

Грибер Юлия Александровна

КОЛОРИСТИКА "БУМАЖНОЙ" АРХИТЕКТУРЫ ГЕРМАНИИ В НАЧАЛЕ XX ВЕКА

Статья посвящена анализу цветовых образов утопических проектов городского пространства, созданных немецкими художниками и архитекторами в начале XX века. Рассматриваются описания идеальных городов Ц. Кляйна, К. Шмидта-Роттлуфа. Анализируются принципы организации цветовой среды, предложенные Б. Таутом в работах "Венец города", "Альпийская архитектура", "Распад городов", "Дом Неба". Выделяются и описываются характерные особенности цветового проектирования пространства в "бумажной" архитектуре группы "Стеклянная цепь".

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2012/1-2/11.html

Источник

Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2012. № 1 (15): в 2-х ч. Ч. II. С. 50-54. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/3.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2012/1-2/

© Издательство "Грамота"

Информацию о том, как опубликовать статью в журнале, можно получить на Интернет сайте издательства: www.gramota.net
Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: voprosy_hist@gramota.net

УДК 130.2

Статья посвящена анализу цветовых образов утопических проектов городского пространства, созданных немецкими художниками и архитекторами в начале XX века. Рассматриваются описания идеальных городов Ц. Кляйна, К. Шмидта-Роттлуффа. Анализируются принципы организации цветовой среды, предложенные Б. Таутом в работах «Венец города», «Альпийская архитектура», «Распад городов», «Дом Неба». Выделяются и описываются характерные особенности цветового проектирования пространства в «бумажной» архитектуре группы «Стеклянная цепь».

Ключевые слова и фразы: колористика; «бумажная» архитектура; Германия; начало XX века; утопия; проектирование городского пространства.

Юлия Александровна Грибер, к. филос. н., доцент

Факультет иностранных языков

Смоленский государственный университет

Julia_Griber@mail.ru

КОЛОРИСТИКА «БУМАЖНОЙ» АРХИТЕКТУРЫ ГЕРМАНИИ В НАЧАЛЕ XX ВЕКА[©]

Исследование выполнено при финансовой поддержке Германской службы академических обменов (DAAD) и Министерства образования и науки Российской Федерации (проект № 15145).

Искусство утопии в архитектурном проектировании, часто иронически обозначаемое как «бумажная архитектура», связано «с идеями архитектурных проектов, не выполняемых или заведомо не выполнимых в материале» [1, с. 60]. Утопически настроенные архитектурные художественные течения, впервые ярко проявившись в середине XVIII века (отцом этого вида искусства считается венецианский архитектор Дж.-Б. Пиранези), достигли своего расцвета в начале XX века, «когда художники, архитекторы, писатели и композиторы искали выход из нужды, отчаяния и атмосферы сделок городской жизни», – считает В. Грин [6, S. 14]. Наиболее интересные утопические проекты идеальных городов в это время создали немецкие художники и архитекторы Б. Таут, Ц. Кляйн, К. Шмидт-Роттлуфф, П. Геш, К. Крайл, Х. Шароун, Г. Финстерлин, активно используя в репрезентации своих фантазий цвет. Потребность в цвете в городском пространстве, которая, по мнению Й. Ригера, всегда неизбежно связана с революцией [8, S. 53], в послевоенной и послереволюционной Германии, из-за ограниченных возможностей строительства в это время, в основном реализовалась в письменных призывах. Вместе с тем, колористика «бумажной» архитектуры Германии начала XX века, сохранившаяся в разных формах, – в виде литературных описаний, светоконкопий, цветных или черно-белых эскизов, выполненных тушью, цветными карандашами, акварелью, – до сих пор не проанализирована как целостный художественный феномен.

Интересные проекты-описания идеальных городов были созданы в это время Ц. Кляйном и К. Шмидтом-Роттлуффом.

