после того, как Баухауз обратился к функционализму. На первый взгляд, этот аномальный феномен можно рассматривать как воплощение открытой и плюралистической концепции современного образования Баухауза, а во-вторых, его можно объяснить как совпадение двух художественных мыслей и эстетической концепции. Однако, что еще более важно, помимо того, что Гропиус был великим художником, в Кандинском, возможно, сохранились его изначальные устремления – в этом русском по происхождению и опыту художнике. Художники, возглавившие художественную реформу, бережно реализовали грандиозное видение Гропиусом нового облика общества после Октябрьской революции. Как бы ни относиться к этому времени – как к переходному этапу, закрепившему исторический статус Баухауза, или как к периоду панполитизации, над которой Гропиус насмехался, – эта авангардная концепция из СССР породила Баухауз, влияние которого сохранялось более десяти лет. В это время СССР после радикальных реформ также находится на пороге становления.

## **2. Структурная трансформация: От «экспрессионизма» к производственному искусству**

### **2.1. Производственное искусство во ВХУТЕМАСе**

Поскольку школы футуризма и кубизма, занимавшие ведущее место в московских Свободных художественных мастерских, по-прежнему ориентировались на абстрактные методы обучения, необходимо было найти новую парадигму, способную отразить материальное производство и жизнь социализма. При сотрудничестве с московским Институтом художественной культуры 18 декабря 1920 года Ленин на заседании СНК по вопросу о создании Высших художественно-технических мастерских (ВХУТЕМАСа) дал понять, что ВХУТЕМАС есть «специальное художественное и высшее художественно-промышленное учебное заведение», созданное для подготовки «художников – мастеров высшей квалификации для промышленности» [\[2, с. 32\]](#) с тремя художественными факультетами (живописный, скульптурный, архитектурный) и пятью производственными (керамический, текстильный, металлообрабатывающий, деревообрабатывающий, полиграфический), с целью сочетания искусства с производством, науки с техникой, нового содержания социалистической жизни с потребностями народа [\[10\]](#). В книге «Искусство и производство» теоретик производственного искусства Борис Арватов

отмечал: «Русские производственники упорно искали связь между искусством и социальной практикой и в революционном марксистском мировоззрении неизбежно приходили к выводу о необходимости разрыва связей с любым видом „чистого искусства“, в том числе с искусством левых» [\[11\]](#).

Очевидно, что в выборе между искусством и функцией производственники ВХУТЕМАСа пришли к консенсусу и выбрали последнее. С самого начала они заявили о разрыве с «намерением Гропиуса передать ремесленничество и промышленное производство как основу художественной практики» Баухауза: ремесленничество существует только для удовлетворения эстетических интересов небольшого числа людей и, таким образом, рассматривается как представитель определенной элитарной тенденции, что противоречит концепции дизайна повседневной жизни в современном понимании [\[12\]](#). Именно во ВХУТЕМАСе Рабочая группа объективного анализа Института художественной культуры ориентировалась на большое количество пролетарских студентов, не обладающих художественной и культурной базой. Учебная программа была ориентирована на анализ элементов, общих для всех изобразительных и пластических искусств, и обучение абстрактным обобщениям художественных элементов.

## 2.2. Влияние производственничества ВХУТЕМАСа на Баухауз

Самое непосредственное влияние ВХУТЕМАСа на Баухауз отражено в базовом учении, основанном на конструктивизме разума и порядка, и именно Мохой-Надь первым привнес это систематическое влияние в Баухауз. Задолго до того, как присоединился к Баухаузу, он познакомился с Лисицким в Германии и испытал глубокое влияние русской революции [\[13\]](#). Мохой-Надь впитал идеи русского конструктивизма и стал конструктивистом. Во время работы в Баухаузе он также поддерживал тесные связи с русским авангардом, даже когда Гропиус разрабатывал планы *Bauhausbücher* в 1924 году. Мохой-Надь также обращался к Лисицкому за «русским вкладом». Под руководством Мохой-Надя преподавание в Баухаузе стало более рациональным, давая больше места практике и принципам конструктивизма, и постепенно установило модель обучения, сосредоточенную на базовом учебном плане, что положило начало трансформации ремесленной технологии в промышленное массовое производство и переходу от либерального экспрессионизма к рациональному функционализму.

