

Міністерство освіти і науки України
Національний університет «Києво-Могилянська академія»
Факультет гуманітарних наук
Кафедра культурології

Кваліфікаційна робота
освітньо-кваліфікаційний рівень – бакалавр

на тему: **Формування нової концепції архітектурної освіти в Україні 20-х років XX століття (на прикладі дискусії з ідеями Баугаузу у харківській пресі)**

Виконала: студентка 4-го року навчання,
Напряму підготовки: 034 Культурологія
Пліщенко Анастасія Віталіївна

Науковий керівник: Довга Лариса Михайлівна
доктор філологічних наук

Рецензентка: Стоян Світлана Петрівна
д. філософських н., доцент,
доцент каф. етики, естетики та культурології
КНУ ім. Т. Шевченка

Кваліфікаційна робота захищена
З оцінкою «_____»
Секретар ЕК _____
«_____» _____ 20__ р.

ЗМІСТ

ВСТУП	4
РОЗДІЛ 1: ОГЛЯД АРХІТЕКТУРНОЇ ОСВІТИ В 1920-Х РОКАХ: УКРАЇНСЬКИЙ ТА НІМЕЦЬКИЙ ДОСВІД	8
1.1. Соціально-політичний та культурний контексти створення нової мистецької освіти в Україні	8
1.2. Художня освіта Харкова в 1920-х роках. Харківський художній технікум (інститут)	15
1.3. Діяльність архітектурного факультету Харківського художнього технікуму (інституту)	21
1.4. Передумови виникнення нової мистецької школи Баугаузу: історичний та культурний контексти.....	25
1.5. Реформа художньої освіти та її перспективи	30
1.6. Нова художня школа в програмних статтях Вальтера Гропіуса. Ідея і структура Баугаузу (1923)	32
1.7. Нова мистецька школа Баугаузу	37
РОЗДІЛ 2: ХУДОЖНІ КОНЦЕПЦІЇ НОВОЇ АРХІТЕКТУРНОЇ ШКОЛИ ХАРКОВА 1920-Х РОКІВ У ХАРКІВСЬКИХ ЖУРНАЛАХ. ВИСВІТЛЕННЯ НІМЕЦЬКОГО ДОСВІДУ НОВОЇ МИСТЕЦЬКОЇ ШКОЛИ БАУАГУЗУ У ХАРКІВСЬКІЙ ПРЕСІ	46
1.1. Принципи сучасної архітектури: висвітлення досвіду Заходу у журналах лівого мистецтва	46
1.2. Огляд нової мистецької школи Баугаузу у харківських журналах	52
1.3. Висвітлення педагогічних та художніх концепцій харківських архітекторів Олександра Касьянова та Григорія Яновицького в журналі лівого мистецтва «Нова генерація»	58

1.4. Принципи радянської архітектури та освіти і Баугауз. Дискусія радянських та західних досвідів на сторінках «Нової генерації»: схожість та відмінність ідей	67
ВИСНОВОК	76
ДЖЕРЕЛА	81
БІБЛІОГРАФІЯ.....	82

ВСТУП

Наукова робота присвячена вивченню ситуації в архітектурній освіті України в 20-х роках XX століття. Для дослідження українського досвіду був обраний Харківський художній технікум (з 1927 року - інститут), який був заснований у 1921 році. У 20-х роках технікум надавав можливість здобути професійну освіту на архітектурному факультеті.

Історичний контекст поч. XX століття ознаменувався змінами в мистецтві та культурі, які призвели до утворення нового типу архітектурної і художньої освіти. **Актуальність** наукової роботи пов'язана насамперед із необхідністю дослідження українського досвіду архітектурної освіти в післяреволюційний період – як нового типу закладу художньої освіти, так і транслятора ідей авангардної архітектури України. Важливим моментом в дослідженні нового осередку мистецької освіти є її порівняння із ідеями нової мистецької школи Баугаузу. Тому важливим є зрозуміти, як концепція української архітектурної освіти (і зокрема, ідеї авангардної радянської архітектури) розвивалися у західноєвропейському контексті.

Новизна дослідження полягає у виборі джерел, на підставі яких висвітлюється задана проблема. Це харківські журнали 20-х років XX ст., які містять статті українських архітекторів, де висловлюються як думки з приводу актуальної вітчизняної і зарубіжної архітектурної освіти (в тому числі висвітлюється закордонний досвід, зокрема практика Баугаузу та погляди німецьких архітекторів), так і ідеї, що стосуються принципів сучасної для них конструктивістської архітектури. На підставі аналізу вибраних джерел буде зроблено висновки, щодо того, що саме з закордонного досвіду було подібне до ситуації в освіті та архітектурі України і що могло бути використаним.

Так як тематика дослідження стосується саме архітектурної освіти, важливо проаналізувати та виділити основні тези зі статей як вітчизняних,

так і західних архітекторів, присвячених новій архітектурі 20-х років – конструктивізму та функціоналізму, що відповідали запитам доби. Також, вивчення нової концепції освіти проводилося у порівнянні із ідеями мистецької школи Баугаузу, які викликали чимале зацікавлення у представників харківського мистецького середовища 1920-х років.

