

Епишин Андрей Сергеевич

GESAMTKUNSTWERK RABE HAUS. ПРОЕКТ ДОМА РАБЕ В ЦВЕНКАУ КАК УНИВЕРСАЛЬНОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ ИСКУССТВА

Статья исследует предпосылки и слагаемые создания совместного проекта архитектора Адольфа Радинга и художника Оскара Шлеммера - дома доктора Эриха Рабе в Цвенкау. Автор статьи раскрывает основные эстетические принципы архитектурной школы 'Neue Bauern' в аспекте взаимодействия с ключевыми идеями европейского авангарда, а также анализирует модернистскую идею понимания жилого здания как универсального синтетического произведения искусства.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2017/5/15.html

Источник

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

Тамбов: Грамота, 2017. № 5(79) С. 62-64. ISSN 1997-292X.

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

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2017/5/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: hist@gramota.net

УДК 728.03

Искусствоведение

Статья исследует предпосылки илагаемые создания совместного проекта архитектора Адольфа Радинга и художника Оскара Шлеммера – дома доктора Эриха Рабе в Цвенкау. Автор статьи раскрывает основные эстетические принципы архитектурной школы 'Neue Bauern' в аспекте взаимодействия с ключевыми идеями европейского авангарда, а также анализирует модернистскую идею понимания жилого здания как универсального синтетического произведения искусства.

Ключевые слова и фразы: искусство; функционализм; авангард; модернизм; урбанизм; монументализм; архитектура; среда; Веймарская Германия; *Neue Bauern*; *Gesamtkunstwerk*.

Епишин Андрей Сергеевич, к. искусствоведения

*Российский государственный университет имени А. Н. Косыгина, г. Москва
andrei.epishin.z@mail.ru*

**GESAMTKUNSTWERK RABE HAUS. ПРОЕКТ ДОМА РАБЕ В ЦВЕНКАУ
КАК УНИВЕРСАЛЬНОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ ИСКУССТВА**

Вторая декада XX века ознаменовалась резким увеличением количества разнообразных теоретических программ и утопических предложений в области архитектуры и градостроительства. На смену единства отправной платформы модерна пришло множество различных течений. Такая сложная ситуация явилась результатом не только смены взглядов на сущность архитектуры, но и отражением проблем, возникших в хозяйственной и политической жизни большинства европейских стран. После Первой мировой войны сокращение строительной деятельности привело к тому, что подавляющее большинство проектов оставалось в рамках теоретических и экспериментальных исканий. Архитектура этого периода, максимально отделившись от фундаментальных принципов, выработанных в процессе ее исторического развития, все чаще обращалась к художественной абстракции, пересекая грань реальности и тяготая к различным утопиям [4, с. 212]. Вместе с тем, архитекторы-модернисты стремились пересмотреть отношение к пространству, к целесообразности формы и конструкции, к пониманию архитектуры как социального явления.

В Германии дух оптимизма, связанный с окончанием Первой мировой войны, Ноябрьской революцией 1918 года и образованием Веймарской республики, дал толчок к развитию эгалитарной утопии и идеи «нового человека». Такие понятия как «человек» и «человечность» стали символическими ценностями порядка и стабильности немецкого общества. Поиск надлежащего жилья этого нового человека оказался ключевой темой творчества многих архитекторов 1920-х годов и центром дискуссии о реформе строительных проектов. Одно- и многоквартирные жилые дома, коллективные жилые башни и поселки городского типа задушевались с расчетом дальнейшего социального развития современного общества.

Neue Bauern (Новое строительство) – новое модернистское движение в области архитектуры и градостроительства, возникшее в этот период в Германии, ставило своей целью создание массового доступного максимально рентабельного жилья, способного хотя бы частично решить послевоенный жилищный кризис. Благодаря данному движению были реконструированы многие немецкие города. Самые ранние примеры деятельности *Neue Bauern* были связаны с использованием стеклянных поверхностей и тяжелых геометрических композиций. Создание подобных проектов проходило под эгидой немецкого производственного союза – *Deutscher Werkbund*, пытавшегося обеспечить современное лицо Германии. Поворот от драматических форм экспрессионизма в сторону более рациональных принципов к концу 1920-х годов произошел под влиянием голландского авангарда, в частности, неопластицизма группы *De Stijl*. Также немецкие архитекторы испытали влияние советского конструктивизма, в частности, ВХУТЕМАСа и Эль Лисицкого, который подолгу бывал в Берлине в начале 1920-х годов. Еще одним источником вдохновения стала деятельность Ле Корбюзье, в частности его типовой проект «Дом Ситроен» 1922 года – двухэтажная ячейка, связанная коридором с открытой террасой.