На первый взгляд, этот сдвиг, как утверждают Николаус Певснер и Рейнер Бэнем, ознаменовал фундаментальный сдвиг в истории Баухауза: от индивидуалистической ориентации на ручную работу к практическому сдвигу в ориентации на машинное производство, что также означает переход от иррационализма к «более рациональной, международной и даже академической позиции» [\[14\]](#). В сочетании с публикацией *Bauhausbücher* этот сдвиг, несомненно, поставил Баухауз на грань момента собственного теоретизирования в истории.

В манифесте Баухауза 1919 года Гропиус утверждал, что Баухауз стремится объединить все творческие начинания, принципы прикладного искусства в рамках новой архитектуры, чтобы достичь возвышенного идеала единства искусства и мастерства. Однако реальность такова, что в течение длительного времени в Баухаузе не было четких руководящих принципов, определяющих направление преподавания и цель обучения студентов. Некоторые художники, такие как Иоганнес Иттен, склонялись к метафизическому мышлению, делая акцент на духовных, а не материальных аспектах искусства и дизайна. В результате акцента на теории академия иногда больше обсуждала, чем действовала, больше задумывала, чем производила, и даже склонялась

к экспрессионизму традиционных немецких художников и мистицизму, доминировавшему у Иоганнеса Иттена, что явно нарушало первоначальный замысел Гропиуса.

В 1921–1922 годах Баухауз постепенно перешел от экспрессионизма к функционализму. В начале этого периода также считалось, что общественный имидж Баухауза меняется от индивидуализма к коллективизму и от экспрессионизма к производственности <sup>[13]</sup>. Конгресс конструктивистов и дадаистов и Первая русская художественная выставка, состоявшиеся в сентябре 1922 года в Веймаре (Германия), дали Европе первое комплексное представление о русском авангарде. Достижения движения вскоре привели к сближению мифа о европейском авангарде с идеологией русского производственничества, что стало идеологическим поворотом в истории модернизма. В этот момент художественная концепция русского авангарда стала оказывать всестороннее влияние на зарождающееся модернистское движение.

### 2.3. Недостатки формирования производственничества в Баухаузе

Однако на практическом уровне, даже после того как Мохой-Надь взял на себя основное преподавание и активно внедрял функциональную ориентацию конструктивизма, Баухауз не сразу перешел к полномасштабному производственничеству. С одной стороны, причина в том, что Баухауз при Гропиусе никогда не демонстрировал чрезмерного стремления к определенной доктрине или позиции – очевидно, именно по этой причине Гропиус долгое время поддерживал напряженность в школе. С другой стороны, то, в чем раньше доминировал Иоганнес Иттен, превратилось в баланс между Мохой-Надем, Йозефом Альберсом, Кандинским и Паулем Клее. Кандинский и Клее скептически относились к догматической технической эстетике Мохой-Надя.

С углубленной практикой и непрерывным развитием концепции «строительства» в конструктивизме Мохой-Надя постепенно появляется слой «фундаментализма», а итоговое конструктивистское произведение источает некий «неоэкспрессионистский» дух в виде рифмы (Aura). В практике преподавания, хотя дизайн, преследующий смысл композиции, берет за отправную точку структуру, он часто демонстрирует тенденцию к формализму в конкретном плане, а значит, движется в сторону их противоположности. Этот метод проектирования, основанный на моделировании, не только способствовал появлению так называемого «стиля Баухауз», но и был раскритикован за «точные, притворные технические формы» <sup>[15]</sup>, ставшие объектом постмодернизма. Из этого можно сделать вывод, что Баухауз в этот период базового преподавания под руководством Мохой-Надя и перехода к продуктивизму был, по сути, наделен неполным пониманием производственного искусства.

Конечно, мы не можем отрицать историческое значение Мохой-Надя для Баухауза в этот критический период, равно как и исторический статус Баухауза. Если Баухауз перенял у Иоганнеса Иттена критическую позицию по отношению к реальности и выступал за освобождение чувств и возможность развивать осязание, то вклад Мохой-Надя основывался на идее конструктивизма, соответственно, это стремительно подталкивало Баухауз к определенной конструктивной стадии: от открытого и свободного творчества к построению системы, а затем к эффективному участию в строительстве коллектива. Это также может объяснить, почему данный период называют «переходом к внешнему» общественному имиджу Баухауза.