Идеальный город, описанный Ц. Кляйном (1919 г.), располагается на море и, чтобы добраться до него, приходится плыть на корабле. В нижней части города находятся гавань с гигантскими бункерами для хранения зерна и складскими помещениями, банки, офисы и магазины, в верхней части, на скале – жилые районы, цветной город с зелеными, синими, красными и желтыми улицами. Нижнюю и верхнюю части города соединяют две огромные лестницы, вырубленные прямо в скале, вся плоскость которой оформлена скульптурными рельефами как произведение искусства. До самого верха везде видны террасы с висячими садами. Композицию завершает храм неизвестного бога в виде острой пирамиды из золотистого стекла с тысячами кристаллических граней. Этот храм – «магнит для мореплавателей – войди! Сердце торжественно замирает. Серебряные филигранные стены, наполненные стеклянными образами. Лучи всех цветов радуги отовсюду... Прозрачная светящаяся стеклянная поверхность под ногами» [7, S. 216].

Идеальный город, который описал К. Шмидт-Роттлуфф [Ibidem, S. 221-222], располагается на горе. На самой вершине стоит крупная разделенная на кубы постройка, которая благодаря белой окраске своих стен, излучает свет. В этой постройке размещаются сразу все общественные учреждения города: школы, театры, клубы, концертные залы. Большой единый внутренний двор, предназначенный для общественных собраний, ярко выделен цветом и украшен крупными мозаиками. На склонах горы располагаются жилые дома с садовыми участками. Улицы, которые под углом поднимаются на гору, огорожены высокими белыми кирпичными стенами. За исключением этих белых лент и большой постройки на вершине горы белый практически больше нигде не встречается в пространстве города. Распространены синие и красные (цвета неоштукатуренного кирпича) постройки, желтый используется реже, а зеленый представлен лишь хвойными деревьями. Красно-бело-синее трезвучие придает образу горного города спокойный вид.

Наиболее активным сторонником цветной «бумажной» архитектуры в Германии стал Б. Таут. Размышления Б. Таута о цвете связывались с радикальным преобразованием жизни и несли в себе элемент социальной

утопии. В работе «Венец города» (1919 г.) архитектор пишет о социальной несправедливости капиталистического города. Проектируя грандиозный комплекс зданий, «венчающий» город, он мечтает о социалистической форме жизни, ориентируясь в своих утопиях не на «нового человека», а на обычного жителя города с его ежедневными потребностями. А потому, стараясь улучшить условия жизни людей, которые ютились в перенаселенных домах, Б. Таут использовал в разработке своей колористики некоторые традиционные приемы народной архитектуры, в частности «шкалу чистых несмешанных цветов» [12, S. 60]. За стремление к «новой народной культуре» и эгалитарному обществу В. Бренне называет Б. Таута политическим архитектором. «Характеристикой создаваемой “новой народной культуры”», – пишет исследователь, – была для Таута ее способность передавать веселье и жизнерадостность, в своей прямой и непринужденной манере он сформулировал это так: “Прочь со всем, что непонятно самому простому человеку – ребенку!”» [3, S. 68].

Цветовое пространство Б. Таут считал свойством природы. Свои утопические идеи о слиянии архитектуры и природы он представил в двух крупных циклах «Альпийская архитектура» и «Распад городов».

«Альпийская архитектура» (1919 г.) – это эскизы и проекты застройки Альп, в которых архитектор покрывает горный ландшафт Европы гигантскими пучками лучей, полуциркульными арками, кристаллами, стеклянными храмами, пестрыми каскадами из цветного и освещенного электричеством стекла. Б. Таут задумал свой проект как протест против лишений, вызванных войной. Излучающая свет архитектура должна была показать красоту мирного труда. Из 30 листов серии 8 были выполнены в цвете, в технике тонированных рисунков тушью: № 3 («Кристалльный дом в горах»), № 6 («Долина как цветок»), № 10 («Вечная мерзлота»), № 17 («Стройка со стороны Монте-Дженерозо»), № 18 («Снежная и ледяная цепь Монте-Роза»), № 21 («Ночь в горах»), № 25 («Европа – светлое, Азия – более светлое в темноте цветной ночи»), № 30 («Шары! Круги! Диски!») [10]. В эскизах доминируют насыщенный желтый, различные оттенки красного, синий цвета, которые передают идею свечения отдельных построек, населенных пунктов или целых частей земного шара.