Мета дослідження полягає у тому, щоб виявити фактори, які свідчать про формування нової концепції архітектурної освіти у Харкові у 20-х роках ХХ ст. та показати, як ця концепція корелюється з ідеями мистецької школи Баугаузу.

Поставлена мета передбачає виконання таких **завдань**:

- Описати засади формування нової мистецької та архітектурної школи Баугаузу;
- Дослідити принципи функціонування художньої, та зокрема архітектурної школи в Харкові (на прикладі Харківського художнього технікуму (інституту));
- Проаналізувати висвітлення Баугаузу як нової мистецької школи Німеччини у харківських журналах 20-х років;
- Проаналізувати висвітлення журналом об'єднання «Нова генерація» тезисів нової архітектури, втіленої у новій концепції професійної освіти;
- Порівняти висвітлення практик Баугаузу та Харківського художнього технікуму в мистецьких часописах Харкова 1920-х рр. та на підставі цього зробити висновок про взаємозв'язок ідей та принципів організації архітектурної освіти у цих художніх освітніх закладах.

Об'єктом дослідження є діяльність Харківського художнього технікуму (Інституту) та Баугаузу.

Предметом дослідження є теоретичні засади нової концепції архітектурної освіти в Україні, висвітленої в журналах нового лівого мистецтва.

Основними **методами**, за якими буде реалізовуватися робота, є: історичний, аналітичний, компаративістський, описовий.

Для даного дослідження необхідно зрозуміти процеси, які відбувалися в мистецькому середовищі Харкова в зазначеному періоді. Для цього основною джерельною базою виступають харківські журнали нового мистецтва. Відповідно до мети і завдань, у дипломі проведено аналіз того, яким чином висвітлювалася у харківській пресі робота Баугаузу та на чому зосереджувалися автори відповідних статей; виділено основні принципи нової архітектури – конструктивізму, наведено огляд статей харківських архітекторів (Олександра Касьянова, Григорія Яновицького) та означено їх бачення того, якою має бути актуальна теоретична концепція нової архітектурної освіти. Окрім названих вище джерел при написанні диплому використано наукові праці, присвячені проблемам розвитку архітектурної та художньої освіти в Україні на початку 20 століття, діяльності Харківського художнього технікуму (інституту), засадам створення нової мистецької школи – Баугаузу, вивченню як ідей нової архітектури і будівництва, так і організації нової архітектурної освіти. Також я скористалася інформацією, яка стосувалася історичного, культурного та суспільного контекстів зародження і формування нового лівого мистецтва, та взаємопов'язаних із цим змін в архітектурній освіті 20-х років XX століття. Окремо варто зазначити про використання програмних статей Вальтера Гропіуса про ідеї та організацію як нової архітектури, так і Баугаузу.

До вивчення архітектурної освіти в Україні та на Заході зверталася низка дослідників. У даній роботі використано праці вітчизняних та зарубіжних дослідників: Смоленської С.О., Нікуленко С.І, Вечерського В.В., Давідіч Т.Ф., Гідіона З., Елкінса Дж., Кондель-Пермінової Н.М., Склярєнко Г. та ін.

Зокрема, праця Дружкової Н.І. дозволила ознайомитися з основними засадами організації художньої освіти в перших десятиліттях XX ст.; зрозуміти засади, на яких формувалася нова мистецька школа Баугауз

дозволили програмні статті Вальтера Гропіуса, а також праці Смоленської С.О. та Нікуленко С. І., в яких загалом ідеться про розвиток модерної художньої та архітектурної освіти; праці Джеймса Е та Конедль-Пермінової Н.М. дозволили ознайомитися зі змінами, які відбувалися в художній освіті Заходу та України. Інформацію про передумови становлення вищої художньо-педагогічної освіти в Україні в основному почерпнуто з праці Панька Т.В.

Робота складається зі вступу 2 розділів, висновків та списку літератури. Загальний обсяг роботи 76 стор.

У першому розділі розглянуто становлення художньої та архітектурної освіти в Україні (на прикладі діяльності Харківського художнього технікуму) і відповідний німецький досвід (умови заснування нової мистецької школи Баугаузу; ідеї нової архітектури та мистецтва, втілені в організації нового учбового закладу, реформування академічної освіти тощо).

Другий розділ присвячений висвітленню Баугаузу та новій архітектурній освіті Харкова, розглянуто вплив мистецьких журналів на поширення ідей нового лівого мистецтва (зокрема, архітектури – конструктивізму). Використовуючи ідеї, розглянуті в першому розділі і тези, висвітлені в статях, порівнюється українські та німецькі бачення нової архітектури, яке і було покладено в нову концепцію освіти.

Загальний підсумок дослідження наведено у висновках.