### 3. Производственное искусство и его недовольство: От искусства к производству

Хотя еще в 1919 году в манифесте Баухауза было предложено установить прочные связи



с промышленностью, чтобы улучшить качество промышленных изделий, реальные результаты оказались не идеальны. Причина в том, что, с одной стороны, восстановление Германии после войны было очень сложным, и в некоторых отраслях промышленности все еще доминировало семейное цеховое ручное производство. Большинство идей Баухауза о «сочетании искусства и технологии» могли оставаться лишь на стадии прототипов и экспериментов; с другой стороны, такая ситуация напрямую связана с остаточным положением ремесла в идеологии Баухауза. Конечно, можно утверждать, что первоначальные романтические тенденции Гропиуса были направлены на реорганизацию фрагментированной социокультурной среды путем восстановления производственных моделей доиндустриальных обществ, что можно рассматривать как обходной путь и компромисс перед лицом политической обстановки того времени.

Для Баухауза период Ханнеса Мейера стал периодом, когда искусство действительно рассматривалось как «не-искусство», как чистый производственный акт. Чтобы преподаватели и студенты Баухауза лучше понимали суть функционализма, Мейер и после Гропиуса продолжал укреплять связь между Баухаузом и ВХУТЕМАСом. Очевидно, что демократические тенденции коммуниста Мейера более основательны, но и более близки к первоначальному облику функционализма в России. Отразившись в дизайне, он представляет собой полностью функционалистский «де-художественный» дизайн. Мейер считает, что «все предметы являются продуктом одной и той же формулы: функция × экономика. Они не являются произведениями искусства, искусство – это композиция, цель – функция [\[16\]](#).

Если почти параноидальная строительная идея Мохой-Надя представила советский конструктивизм более формально, то захват Ханнесом Мейером в 1928 году осуществил более полное «коммунистическое» ядро конструктивизма в Баухаузе. Точнее, Баухауз, который до этого возглавлял Гропиус, был лишь формалистическим конструктивизмом и эстетизацией техники, а Мейер обнажил его суть, отвергнув любой эстетизм, уступив место функционализму и инженерии. Причина в том, что экономический кризис 1929 года полностью обнажил непреодолимые противоречия самого капитализма, что сделало Мейера более уверенным в марксизме. Если в сознании Мейера еще есть место искусству, то искусство – это организация, а художник – создатель порядка, что соответствует концепции «интерпретации искусства как политического решения» советских конструктивистов.

По мнению Гропиуса, Мейер был «пятном на идеальной картине». Однако если сопоставить идеи Мейера с документом Гропиуса «Баухауз Дессау – принципы производства Баухауза» 1926 года, то окажется, что, когда Мейер открыто заявил об идеалах социализма в Баухаузе, «социализм» появился на публике в первый и последний раз в Баухаузе. Мейер, скорее, прямолинейно пререзает тройную связь, которую Гропиус изначально задумывал для Баухауза – «сначала связь между художником и ремесленником, затем „связь между учителем и учеником“». Последнее звено школы – «связь между школой и обществом», а используемое средство – «производство». От базового материального производства – к пространственному производству, к производству знаний, к производству социальных смыслов. С исторической точки зрения, именно полный функционализм, отстаиваемый Мейером в этот период, действительно преодолел разрыв между теорией и практикой Баухауза от «искусства» к «производству» в 1920-е годы. На заключительном историческом этапе Баухауз обрел короткую, но полную коннотацию «производственного».

## **Заключение**

Можно сказать, что советское производственное искусство, центром которого стал ВХУТЕМАС, оказало глубокое влияние на концепцию и позиционирование Баухауза, его структурные преобразования и производственную стратегию. Это всестороннее и многомерное российское влияние не только развивает современную систему дизайнерского образования и окончательно закрепляет исторический статус Баухауза, но и закладывает основу его судьбы.

Во-первых, на идеологическом уровне цели русского производственничества напрямую связаны со строительством социализма, созданием системы пролетарской культуры, которую Арватов называет пролетарской, что во многом созвучно левым идеалам Гропиуса. Во-вторых, на уровне художественной мысли продуктивизм и конструктивизм, как новые идеи начала XX века, представляли собой вклад русского авангарда в модернистский дизайн. В контексте роста модернизма в конце XIX – начале XX века Гропиус впитал идеологический подтекст русского нового художественного проекта перед основанием Баухауза и использовал его в качестве ориентира для совершенствования тотализации Баухауза. Наконец, на уровне образовательной практики, благодаря внедрению русского конструктивизма Мохой-Надем, Баухауз создал прототип трех основных компонентов современного дизайнерского образования, взяв уроки из преподавания композиции ВХУТЕМАСа, и открыл переход от экспрессионизма к функции. Это был новый этап в трансформации социализма, и таким образом сформировался классический образ Баухауза для внешнего мира.