В серии «Распад городов» (1920 г.) – 4 цветных листа из 30: № 6 («Из края стеклянных садовников»), № 10 («Общины и одиночки – с высоты 5000 м»), № 21 («Земная ночь – светящиеся постройки»), № 29 («Свят! Свят! Свят!»). Все они выполнены с высоты и представляют собой цветовые планы несуществующих городов. На листе № 6 изображен земной шар, на который нанесен предполагаемый план расселения жителей. Синий, зеленый, желтый, красный и черный цвета передают сверкание стекла жилых районов. «Над домами расположены емкости для воды и поворачивающиеся солнечные батареи», – поясняет Б. Таут в своем комментарии на полях. – «Никакой централизации, а как можно большее рассеяние по всей земле» [11, В. 6]. Палитра плана № 10 ограничена четырьмя цветами – синим, зеленым, желтым и красным. Синий цвет обозначает воду. Остальные показывают, где будут располагаться дома [Ibidem, В. 10]. В плане № 21 поселения на черном фоне представлены как яркие, разноцветные огни – красные, желтые, голубые, зеленые. Видно, что города имеют четкую, геометрически правильную структуру, линии светящихся домов образуют звезды, пунктирные прямые линии, круги, лучи. Цвет в данном случае тоже обозначает свет, игру лучей всех цветов радуги.

Еще одним получившим известность, оторванным от реальности проектом Б. Таута стал его «Дом Неба», опубликованный в журнале «Рассвет» в 1920 году (см. Рис. 1). Хотя сам помещенный рисунок был нецветным, большую роль, которую автор отводил здесь цвету, Б. Таут охарактеризовал в сопроводящем проекте пояснительном тексте. Основа мистической постройки, по мысли автора, имеет форму звезды, составленной из магических цифр 3 и 7, и выполнена из бетона, все остальные части – из стекла. Причем в светлые стеклянные стены как «пестрые ковры» вставлены более темные и более богатые цветом окна. «Цвета раскаленные внутри, таинственные, светящиеся, каждому лучу звезды соответствует свой цвет радуги» [13, S. 111].

Важную роль в развитии «бумажной» архитектуры Германии сыграла эзотерическая переписка, которая вошла в историю искусства под названием «Стеклянная цепь» [5]. В 1919 году Б. Таут предложил своим друзьям в письмах обмениваться проектами, идеями и архитектурными утопиями. В первом письме от 24 ноября 1919 года Б. Таут пишет, что в реальной жизни «почти нечего строить», а если и приходится выполнять какую-то работу, то только «для того, чтобы жить. Эта практика вызывает отвращение» [Ibidem, S. 18]. Каждый из участников (К. Крайл, П. Геш, Х. Шароун, В. Гропиус, Я. Геттель, Х. Хансен, В. А. Хаблик, М. Таут, В. Брюкманн, В. Финстерлин, В. Лукхард, Х. Лукхард [Ibidem, S. 20]) выбрал себе псевдоним (например, псевдоним самого Б. Таута был «Стекло», К. Крайл выбрал себе имя «Начало»).

В письмах много мыслей о том, какой будет архитектура будущего, которую многие представляли исключительно стеклянной (стеклянные культовые постройки, дома-кристаллы) и не менее фантастические эскизы. Большинство этих эскизов изначально были задуманы цветными, но из-за того, что они тиражировались как светокпии, многие известны лишь в черно-белом варианте (именно несовершенство способов печати того времени объясняет и тот факт, что Б. Таут в своем журнале «Рассвет» [4], который издавался с января по июль 1920 года как приложение к журналу «Городская архитектура старого и нового времени», также вынужден был размещать черно-белые проекты, несмотря на то, что, как ясно из переписки, цвету в них отводилась важная и даже ведущая роль).

Среди участников продолжавшейся год (до декабря 1920 года) переписки наиболее яркие утопические архитектурные проекты представили Х. Шароун, П. Геш, К. Крайл, Г. Финстерлин.