РОЗДІЛ 1: ОГЛЯД АРХІТЕКТУРНОЇ ОСВІТИ В 1920-Х РОКАХ: УКРАЇНСЬКИЙ ТА НІМЕЦЬКИЙ ДОСВІД

1.1. Соціально-політичний та культурний контексти створення нової мистецької освіти в Україні

Становище в Україні з 1917 року і протягом 20-х років ознаменувалося потужними перетвореннями в усіх сферах, починаючи від суспільно-політичної і економічної до освіти та культури. Отже, зміни в архітектурній та художній освіті, поява нових концепцій та принципів (в сфері будівництва та архітектури) було продиктоване змінами в різних сферах нової держави.

По-перше, великий вплив на будівельно-архітектурну сферу справила індустріалізація. Відомо, що розвиток виробництва (механізація) та поява нових технологій утворили запит на висококваліфікованих фахівців, що, у свою чергу, спонукало до перетворень в освітній сфері. Насамперед, це проявлялося у професійній освіті, на яку був найбільший суспільний запит. У середині 20-х років з'являється велика кількість шкіл, технікумів та інститутів¹, в яких навчали новим, актуальним на той час професіям.

По-друге, нова економічна політика значно пожвавила економічне життя: "ці заходи сприяли <...> підвищенню продуктивності селянських господарств, частковий відбудові промисловості, налагодженню роботи транспорту, оздоровлення фінансів"². Таким чином НЕП сприяв і розвитку сфери освіти, заснуванню нових навчальних осередків тощо, а 1920-ті роки можна назвати десятиліттям, коли активно розвивалася освітня сфера. Відомою була практика ліквідації неписьменності, відкриття робітничих факультетів, введення обов'язково початкового навчання для дітей шкільного віку тощо.

¹ Смоленська С. О. Архітектура авангардного Модернізму в Україні: генеза та спадщина: дисертація на здобуття наукового ступеня доктора архітектури. Харків, 2017. 447 с. – С. 130.

² Там само. – С. 129.

По-третє, період 20-х років характеризувався політикою українізації; відтак, це сприяло розвитку національних підвалин (кадрів, у владному апараті), та поширенню української мови у сфері освіти, засобах масової інформації тощо³. Преса, насамперед, була містком між досвідом закордонним та радянським. Наприклад, новини містобудування та архітектури - як зарубіжні, так і вітчизняні - висвітлювалися у таких журналах як "Нова генерація", "Всесвіт", "Будівництво" тощо.

Відтак, треба зауважити, що намагання створити нове, актуальне мистецтво, сумірне наявному на той час масштабу перетворень у новій державі, торкнулося всіх сфер - від літератури, до кіно, театру, образотворчого мистецтва, архітектури тощо. Однією з характеристик, що об'єднувала ці процеси в тогочасному мистецькому житті України, була орієнтація на закордонні ідеї, відкидання консервативних, старих методів, а також експерименти та пошук нових ідей, форм тощо. Наприклад, одне з багатьох новостворених мистецьких об'єднань - харківська група "Авангард" (поет В. Поліщук та художник В. Єрмілов) декларували принципи конструктивізму, який мислився не просто як нова течія, а як можливість "оформлення життя"⁴ (метафорично, конструктивний динамізм ототожнювали із життям). Основним завданням було не просто творення нових мистецьких образів, але й покращення суспільних відносин у державі та навіть формування нової психіки у людей, чого сподівалися досягнути через інженерну точність і раціональність, логічність та аргументованість мистецьких творів, насамперед в архітектурі та дизайні⁵.

Театральне мистецтво у той час ознаменувалося театром Леся Курбаса "Березіль", відомим не тільки своїми експериментальними виставами, а й особливою педагогічною роботою всередині театру (буквально, театральній лабораторії, де не тільки репетирували та грали на сцені, а вивчали, до прикладу, психіку людину, емоції, філософію тощо). Набуває популярності і

³ Там само.

⁴ Там само. - С. 131.

⁵ Там само.

новий вид мистецтва - кіно, відоме екранізаціями української класики, Київською та Одеської кінофабриками, роботами Олександра Довженка тощо⁶.

На плюралізм ідей вказують різноманітні мистецькі об'єднання; архітектура, скульптура, сценографія, монументальне мистецтво, живопис, дизайн тощо – в кожному виді мистецтва були свої характерні постаті, які декларували нові ідеї та принципи оновленої доби. Отже можна вважати, що зазначені зміни (економічні, індустріалізація, українізація, ліквідація неписьменності) створили умови для розвитку сфери освіти, культури, спонукали до активних процесів в мистецькому житті України 20-х років ХХ століття.

Інститути та навчальні заклади, де здобували архітектурну освіту, можна назвати осередками, де формуються (а звідти - трансляються та поширюються) як нові ідеї та принципи актуальної архітектури, так і педагогічні методи та навчальні плани з викладання авангардної архітектури. Період з 1917 по 1920-і роки у сфері художньої освіти в Україні можна охарактеризувати як переосмислення традиційних методів навчання, та пошуку нових альтернатив. Адже, зміни в методах художньої освіти мали, насамперед, відображати та втілювати запити, встановленні перетвореннями та реформами в молодій державі. Відтак, вищу художню освіту як всієї України, так і окремо Харкова необхідно розглядати крізь призму цих подій.