Как теоретическая практика производственничества, и ВХУТЕМАС, и Баухауз мечтали о технической эстетике из-за чрезмерного следования формальным правилам конструктивизма и идеализации дизайна, игнорируя практические проблемы производства. В то же время стоит отметить, что в прошлых исторических обзорах вклад советского дизайна в современный дизайн часто недооценивается или даже игнорируется. Сегодня, когда Баухауз стал духовным символом современной жизни, цель реорганизации отношений между русским авангардом и Баухаузом уже не сводится только к фокусированию на истории современного дизайна как такового. Более важно то, что мы пытаемся рассмотреть историю модернизма как возможность открыть другую возможность понимания современной системы дизайна, которая до сих пор в основном относится к западоцентризму и капитализму. Таким образом, пересматривается самоидентификация дизайна и заново осознается историческая ответственность («дизайн для людей, дизайн для общества»), лежащая в основе модернистского дизайна. И ВХУТЕМАС может предоставить нам новую исследовательскую перспективу и теоретический подход для повторного обсуждения модернизма сегодня.

## Библиография

1. Adaskina N. The place of Vkhutemas in the Russian avant-garde // G. Museum, The Great Utopia: The Russian and Soviet avant-garde. – 1915. – Vol. 1932. – P. 284–293.
2. Хан-Магомедов С. О. ВХУТЕМАС. Книга первая. – М., 1995.
3. Пу Аньюань, Чжан Лэй. Парадокс ВХУТЕМАС: национальная идентичность и функциональная реконструкция конструктивизма // Art Design Research. – 2021. – № 4. – P. 70–78.
4. Bokov A. Vkhutemas and the Bauhaus: On Common Origins and Creation with Fire // Weizman I. Dust & Data: Traces of the Bauhaus Across. – 2019. – Vol. 100. – P. 242–270.
5. Lodder C. VKHUTEMAS and Bauhaus // Баухауз и художественные школы эпохи авангарда. – 2019. – С. 21–28.
6. Аронов В. Р. Баухауз и ВХУТЕМАС в зеркале истории // Баухауз и художественные школы эпохи авангарда. – 2019. – С. 14–21.



7. Lindsay K. C., Vergo P. Kandinsky: Complete writings on art. – Da Capo Press, 1994. – P. 448–449.
8. Wick Rainer K. Teaching at the Bauhaus // Hatje Cantz, Ostfildern. – 2000. – P. 62.
9. Whiteford F. Bauhaus / translated by Lin He. – Beijing: Life·Reading·Xinzhi Sanlian Publishing House, 2004. – P. 98.
10. Komarowa L.K. The architecture faculty of VKHUTEMAS and VKHUTEIN 1920–1930 // Scientific journal of the University of Architecture and Building (Weimar). – 1979. – P. 319–322.
11. Arvatov B. Искусство и производство: сборник статей. – 1926. – С. 85.
12. Barr A. H., Sandler I., Newman A. Defining modern art: selected writings of Alfred H. Barr, Jr. – 1986. – P. 125.
13. Чжоу Шиян. Избрание Мохой-Надя – Гропиуса // Новое искусство. – 2018. – Вып. 12. – С. 38–49.
14. Banham R. Theory and design in the first machine age. – MIT press, 1980. – P. 281.
15. Zhang Xuezhong, Research on the Influence of Early Abstract Artists on the Bauhaus. – Academy of Fine Arts, Tsinghua University, 2007. – P. 112.
16. Meyer H. Hannes Meyer architekt, 1889–1954: Schriften der zwanziger Jahre im Reprint. – 1990. – P. 205–224.

## **Результаты процедуры рецензирования статьи**

*В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.*

*Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).*

Предметом исследования в представленной для публикации в журнале «Культура и искусство» статье, как автор обозначил в заголовке («Влияние Вхутемаса на Баухауз с точки производственного искусства»), является влияние идей производственного искусства ВХУТЕМАСа на теоретическую основу и стилевые ориентиры для формирования модернистского дизайна архитектурной и художественно-промышленной школы Германии «Баухауз» в 1920 гг. (Bauhaus, Staatliche Hochschule für Bau und Gestaltung — Государственная высшая школа строительства и формообразования, или Staatliches Bauhaus — Государственный Дом строительства). Соответственно, объектом исследования, хотя автор его отдельно и не формализует, является исторический процесс культурного обмена между сподвижниками архитектурного и промышленного дизайна Германии и России в 1918-1920-е гг.