Х. Шароун в «мистерии цвета» [9, S. 17] своей «Культовой постройки» (1920 г.) [Ibidem, S. 8] использовал синий, красный, желтый, стараясь воссоздать цветовую атмосферу внутри готического собора, куда цвет проникает через разноцветное стекло.

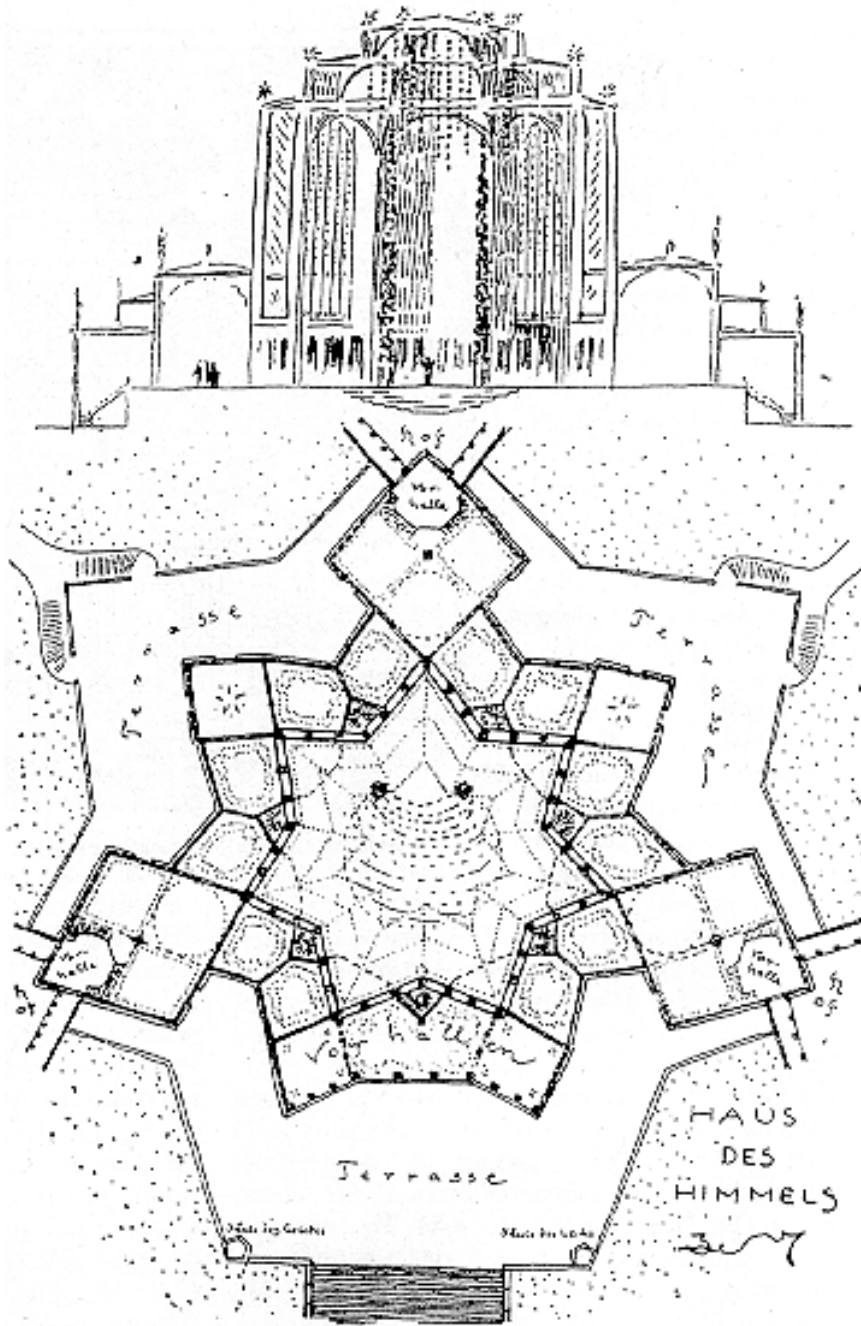


Рис. 1. Б. Таут. Дом Неба

Проект ратуши П. Геша, выполненный в детской, наивной манере, навеян архитектурой востока и больше похож на сказочный замок. В оформлении своих архитектурных фантазий П. Геш использовал яркие, несмешанные цвета и выполнял эскизы в технике акварели или цветных карандашей в манере, характерной для детских рисунков.