Першим рішенням нового порядку було поривання зі старим методом, який представляла Петербурзька Академія мистецтв: 1918 року був ухвалений декрет про її скасування. Для даного дослідження варто назвати основні аспекти академічної освіти, адже протягом тривалого часу саме її консервативні принципи переважали в закладах мистецької освіти.

Основними центрами (і трансляторами тенденцій) здобуття архітектурної освіти в Російській імперії з XVIII століття залишалися Москва та Петербург. Вищі школи, такі як Петербурзька Академія мистецтв,

⁶ Там само. – С. 132.

Московське Палацове училище та ін. в організації навчання втілювали принципи класичної академічної освіти. Це проявлялося насамперед в акцентуванні на класичних стилях минулого – вивченні античних ордерів, архітектурних деталей; не дивлячись на вивчення європейських стилів – Середніх віків і Нового часу, в випускних проектах переважав класичний стиль чи «академічний ренесанс»⁷; практикувалися сталі методи формування композиції тощо (наприклад, Декартова модель простору)⁸.

Задля справедливості слід зазначити, що перші значні зміни все ж почали відбуватися раніше, з 1850-1860-х років: вже тоді в навчальних проектах почали акцентувати на функціональних та інженерних рішеннях. З чим це було пов'язано? Насамперед це зумовлювалося змінами, які відбувалися в сфері технологій та виробництва, що впливало не тільки на вигляд архітектури, а й на перелік тих знань і навиків, якими повинен був оволодіти архітектор/інженер, а відтак і на зміни у навчальних програмах та загалом у побудові навчального процесу. Традиційно архітектурне навчання було побудоване за таким принципом: «реміснича (репродуктивна) практика — історія — теорія — освоєння творчого проектного методу під керівництвом практикуючого майстра — власна практика»⁹. Починаючи з 1860-х років, внаслідок процесів індустріалізації, перед архітектурою постав запит на нову забудову, адже активний розвиток промисловості створив запит на проектування та будівництво відповідних виробничих споруд. З'явилася нагальна потреба у «професіоналах нового типу»¹⁰, які, за словами Н. М. Кондель-Пермінової, у своїх проектах повинні були вміти поєднати «інженерно-конструктивні та художньо-естетичні якості»¹¹. Вигляд будівель значною мірою залежав від змін, впроваджених у технології виготовлення будівельних матеріалів; наприклад, активне використання цегли для

⁷ Давідіч Т. Ф. Еклектика в архітектурі. Культурно-художні витоки та сучасне осмислення : дис. ... д-ра філософії в галузі архітектури : 18.00.01. Харків, 2019. - С. 301.

⁸ Там само. – С. 299-301.

⁹ Там само. – С. 303.

¹⁰ Кондель-Пермінова Н. М. До історії архітектурної та будівельної освіти в Україні / Пермінова Н. М. Кондель // Сучасні проблеми художньої освіти в Україні. - 2006. - Вип. 2. – С. 110.

¹¹ Там само. – С. 114.

облицювання житлових споруд пов'язане із «освоєнням широкого виробництва фігурної лицьової цегли»¹². Проте, важливою характеристикою тодішньої архітектури було те, що поява нових матеріалів (наприклад, бетону) не відразу призвела до нових естетичних та композиційних рішень, ще тривалий час архітектори користувалися старими естетичними прийомами (наприклад, неогрецький, неоготика тощо).

Тим часом активне заснування, зростання та заселення міст, сприяло забудові сучасними приміщеннями, поставило перед освітою запит у висококваліфікованих фахівцях. Це сприяло відкриттю нових навчальних осередків. Попри те, що центрами архітектурної освіти в Російській імперії залишалася Москва та Петербург, 1880-ті роки ознаменувалися відкриттям низки нових навчальних закладів у Києві, Харкові, Одесі: «почали створюватися технологічні інститути, в яких були архітектурні відділення. Харківський Технологічний інститут був створений у 1885 р., Київський Технологічний інститут — у 1898 р. В Одесі в 1871 р. було створено Одеське (Новоросійське) відділення Імператорського Російського технічного товариства»¹³.

Окремо сказати про архітектурну освіту Харкова, яку з 80-х років XIX століття можна було здобути в Харківському Технологічному інституті, побудованому за принципом Петербурзького Технологічного інституту. Варто зауважити, що в Харкові працювали та викладали багато архітекторів з академічною освітою. Особливістю їх архітектурної практики було переважання роботи «за методикою «у стилях»»¹⁴, особливо ті, що здобули академічну освіту в Академії мистецтв Санкт-Петербурга чи в Москві. На кафедрі архітектури викладали О.М. Бекетов, С. Н. Загоскін, М. Н. Ловцов — випускники петербурзьких вищих навчальних закладів. Відтак, до початку 1920-х рр. у Харківському Технологічному інституті переважала саме академічна освіта, що відображалось, приміром, у використанні принципів

¹² Давідіч Т. Ф. Еклектика в архітектурі. Культурно-художні витоки та сучасне осмислення : дис. ... д-ра філософії в галузі архітектури : 18.00.01. Харків, 2019. — С. 303.