Новый тип немецких зданий имел специфическое техническое определение – *Existenzminimum* (Минимальное жилище), понимавшееся как массовый экономичный продукт, при создании которого применялись типизированная застройка, стандартизация жилых секций, нормирование строительных деталей, индустриальные технологии домостроения. Такое жильё создавало новую «технология жизни», основанную на функциональных взаимосвязях планировочных фрагментов, на точном расчете временных затрат на трансфер, виды домашних работ и отдыха. *Existenzminimum* стимулировал поиски оптимальной планировки квартиры со сквозным проветриванием и освещением. Семейная квартира при минимальной площади предполагала наличие не менее трех комнат с категорическим отказом от использования общей комнаты в качестве спальни. Планировка определялась двумя факторами: функциональными взаимосвязями групп помещений, а также их пространственной ориентацией. Все квартиры обладали центральным отоплением, отдельными кухнями со встроенным оборудованием, световыми санузлами, как правило, совмещенными, с ванными или душами, кладовыми, встроенной и трансформирующейся мебелью. Способом расширения жизненного пространства стало широкое применение террас на крыше и небольших индивидуальных садов. При планировании экономичного массового жилья приоритетными были понятия функциональности, гигиены и комфорта,

независимо от его размеров и стоимости. Минимизация стоимости массового жилища производилась за счет снижения проектных и строительных издержек. Непременной была и эстетическая составляющая в модернистском ее понимании геометризацией форм и активном использовании плоскостей цвета [Там же, с. 42].

Ярким примером немецкого функционального жилища на одну семью может служить дом Рабе, проект которого на рубеже 1920-1930-х годов создали архитектор Адольф Радинг и художник Оскар Шлеммер. Это небольшое трехэтажное здание кубической формы – один из немногих прекрасно сохранившихся как снаружи, так и внутри жилых объектов в Германии, где удачно сочетаются прогрессивные идеи *Neue Bauern* и философия художественного авангарда.

Разрабатывая проекты квартир и общественных зданий, Адольф Радинг пытался по-новому подойти к использованию пространства, оставляя большую часть площади под гостиные и сводя к минимуму площадь спален. В проектах домов на одну семью эта идея нашла наиболее яркое выражение. Однако проекты Адольфа Радинга отличались от двухъярусных квартир Ле Корбюзье, имевших по-картезиански четкое пространственное решение. У Ле Корбюзье это была жилая ячейка, разделенная на два этажа. Пространственная композиция Радинга не имела такой рационально выверенной формы: пространственные объемы менялись в вертикальном направлении, при этом заметно уменьшались. Свою концепцию Радинг последовательно развивал в течение 1928 года в серии проектов домов на одну семью, добившись максимально простого и ясного композиционного решения в проекте дома доктора Эриха Рабе в Цвенкау.

В процессе реализации своей идеи Адольф Радинг представил заказчику три варианта проекта. Первый вариант предполагал приемную на первом этаже. На втором этаже должны были располагаться гостиная, которая могла при желании объединяться со столовой, небольшая комната, выходящая прямо в сад, а также вспомогательные помещения, кухня и лестница, которая вела в спальни. На третьем этаже размещались спальни и комната для гостей, вход в которую был с отдельной лестницы. Во втором варианте на первом этаже находились комната швейцара и приемная, на втором – жилые комнаты, спроектированные таким образом, что каминная была на один уровень выше по сравнению с нижним этажом, а другая часть площади, на которой находились гостиная, столовая и зимний сад, – на два. Отсюда можно было попасть в комнату для гостей и в детскую. Между этими двумя, меньшими по размеру, комнатами была железная лестница – второе сообщение по вертикали, – которая вела вверх. На третьем этаже были размещены спальни с соответствующими вспомогательными помещениями и комната хозяйки дома, располагавшаяся над каминной комнатой. Третий вариант проекта был по сути модификацией второго, с той только разницей, что общая длина дома немного сокращалась.