К. Крайл сначала опубликовал утопическую «Композицию», в которой использовал насыщенные чистые цвета и подчеркнуто обозначил самостоятельность цвета, его независимость от архитектурной формы. В следующей утопии «Видение» он стремился показать дематериализованную архитектуру (как и Х. Шароун), представить с помощью колористики (он использовал стальные, голубые, желто-белые, коричневые оттенки), как постройки перетекают в космос и гармонично связаны с ним. Здесь цвета уже не отделены друг от друга, а сообщаются друг с другом, образуя единую цветовую ткань.

В архитектурных утопиях Г. Финстерлина выразилось пантеистическое мировоззрение художника, называвшего себя «Дарвином архитектуры» и считавшего архитектуру «продолжением творения седьмого дня» [4, S. 52]. Характеризуя архитектурные фантазии Г. Финстерлина, Х. Й. Ригер подчеркивает, что он «не собирался при этом объяснять или копировать в архитектуре формы природы, он хотел их органически развивать, придавать им дополнительную жизнь. Его проекты основаны на принципе динамики, а не статики. Формы пребывают в процессе постоянного изменения (*panta rhei*). Цвета дополнительно усиливают этот принцип» [8, S. 62].

В целом, большое количество утопических проектов в начале XX века объяснялось прежде всего тем, что «продолжающаяся индустриализация в течение XIX века привела к механизации и обезличиванию труда. Ответной реакцией на это стали размышления о ремесленном производстве и последовавший за ними вывод о том, что искусство, архитектура и художественное ремесло могут способствовать развитию нового жизненного мира и тем самым улучшению общества», – считает В. Грин [6, S. 18].

Архитектурные утопии отражали ничем не ограниченную фантазию авторов, которые, с одной стороны, критиковали существующее общество, с другой, предлагали свой способ выхода из сложившейся ситуации. Правда, этот способ в настоящее время не мог быть реализован. В реальной жизни строилось в это время очень мало, а те постройки, которые все-таки появлялись, как правило, были не цветными. Например, известно, что даже дома для рабочих, построенные по заказу фабрики красок в Баварии в Леверкузене, были не окрашены, а оштукатурены и выдержаны в серебристо-серых тонах [8, S. 54].

В утопии авторы старались представить объект не таким, каким он был, есть или будет, а таким, каким он должен быть в идеале. В своих фантазиях многие художники и архитекторы стремились изменить общество средствами искусства. В своих моделях большое внимание они уделяли цвету, потому что видели в нем одно из главных средств преобразования общества. Архитекторы стремились к тому, чтобы разрушить возникшие границы между искусством и жизнью, считая, что «нельзя быть счастливыми до тех пор, пока не будет искусства, которое в отличие от сегодняшнего видимого искусства, будет жить и действовать для всех, а не только для тех, кто, как сегодня, имеет деньги» [Ibidem, S. 47].

За короткую историю развития «бумажной» архитектуры Германии в начале XX века произошло существенное изменение в понимании архитектурной колористики. Если сначала художники разрабатывали проекты народной архитектуры, выбирая только яркие несмешанные цвета (идеальные города Ц. Кляна, К. Шмидта-Роттлуффа, «Венец города» Б. Таута, «Композиция» К. Крайла, работы П. Геша), то на поздней стадии их проекты стали более утопическими, и цвет понимался теперь как единый, все связывающий тон, причем такая объединяющая способность, как правило, приписывалась светлым, смешанным, подвижным тонам (проект застройки Альп Б. Таута, «Видение» К. Крайла, работы Х. Шароуна, Г. Финстерлина). Цвет начал рассматриваться в качестве символического синонима средневекового мистического света, как связь с природой, универсумом и космосом. Архитекторы строили колористику, полагаясь не на какую-то определенную теорию, а на свою интуицию [Ibidem, S. 58]. Они разрабатывали характерные приемы растворения материи в свете и цвете, рассматривая цвет и свет, которые «льются на улицы из космоса», как «свойство универсума» и «космическое послание» [2, S. 102]. Именно этим объясняется выбор материалов. Цветной железобетон должен был сблизить архитектуру с природой. Цветное стекло, способное дематериализовать архитектуру, должно было заменить камень в пространстве города, потому что, как писал Б. Таут в начале своей утопии «Растворение городов», «каменные постройки делают каменными сердца» [11, S. 1].