¹³ Там само. — С. 304.

¹⁴ Там само.

класицизму (наприклад, методи композиції античності, ренесансу тощо). Далі буде проаналізовано, як саме змінювалася художня і зокрема, архітектурна освіта, у післяреволюційний період, на прикладі діяльності Харківського художнього технікуму.

Наприкінці 1910-х р. замість Академії, яка брала під контроль мистецькі процеси та була одним з найавторитетніших навчальних закладів дореволюційної Росії, було створено Вільні художні майстерні у різних містах; діяльність майстерень була підпорядкована Народному Комісаріату Освіти, «які впроваджували у життя нагальні завдання влади»¹⁵. В 1920 році був створений ВХУТЕМАС, який став центром нової мистецької освіти із вектором на актуальні знання та новаторство в сфері педагогічної роботи; до слова, ВХУТЕМАС є радянським відповідником Баугаузу. Відтак, новаторство ВХУТЕМАСу, на думку дослідника Нікуленко С., мало, насамперед, втілювати актуальні запити новоствореної країни: «принципово нові прийоми та засоби навчання, що ґрунтувалися на потребах виробництва країни»¹⁶. Таким чином, створенню ВХУТЕМАСу як нового типу навчального закладу художньої освіти було цілком закономірним із тими змінами, що відбувалися у СРСР: «масштабність руйнацій і нечуваний ентузіазм сприяли створенню унікальних умов для розвитку раціоналістичних, мінімалістичних і конструктивістських тенденцій, що ввібрали авангардні пошуки митців і суспільні прагнення до нового соціально-політичного ладу»¹⁷.

Зміни відбувалися і на теренах України. Спочатку, варто відмітити такий перший вищий художній навчальний заклад, як Українська державна академія мистецтв (УДАМ), засновану у 1917 році в Києві. Навчання проводилося в майстернях педагогів-художників, за їх власними навчальними планами; відтак, УДАМ можна назвати тим першим осередком художньої освіти, де була спроба впровадження абсолютно нової,

¹⁵ Нікуленко С. І. З історії вищої художньої освіти у Харкові (1921-1927 рр.) / С. І. Нікуленко // Імідж сучасного педагога. - 2015. - № 9.- С. 45.

¹⁶ Там само.

¹⁷ Там само.

демократичної форми навчання, на противагу Петербурзькій Академії: це проявляється у тому, що акцентувалося на вподобаннях студента – він міг змінювати майстерні після певного терміну; кожен мав шанс навчатися у цьому закладі – як безпосередньо студентом, так і вільним студентом, які мали право отримати диплом після виконання всіх завдань під час навчання. Сам навчальний заклад мав певну автономію, тобто, був побудований таким чином, щоб мінімізувати вплив уряду на внутрішні справи, перетворення та нововведення, які відбувалися в УДАМ. Відтак, Українська державна академія мистецтв, хоч і проіснувала всього один рік (до 1918 року), стала одним з найперших осередків упровадження нових, революційних методів навчання у художній освіті¹⁸.

Надалі побудова нової художньої освіти в Україні була пов'язана із історичним контекстом – посиленням більшовицької влади; УДАМ внаслідок освітніх реформ був реорганізований. Всі нововведення, закладені в УДАМ продовжилися в Київському інституті пластичних мистецтв за вищезгаданим принципом – майстер із індивідуальним планом навчання.

Ще одним вагомим моментом вже в архітектурній освіті України є злиття КІПМ із Українським архітектурним інститутом; останній був автономним осередком професійної архітектурної освіти. Реорганізований КІПМ, разом із архітектурним інститутом утворили один з найвідоміших та найбільш революційних осередків, де було втілено актуальні ідеї тогочасної художньої освіти в Україні – Київський художній інститут. Нові бачення та ідеї мистецького навчання були висловлені як ректором Іваном Івановичем Вроною, так і були втілені у структурі нового закладу. Варто зауважити, що викладання пластичних мистецтв та архітектури, було вперше об'єднане в одному вищому навчальному закладі, і це мало свої переваги. Раніше навчання різним видам мистецтв відбувалося в різних профільних закладах; тепер об'єднання в одному закладі передбачало, по-перше, краще розуміння

¹⁸ Паньок Т. В. Фактори і умови становлення вищої художньо-педагогічної освіти в Україні на початку ХХ століття // Соціально-економічні проблеми просторового розвитку : монографія / Берд. держ. пед. ун-т ; за заг. ред. В. Дучмала, Т. П. Несторенко. - Бердянськ : Вид. Ткачук О. В., 2015. - Розд. 4.– С. 201-202.