Автор справедливо отмечает, что в силу евроцентристской (или вернее будет сказать евроатлантической) конъектуры теории и истории дизайна многие исторические факты в западных теоретических трендах игнорируются. В результате даже в российском теоретическом дискурсе встречается ложное представление о зарождении промышленного дизайна исключительно в США и его дальнейшем распространении в мире под влиянием американского культурного доминирования. Таким образом, касаясь российско-германского культурного взаимодействия, которое на протяжении веков непосредственно влияло на развитие культур двух стран, а также судьбы Европы и мира, автор подрывает основу одного из распространенных идеологических мифов об исключительности американской культуры и её исключительной роли в развитии теории архитектурного и промышленного дизайна.

Автор акцентирует внимание на трех этапах становления теории архитектурного и промышленного дизайна в Баухаузе, которые определяются личным вкладом Вальтера Гропиуса, Ласло Мохоя-Надя и Ханнеса Мейера, и делает вывод, что в контексте растущего с конца XIX в. модернизма В. Гропиус усвоил идеологический подтекст

проекта русского нового искусства еще до основания Баухауза и использовал его в качестве ориентира, а для улучшения образовательной практики Л. Мохой-Надь внедряет идеи русского конструктивизма, устанавливая прототип трех основных компонентов современного дизайнерского образования на основе уроков преподавания композиции ВХУТЕМАСа и открывая переход от экспрессионизма к функции. По мнению автора это был новый этап трансформации социализма, который сформировал классический образ Баухауза для внешнего мира. Наконец, став директором Баухауса в 1928 г. Х. Мейер публично в первый и последний раз в истории Баухауса открыто обнародовал идеалы социализма, обозначив логику перехода от базового материального производства к пространственному производству, производству знаний и производству социального смысла. По мнению автора, с исторической точки зрения именно полный функционализм, пропагандируемый Мейером, действительно преодолел разрыв между теорией и практикой Баухауза от «искусства» к «производству» в 1920-х гг. Поэтому Баухаус и приобрел оттенок «продуктивизма» разработанного первоначально в стенах ВХУТЕМАСа.

Таким образом, предмет исследования автором раскрыт на высоком теоретическом уровне, и представленная статья заслуживает публикации в журнале «Культура и искусство».

Методология исследования основана на методических принципах истории идей. Автор обращается к анализу эпистолярных источников начала XX в. и современным исследованиям истории ВХУТЕМАСа и Баухауза, устанавливая идейные истоки архитектурного и промышленного дизайна, а также идейно-педагогические и инженерные принципы в рамках единой концепции дизайна от материального производства к пространственному производству, производству знаний и производству социального смысла.

Актуальность темы исследования обусловлена необходимостью восстановления исторических причинно-следственных связей развития и распространения идей архитектурного и промышленного дизайна в Европе начала XX в.

Научная новизна исследования, заключающаяся в авторском анализе концептуальных идей архитектурного и промышленного дизайна ВХУТЕМАСа и Баухауза, заслуживает теоретического внимания.

Стиль текста автором выдержан научный, хотя, если редакция журнала «Культура и искусство», планирует публиковать тексты не только на русском языке, но и на иностранных, то была бы целесообразна дополнительная оценка качества письма редактором-носителем языка запланированной публикации.

Структура статьи соответствует логике изложения результатов научного исследования.

Библиография в целом раскрывает узкую специальную проблемную область исследования, но её оформление требует корректировки согласно требованиям редакции и ГОСТа.

Апелляция к оппонентам вполне корректна и достаточна, автор аргументировано участвует в острой теоретической полемике теории и истории дизайна.

Статья безусловно представляет интерес для читательской аудитории журнала «Культура и искусство» и, если редакция предполагает возможность публикации материала на английском языке, после доработки оформления библиографического списка, может быть рекомендована к публикации.

## **Результаты процедуры повторного рецензирования статьи**

*В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.*

*Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).*

В журнал «Культура и искусство» автор представил свою статью «Влияние Вхутемаса на Баухауз с точки производственного искусства: основные концепции и направления», в которой проведено исследование влияние советского авангардного художественного движения начала XX века на формирование системы современного дизайна.

Проблема, поднимаемая автором статьи, заключается в том, что в силу ряда идеологических и социально-политических факторов ВХУТЕМАСу, который трактовался западными исследователями как коммунистический Баухауз, отводилась второстепенная роль. Как отмечает автор, такие точки зрения подразумевают дискурсивное конструирование идеологической критики буржуазного лагеря в отношении социалистической системы в лице Советского Союза, в попытке сохранить привычное восприятие с точки зрения западоцентризма.