Эрих Рабе остановился с учетом некоторых небольших изменений на втором варианте, который и был впоследствии представлен к утверждению городским властям. С этого момента началась безжалостная борьба за разрешение на строительство. После продолжительных споров между мэром, архитектором и заказчиком, а также вызовов в суд, Радинг был вынужден несколько раз переделывать свой проект. Например, возникли возражения по поводу плоской крыши дома, поскольку большинство строений в районе имели крышу со скатом. «Я не слышал, чтобы был закон, предписывающий наклонные крыши в этой местности, – писал Радинг, – дома и крыши настолько разнотильные, что трудно говорить о каком-либо единообразии. Тем не менее, если к нему стремиться, было бы уместно остановиться на плоской крыше, ввиду того, что дом будет находиться в непосредственной близости от вокзала, который, хотя, возможно, и будет достраиваться, уже является крупной горизонтальной конструкцией. Здание кубической формы, каким будет наш дом, будет сочетаться с ней лучше, чем что-либо другое. Хочу также подчеркнуть, что наш дом не будет виден с улицы, благодаря зеленому покрову из деревьев, а с зеленью наилучшим образом гармонирует кубическая форма в силу своей компактности» [5, с. 76-78]. Наконец, после двух лет препирательств с местной префектурой разрешение было получено, и Радинг смог приступить к осуществлению строительства.

В 1930 году Радинг уговорил Рабе заказать художнику Оскару Шлеммеру, незадолго до этого принятому на должность преподавателя в Академию Бреслау, скульптуру в железе для одной из стен двухуровневого зала и фрески для площадок между лестничными пролетами.

Будучи членом Баухауса, Оскар Шлеммер создавал оригинальные произведения не только как скульптор, график, монументалист, но и как сценограф. Шлеммер был одержим метафизической идеей взаимодействия тела с пространством, слияния человека и мира. В любом из его проектов ясно прослеживается репрезентация нового человека, живущего и мыслящего в современную эпоху в функциональной архитектуре. Из экспериментов Баухауса появилась новая эстетика сценического дизайна и презентации, новая концепция «тотального театра», где художественная идея, подобно некой структуре, организовывала пространство. В 1925 году Шлеммер опубликовал эссе «Театр Баухауса», где манекен и автомат предлагались в качестве образцов для современного актера и танцовщика, а каждое их движение на сцене происходило по определенному математическому алгоритму в четко выверенном геометрическом пространстве [11, S. 126]. В своих «Триадических балетах» художник исследовал пропорции человеческого тела, уподобляя танцоров гротескным марионеткам, а также включая их посредством стереометрических театральных костюмов и световых эффектов в различные пространственные метаморфозы. Как последовательный модернист, Шлеммер избегал всего декоративного, иллюзорного и натуралистического в искусстве, стремясь к доминанте пространственных, тектонических, функциональных элементов [7, S. 247].

Для композиции в гостиной дома Рабе Оскар Шлеммер намеренно выбрал мотив, являвшийся частью его рельефа в Веймаре, который к тому времени был разрушен. Фигурная композиция из металлической проволоки разной толщины представляла собой три фигуры. Большая фигура держала в руках меньшую. Справа

на стене, переключаясь с первой фигурой, был помещен металлический профиль высотой в пять метров. Фигуры отстояли от стены примерно на 8 сантиметров, и в соответствии с освещением от них падали тени разной конфигурации. Таким образом, проволочные конструкции отдаленно напоминали солнечные часы, что выглядело необычно. Завершал композицию крест с концентрическими кругами, расположенный между фигурами и профилем. Прежде чем скульптурная композиция была установлена в доме Рабе, она экспонировалась в одной из берлинских галерей, что имело большой резонанс. Для настенной композиции, предполагавшейся для лестничных проемов, Шлеммер взял за основу наброски танцующих фигур 1928 года.

Стоит отметить, что Радинг выбрал цвета интерьера также в соответствии с работами Шлеммера. Для него цвет поверхностей дома был основополагающим элементом архитектуры, а не просто декорацией. Пол гостиной был выложен ярко-красными, кобальтово-синими и черными прямоугольниками. Бежевый потолок разделен пополам двумя белыми линиями разной ширины. На стене над нишей был расположен черный полукруг, частично покрытый тонкими белыми полосами, над ним чуть выше находились два черных прямоугольника. Внутри самой закрытой части комнаты одна стена была ярко-красной, а вокруг потолка спускалась закругленная красная форма. Это выглядело так, как будто Шлеммер свернул части абстрактной картины внутрь комнаты, чтобы объединить пространство. Таким образом, Шлеммер стремился достичь новой формы абстракции через архитектуру, что предполагало не просто покраску стен и потолка, а композицию в материале, адаптированную к конкретному жилому пространству. В отличие от формальной сцены, на которой исполнялись «Триадические балеты», это была неофициальная обстановка, располагавшая к внутренней драматургии и превращавшая архитектуру в разновидность перформативного искусства. Проволочные фигуры Шлеммера становятся здесь свидетелями действия, изображением идеализированного и механизированного человека, а также напоминанием о том, что дом является «царством» или «святилищем» человеческого тела.