різних видів мистецтв студентами, по-друге, сприяло обранню спеціальності відповідно до своїх уподобань та навичок¹⁹. На Заході, прикладом об'єднання виступає Баугауз; це було пов'язане із ідеєю того, що жодному з видів мистецтва не можна навчати ізольовано. Особливо це стосувалося архітектури, яка, за словами організатора Баугаузу Вальтера Гропіуса, містить в собі всі види мистецтв.

1.2. Художня освіта Харкова в 1920-х роках. Харківський художній технікум (інститут)

Перша столиця радянської України потребувала власного осередку нової художньої освіти. Таким новим центром став Харківський художній технікум (з 1927 року перетворений в інститут), відкритий 20 вересня 1921 року, за взірцем для організації якого було взято московський ВХУТЕМАС. Перед новим осередком мистецької освіти було поставлено такі завдання: готувати висококваліфіковані кадри, які мають бути «тісно пов'язані із виробництвом і з новою пролетарською культурою, що народжувалась у той час»²⁰. Дослідник Нікуленко С. відмічає, що направленість на виробництво, пролетарську культуру (розуміємо, що завдання, які ставилися перед навчальним закладом, мали б втілювати актуальні запити держави) і відрізняє Харківський художній технікум від розглянутої вище Української Академії мистецтв²¹. Вона хоч містила в собі революційні риси, проте, давала широку художню освіту, що не відповідало вимогам, які ставили перед новою художньою освітою в Харкові.

У Харківського Технікуму були свої орієнтири. Ними стали як відомий у всьому Радянському Союзі заклад ВХУТЕМАС, який був одним із перших революційних закладів із новими та актуальними принципами навчання та педагогічної діяльності, так і нова німецька школа Баугауз, ідеї якої були

¹⁹ Там само. - С. 205-206.

²⁰ Нікуленко С. І. З історії вищої художньої освіти у Харкові (1921-1927 рр.) / С. І. Нікуленко // Імідж сучасного педагога. - 2015. - № 9. - С. 45.

²¹ Там само.

висвітлені на сторінках харківських журналів, що трансливали авангардне мистецтво. На чому ж акцентували в цих навчальних закладах? Насамперед, на тому, як було організоване навчання – як поєднання «учбового закладу і виробничих майстерень, де студенти мали змогу займатися обраною спеціальністю»²². Відтак, цілтю роботи в майстернях була, насамперед, можливість працювати не ізольовано, а орієнтуючись на виробництво та промисловість («над загальним еталоном для промисловості»²³), що було логічним втіленням індустріалізації. Відтак, такий навчальний заклад мав випускати висококваліфікованих фахівців, що, по-перше, могли орієнтуватися у нових вимогах доби, і, по-друге, втілювати єдність творчих, духовних та виробничих можливостей.

У технікумі було три факультети: живописний, скульптурний та архітектурний. До слова, планувався і четвертий факультет – керамічний – проте він не був заснований з об'єктивних причин (відсутність майстерень, матеріалів, викладачів). До художнього технікуму потрапляли всі охочі за оцінкою домашніх робіт. За словами Нікуленко С., це було пов'язане із відсутністю «розвиненої мережі художньої освіти, що забезпечувала б початкову, середню та вищу художню підготовку»²⁴. Спочатку проводився колоквиум, який визначав рівень підготовки майбутнього студента та надання йому відповідної його рівню групи; за низького рівня існувала можливість проходження підготовчого відділення. Навчання відбувалося наступним чином: поділено на два періоди – проходження загально-теоретичних та художніх дисциплін у першому етапі, та вибір спеціальності – у другому етапі. Також, програма другої половини навчального року передбачала створення «композиційних робіт виробничого спрямування»²⁵.

²² Паньок Т. В. Фактори і умови становлення вищої художньо-педагогічної освіти в Україні на початку XX століття // Соціально-економічні проблеми просторового розвитку : монографія / Берд. держ. пед. ун-т ; за заг. ред. В. Дучмала, Т. П. Несторенко. - Бердянськ : Вид. Ткачук О. В., 2015. - Розд. 4.- С. 209.

²³ Там само.

²⁴ Нікуленко С. І. З історії вищої художньої освіти у Харкові (1921-1927 рр.) / С. І. Нікуленко // Імідж сучасного педагога. - 2015. - № 9.- С. 45.

²⁵ Там само. – С. 46.

Завдання, які ставили перед новоствореним у 1921 року технікумом, звучали наступним чином: «Харківський художній технікум – ВНЗ виробничо-промислового типу, - має завданням підготовку та випуск спеціалістів-керівників художньої сторони на підприємствах та виробництвах»²⁶. Таким чином, Харківський художній технікум, який був осередком нової освіти, мав вектор на підготовку професійних кадрів для обслуговування потреб виробництва та індустріалізації, які активно реалізовувалися в Радянському Союзі.

За словами Нікуленко, перший місяць роботи був присвячений організації майстерень, груп, поповненню викладацького складу, який вже станом на 1 листопада 1921 року містив в собі художників-педагогів, відомих живописців (М. Пестриков, О. Хвостенко-Хвостов) та архітекторів (О. Молокін, М. Ніколаєв)²⁷.