Процесс интенсивного создания проектов «бумажной» архитектуры в Германии активно продолжался лишь несколько лет, с 1919-го до начала 1920-х годов. Несмотря на то, что такая архитектурная деятельность чаще всего вообще не предполагала своей реализации, абстрактное проектирование архитектурных форм – в визуальной или только литературной форме – имело важное значение идеала, символа, игры. В «бумажной» архитектуре Германии начала XX века язык цвета стал важным инструментом архитектурного проектирования, приобрел самостоятельность и значимость, которая уже в следующие десятилетия активно реализовалась в проектировании цветных домов, комплексов и жилых кварталов европейских городов.

Список литературы

1. **Власов В. Г., Лукина Н. Ю.** Авангардизм. Модернизм. Постмодернизм: терминологический словарь. СПб.: Азбука-классика, 2005. 320 с.
2. **Behne A.** Wiederkehr der Kunst. Leipzig: Kurt Wolff, 1919. 113 S.
3. **Brenne W.** Die «farbige Stadt» und die farbige Siedlung. Siedlungen von Bruno Taut und Otto Rudolf Salvisberg in Deutschland // *Mineralfarben: Beiträge zur Geschichte und Restaurierung von Fassadenmalereien und Anstrichen* / M. Wohlleben, B. Sigel. Zürich: Hochsch.-Verl. an der ETH, 1998. S. 67-79.
4. **Frühlicht 1920-1922:** eine Folge für die Verwirklichung des neuen Baugedankens / B. Taut. Berlin: Ullstein, 1963. 223 S.
5. **Gläserne Kette:** Die Briefe der Gläsernen Kette / hrsg. von I. B. Whyte u. R. Schneider; übers. d. Texte von I. B. White, M. Walther. Berlin: Ernst, 1986. 212 S.
6. **Greene V.** Utopia Matters: von Bruderschaften zum Bauhaus. New York: The Solomon R. Guggenheim Foundation, 2010. 128 S.
7. **Manifeste – Manifeste: 1905–1933** / hrsg. D. Schmidt. Dresden: VEB Verl. der Kunst, 1965. 499 S.
8. **Rieger H. J.** Die farbige Stadt: Beiträge zur Geschichte der farbigen Architektur in Deutschland und der Schweiz 1910-1939. Zürich: aku Fotodruck, 1976. 316 S.
9. **Ruf zum Bauen:** Zweite Buchpublikation des Arbeitsrates für Kunst. Berlin: Wasmuth, 1920. 48 S.
10. **Schirren M.** Bruno Taut - Alpine Architektur. Eine Utopie. München – Berlin – London - New York: Prestel Verlag, 2004. 120 S.
11. **Taut B.** Die Auflösung der Städte oder Die Erde, eine gute Wohnung oder auch Der Weg zur Alpinen Architektur. Hagen: Folkswang Verlag, 1920. 116 S.
12. **Taut B.** Die Stadtkrone / mit Beitr. v. P. Scheerbart, E. Baron u. A. Behne. Jena: Eugen Diederichs, 1919. 142 S.
13. **Taut B.** Haus des Himmels // *Stadtbaukunst alter und neuer Zeit: Halbmonatszeitschrift*. Berlin - Stuttgart - Leipzig: Pontos-Verl., 1920. S. 109-112.