Однако архитектор Адольф Радинг и художник Оскар Шлеммер наслаждались совместно созданным произведением искусства весьма непродолжительное время. Радинг, чьи демократические и социальные убеждения полностью противоречили тому, что началось в Германии после захвата власти нацистами, был вынужден покинуть страну. В том же 1933 году Оскар Шлеммер был внесен в списки «художников-вырожденцев» и был изгнан из Академии Дюссельдорфа, куда он поступил на службу после закрытия по финансовым причинам Академии в Бреслау. Позже его работы были включены в выставку «Дегенеративное искусство», устроенную властями в 1937 году. К счастью, сам дом – единственное свидетельство совместного творчества Адольфа Радинга и Оскара Шлеммера – семье Рабе удалось сохранить в его первоначальном виде.

Очевидно, что проект дома Рабе был инспирирован стремлением к синтезу пространства, тела, плоскости, линий, света, цвета, к их слиянию в единое целое, отражающее изначальное единство мира и человеческого сознания. Взаимодействие этой утопической идеи с прагматическими методами функционалистской архитектуры привело к пониманию жилого здания как *Gesamtkunstwerk* – универсальной синтетической формы, способной объединить в себе все виды искусства, реализуемой через предметно-пространственную среду, создаваемую по единому проекту, преобразующую быт человека и организующую его по законам красоты и гармонии.

Список источников

1. Иконников А. В. Архитектура XX века. Утопии и реальность: в 2-х т. М.: Прогресс-Традиция, 2001. Т. 1. 656 с.
2. Иконников А. В. Зарубежная архитектура: от «новой архитектуры» до постмодерна. М.: Стройиздат, 1982. 256 с.
3. Коньшева Е. «Солнце, воздух и дом для всех»? Европейский опыт массового жилищного строительства и его советские вариации в годы первых пятилеток // *Quaestio Rossica*. 2016. Vol. 4. № 3. С. 34-54.
4. Станькова Я., Пехар И. Тысячелетнее развитие архитектуры / под ред. В. Л. Глазычева. М.: Стройиздат, 1984. 293 с.
5. Шлапета В. Адольф Радинг. Дом Рабе, Цвенкау, Лейпциг, 1928-1930 // *Domus*. 1989. № 4. С. 74-83.
6. Шукурова А. Н. Архитектура Запада и мир искусства XX века. М.: Стройиздат, 1990. 318 с.
7. Cheper D. Oskar Schlemmer. Das triadische Ballett und die Bauhausbühne. Berlin: Akad. der Künste, 1988. 420 S.
8. Conzen I. Oskar Schlemmer: Visions of a New World. Munich: Hirmer Publishers, 2015. 300 p.
9. Fischer R. Licht und Transparenz. Der Fabrikbau und das Neue Bauen in den Architekturzeitschriften der Moderne. Berlin: Gebrüder Mann, 2012. 339 S.
10. Trimmingham M. The Theatre of the Bauhaus: the Modern and Postmodern Stage of Oskar Schlemmer. N. Y. – L.: Routledge, 2010. 230 p.
11. Winger H. Das Bauhaus, 1919-1933: Weimar, Dessau, Berlin und die Nachfolge in Chicago seit 1937. Köln: DuMont, 2002. 588 S.

GESAMTKUNSTWERK RABE HAUS. RABE HOUSE IN ZWENKAU AS A UNIVERSAL ARTWORK

Epishin Andrei Sergeevich, Ph. D. in Art Criticism
 Moscow State University of Design and Technology
 andrei.epishin.z@mail.ru

The article examines backgrounds and components of the joint project of the architect Adolf Rading and the painter Oskar Schlemmer – Doctor Erich Rabe's house in Zwenkau. The author discovers the basic esthetic principles of the “*Neue Bauen*” architectural school in the aspect of interaction with the key trends of European avant-garde, analyzes the modernistic conception of a residential building as a universal synthetic artwork.

Key words and phrases: art; functionalism; avant-garde; modernism; urbanism; monumentalism; architecture; environment; Weimar Germany; *Neue Bauen*; *Gesamtkunstwerk*.