Актуальность исследования обусловлена тем, что концепция интеграции художественного образования и труда, заложенная в основу подготовки нового типа творцов, «художник-инженер», оказала непосредственное влияние на формирование системы преподавания пионерской русской художественной школы ВХУТЕМАС, явившейся фундаментом для современной дисциплины дизайна в России, а затем повлиявшей на развитие Баухауза и всего современного дизайна в XX веке.

Цель данного исследования заключается в исследовании конкретных путей и проявления влияния русского авангарда на Баухауз в различные периоды 1920-х годов на основе анализа концептуальных начал, структурных преобразований и стратегии производственной деятельности.

Научную новизну данного исследования составляет предложение автором новой перспективы и теоретического подхода для переосмысления «модернизма», особенно для переосмысления отношений между социальными системами и национальными методами дизайна.

Методологической основой исследования является комплексный подход, включающий исторический, социокультурный и компаративный анализ. Теоретическим обоснованием послужили труды таких исследователей как А.Г. Барр, В.Р. Аронов, Б.И. Арватов, А.В. Боков и др.

В результате библиографического анализа изучаемой проблематики автор приходит к заключению, что западоцентристская устоявшаяся точка зрения намеренно или ненамеренно включает ВХУТЕМАС и Баухауз как «два центра восточного и западного модернистского дизайна» того времени, и, кроме того, каждый из них имеет собственный уникальный исторический статус. В результате ВХУТЕМАС нередко неправильно понимают как часть исторического наследия Баухауза.

На основе исторического анализа автор отмечает взаимосвязь ВХУТЕМАСа и Баухауза уже на этапе их формирования первого в 1918 году. Как констатирует автор, авангардная концепция из СССР породила Баухауз, влияние которого сохранялось более десяти лет.

Самое непосредственное влияние ВХУТЕМАСа на Баухауз автор статьи видит в базовом учении, основанном на конструктивизме разума и порядка, которое Мохой-Надь первым привнес в Баухауз.

1921–1922 годы автор отмечает как период, когда Баухауз постепенно перешел от экспрессионизма к функционализму. В начале этого периода также считалось, что общественный имидж Баухауза меняется от индивидуализма к коллективизму и от экспрессионизма к производственности. Достижения данного движения вскоре привели к сближению мифа о европейском авангарде с идеологией русского производственничества, что стало идеологическим поворотом в истории модернизма. В этот момент, с точки зрения автора, художественная концепция русского авангарда и

стала оказывать всестороннее влияние на зарождающееся модернистское движение. Автор выделяет несколько направлений влияния идей ВХУТЕМАСа на Баухауз. Так, с позиции автора, на идеологическом уровне цели русского производственничества напрямую связаны со строительством социализма, созданием системы пролетарской культуры. На уровне художественной мысли продуктивизм и конструктивизм, как новые идеи начала XX века, представляли собой вклад русского авангарда в модернистский дизайн. На уровне образовательной практики, благодаря внедрению русского конструктивизма Мохой-Надем, Баухауз создал прототип трех основных компонентов современного дизайнерского образования, взяв уроки из преподавания композиции ВХУТЕМАСа, и открыл переход от экспрессионизма к функции.

В заключении автором представлен вывод по проведенному исследованию, в котором приведены все ключевые положения изложенного материала.

Представляется, что автор в своем материале затронул актуальные и интересные для современного социогуманитарного знания вопросы, избрав для анализа тему, рассмотрение которой в научно-исследовательском дискурсе повлечет определенные изменения в сложившихся подходах и направлениях анализа проблемы, затрагиваемой в представленной статье.

Полученные результаты позволяют утверждать, что изучение путей и взаимовлияния культур различных стран и проявлений данного взаимовлияния в направлениях искусства представляет несомненный теоретический и практический культурологический интерес и может служить источником дальнейших исследований.

Представленный в работе материал имеет четкую, логически выстроенную структуру, способствующую более полноценному усвоению материала. Этому способствует также адекватный выбор соответствующей методологической базы. Библиография исследования составила 16 источников, в том числе и иностранных, что представляется достаточным для обобщения и анализа научного дискурса по исследуемой проблематике.

Автор получил определенные научные результаты, позволившие обобщить материал. Следует констатировать: статья может представлять интерес для читателей и заслуживает того, чтобы претендовать на опубликование в авторитетном научном издании.