Разом з тим формування нової художньої освіти в перші роки існування ХХТ гальмувалося рядом об'єктивних причин. ~~Також~~ Варто зазначити, що хоч за взірцем і слугував революційний ВХУТЕМАС, все-таки, перші кроки (в педагогічному плані), здійснювалися спираючись на відому академічну освіту. Чим це було продиктоване? По-перше, це був традиційний і знайомий метод викладання та професійної освіти; по-друге, більшість з викладачів були представниками якраз старої, академічної школи і опиралися на свій попередній досвід у викладанні. Проте, Нікуленко, цитуючи «звіт про діяльність технікуму у перший рік»²⁸, зазначає наступне: «життєві умови і влада примушувала адміністрацію і Художню Раду прискорити ухил у виробничий бік»²⁹. Який висновок можна з цього зробити? Те, що ХХТ, підпорядкований владі, мав втілювати потреби країни, відтак, вибудовувати навчання не за старими академічними методами та завданнями, а втілюючи

²⁶ Паньок Т. В. Фактори і умови становлення вищої художньо-педагогічної освіти в Україні на початку ХХ століття // Соціально-економічні проблеми просторового розвитку : монографія / Берд. держ. пед. ун-т ; за заг. ред. В. Дучмала, Т. П. Несторенко. - Бердянськ : Вид. Ткачук О. В., 2015. - Розд. 4.- С. 207.

²⁷ Нікуленко С. І. З історії вищої художньої освіти у Харкові (1921-1927 рр.) / С. І. Нікуленко // Імідж сучасного педагога. - 2015. - № 9.- С. 45.

²⁸ Там само. – С. 46.

²⁹ Там само.

актуальні запити, пов'язані із потребами виробництва, що потребувала висококваліфікованих кадрів. Надалі буде звернуто увагу на те, як влада впливала як на організацію навчання, формулювання завдань, так і на зміни у викладацькому складі.

Що було втілено для виконання завдання із ухилом навчання у виробничий бік? Насамперед, у грудні 1921 року було організовано декоративно-виробничу навчально-виробничу майстерню при живописному факультеті, а у січні 1922 року – відкрито графічну майстерню, де важливим стало введення «композиційних робіт виробничого характеру»³⁰. Втім, неефективність роботи майстерень була пов'язана саме з тим, що досить часто бракувало матеріалів.

Проте, нова комісія навесні 1922 року (її проводив Головпрофос) знайшла нові проблеми в ХХТ, які не могли співіснувати разом із новаторськими цілями, які вкладалися у навчальний заклад владою. А це: відсутність єдності в ідейних переконаннях викладачів, адже вони були «представниками різних художніх напрямів»³¹ (до слова, ця критика стильового еклектизму Харківського художнього технікуму часто зустрічалася на сторінках авангардних журналів); також, під критику підпала методика викладання, яку порівнювали із академізмом. Як було зазначено, ціллю нових навчальних закладів було саме викоринити академізм, якому закидали, що він «ізолює учнів від безпосереднього зв'язку з життям, із матеріалом, із виробництвом»³², що, звичайно, йшло в розріз із цілями нової освіти. Для того, щоб вирішити цю проблему, було прийнято рішення поповнити викладацький склад новими постатями, а в 1922 році – звільнити тих викладачів, які не відповідали зазначеним вимогам (насамперед, це були ті, що мали академічну освіту, або навчалися у старих майстрів; їх звільнення аргументувалося тим, що вони не можуть втілювати новий тип викладача, що здатен готувати фахівців для потреб пролетаріату).

³⁰ Нікуленко С. І. З історії вищої художньої освіти у Харкові (1921-1927 рр.) / С. І. Нікуленко // Імідж сучасного педагога. - 2015. - № 9. – С. 46.

³¹ Там само.

³² Там само.

Тепер варто зробити висновок про організацію освіти перших років існування технікуму. За Нікуленком, воно все одно мало академічний фундамент³³. Відтак, зміни відбулися аж у 1924 році; вони стосувалися нового навчального плану і полягали у реорганізації чотирьох факультетів у два відділи – живописно-скульптурний й архітектурний. Кожен з цих відділів мали свої майстерні: наприклад, живописно-скульптурний мав портретну, графічну, монументальної скульптури, а архітектурний відділ готував художників – архітекторів.

Як було організоване навчання? За оновленими правилами, спочатку студент мав пройти загальнохудожню підготовку; після цього йшло розподілення по майстернях, де студент одержував свою спеціалізацію. Всього навчання тривало чотири роки.

Харківський художній технікум втілював і ще одну актуальну річ двадцятих років в Україні – активну українізацію. У висновках Комісії, від 1924 року у числі критичних зауважень було зазначено наступне: «художнє виховання «базується на загальнохудожній основі, обходячи українське мистецтво і творчість українських народних мас»³⁴. Для вирішення цієї ситуації необхідно було запросити до технікуму національні кадри. Тоді у технікумі розпочали свою діяльність, наприклад, історик української архітектури та мистецтва С. Таранущенко, відомий автор споруд у стилі українського модерну К. Жуков, архітектор М. Топорков, що викладав українською курс «Будівельного проектування».