**COLOURISTICS OF VISIONARY ARCHITECTURE IN GERMANY
AT THE BEGINNING OF THE XXTH CENTURY**

Yuliya Aleksandrovna Griber, Ph. D. in Philosophy, Associate Professor
Department of Foreign Languages
Smolensk State University
Julia_Griber@mail.ru

The author discusses the colour images of the urban space utopian projects created by the German artists and architects at the beginning of the XXth century, considers the descriptions of ideal cities by C. Klein, K. Schmidt-Rottluff, analyzes the principles of the colour arrangement offered by B. Taut in the works “City Crown”, “Alpine Architecture”, “City Disintegration”, “House of Heaven”, and reveals and describes space colour design characteristics in the visionary architecture of “Glass Chain” group.

Key words and phrases: colouristics; visionary architecture; Germany; the beginning of the XXth century; utopia; urban space design.

УДК 130.2

Статья посвящена анализу содержательных и формальных характеристик цветовых образов утопических населенных пунктов, созданных социальными реформаторами XIX века. Рассматриваются проекты идеального города Р. Оуэна, реализованные в Нью Ларнаке (Шотландия) и Нью Гармонии (Индиана). Анализируются принципы организации цветовой среды фантастических городов Ш. Фурье, Ж. Б. А. Годена, Ф. Буонарроти, Э. Кабе. Выделяются и описываются характерные особенности цветового проектирования пространства в социальных утопиях XIX века.

Ключевые слова и фразы: цвет; цветовое проектирование; колористика города; социальная утопия; идеальный город.

Юлия Александровна Грибер, к. филос. н., доцент
Факультет иностранных языков
Смоленский государственный университет
Julia_Griber@mail.ru

ЦВЕТОВОЕ ПРОЕКТИРОВАНИЕ ПРОСТРАНСТВА В СОЦИАЛЬНЫХ УТОПИЯХ XIX ВЕКА[®]

Исследование выполнено при финансовой поддержке Германской службы академических обменов (DAAD) и Министерства образования и науки Российской Федерации (проект № 15145).

Утопическое моделирование общества имеет долгую и богатую историю в западной религии, литературе, философии, искусстве и воплощает модель идеально организованного как в социальном, так и в культурном плане места, где живет человек. Первые утопии понимали это место как особое идиллическое состояние природы. Более поздние – детально разрабатывали социальную организацию и материальные формы. Начиная с середины XV века, практически все утопии разыгрывались в ситуации, повторяющей или имитирующей формы реального городского пространства, и «излюбленный мотив библейского сада Эден был заменен на виды общественных мест, которые действительно можно было создать» [8, S. 24]. Одной из самых очевидных черт утопии, по мнению Ф. Аниса, стал урбанизм, а «одним из самых устойчивых топосов утопической мысли» – идеальный воображаемый город, противопоставленный реальному городу «со всеми его очевидными и, видимо, неизлечимыми пороками» [1, с. 24]. Даже теоретики, разрабатывавшие исключительно социальные утопии, неизбежно так или иначе описывали, как они представляют себе пространство, а иногда и цветовую среду своих идеальных миров. Вместе с тем, как правило, предметом социокультурного анализа до сих пор становились лишь социальные модели общества в утопиях XIX века, созданных Р. Оуэном, К. А. Сен-Симоном, Ш. Фурье, Ж.-Б. А. Годеном, Ф. Буонарроти, Э. Кабе. Содержательные и формальные характеристики цветовых образов утопических населенных пунктов при этом отдельно не рассматривались.

Первый проект, в котором предложены не только политическое и экономическое обоснование, но и строительная программа и вопросы финансирования, представляет собой идеальный город Р. Оуэна. Хотя непосредственно в текстах Р. Оуэна нет описания цветового оформления его построек, сохранилось несколько воплощенных в жизнь проектов, позволяющих сделать выводы о характеристиках его архитектурных образов. В Нью Ланарке (Шотландия) рабочие жили в специально выстроенных квартирах, располагавшихся в трёхэтажных домах из красного кирпича. Нью Гармония (Индиана) проектировалась по сходному плану: в центре располагалась площадь, окруженная кирпичными постройками. Описание трансформаций, задуманных Р. Оуэном, приводит в своей книге Бернхард Саксен-Веймерский, который видел, как создавался идеальный город, во время своего путешествия по Америке: «Мистер Оуэн был признателен за мой визит и предложил сам мне