Варто звернути увагу на те, яким було становище саме архітектурного факультету у 20-тих роках. По-перше, на архітектурному факультеті викладали одні з найвідоміших в Україні архітекторів; по-друге, внаслідок того, що Харків перетворився на столицю республіки, гостро постало питання перепланування архітектурного ландшафту міста – столиці; відтак, саме архітектурний факультет Харківського художнього технікуму став

³³ Там само.

³⁴ Там само.

осередком роботи з пошуку нових методів проектування, створення актуальної архітектури, яка б повною мірою забезпечувала вимоги сучасності. Уже 1927 року технікум випустив такого відомого архітектора, як Григорій Яновицький, а 1930 року – Олександра Касьянова, які стали популяризаторами ідей сучасної архітектури.

Підсумовуючи, слід сказати, що, хоч ХХТ і задумувався як осередокнової художньої освіти, спочатку ефективно реалізувати поставлені цілі не вдалося з ряду причин: по-перше, академізм як у творчості, так і в педагогічній діяльності, який підтримувався деякими викладачами університету із відповідним академічним досвідом; по-друге, і цей аспект також пов'язаний із викладацьким складом, – відсутність фахівців, які могли б поєднати в навчанні всі умови нового часу: «нестача в досвідчених фахівцях, які б змогли поставити навчальний процес так, щоб його провідна «пролетарська» роль була помітною серед культурного і науково-технічного життя Харкова»³⁵. По-третє, проблеми стосувалися і організації навчального процесу – відсутність керівників, майстрів з певних спеціальностей, неузгодженість навчальних планів, відсутність достатнього фінансування, а відтак, і брак матеріалів, через що було неможливим відкриття деяких майстерень. Проте, подібні обставини є лише підтвердженням того, що відбувалася активна робота по розробці нового вищого навчального закладу, спроба реалізувати навчання за новими принципами, відповідними добі, із експериментуванням із формою, організацією навчання тощо.

Однак, навіть зазначені обставини не суперечать тому факту, що професійна художня та архітектурна освіта в Україні в двадцятих роках перебувала у стані перетворень; змінювалися принципи та завдання, які вкладали в мистецьку освіту, і, насамперед, це було пов'язане із міцним взаємозв'язком із соціально-політичними та культурними подіями в новій державі.

³⁵ Паньок Т. В. Фактори і умови становлення вищої художньо-педагогічної освіти в Україні на початку ХХ століття // Соціально-економічні проблеми просторового розвитку : монографія / Берд. держ. пед. ун-т ; за заг. ред. В. Дучмала, Т. П. Несторенко. - Бердянськ : Вид. Ткачук О. В., 2015. - Розд. 4. - С. 208.

1.3. Діяльність архітектурного факультету Харківського художнього технікуму (інституту)

За словами дослідниці Смоленської С. основним завданням тогочасної архітектури була "прогностика, ..., коли винахідництво, новаторство, передбачення майбутнього були справами звичайними і буденними"³⁶. Вона зазначає, що це яскраво відобразилося на тому, що саме вкладали в навчання студентів-архітекторів – ще на етапі навчання виробляти нові проектні рішення; до слова, архітектурні проекти студентів Харківського художнього інституту були висвітлені в відомому журналі авангардного мистецтва "Нова генерація", і були відзначені за якісну та новаторську роботу, що повністю втілювала в собі основні принципи нової архітектури.

Варто наголосити на захопленні студентством авангардними ідеями. Більшість студентів були учасниками таких осередків із промовистими назвами: "Товариство сучасних архітекторів України", "Всеукраїнське об'єднання пролетарських архітекторів". Це захоплення вони втілювали у своїх студентських роботах.

Підтвердженням того, наскільки проекти та роботи студентів Харківського художнього інституту мали відзнаку та були визнані взірцями актуальної архітектури нової доби є стаття під назвою «Твердий крок» архітектора Сергія Кравця, для журналу «Нова генерація» (1929). Стаття присвячена випуску архітектурного факультету Харківського художнього інституту. Архітектор розпочинає статтю з того, що констатує розвиток архітектурного факультету від «еклектичних поривань»³⁷ до «яскраво окресленої сучасности»³⁸. Він вбачає цей розвиток у якості та характері

³⁶ Смоленська С. О. Архітектура авангардного Модернізму в Україні: генеза та спадщина : дисертація на здобуття наукового ступеня доктора архітектури. Харків, 2017. – С. 138-139.

³⁷ Кравець С. Твердий крок. Нова генерація. 1929. № 10. С. 67.

³⁸ Там само. - С. 67.

студентських робіт; за словами Кравця, саме Харківський художній інститут «з року в рік поповнює і посилює наші архітектурні сили»³⁹.

Автор відзначає два моменти, які промовисто характеризують Харківський художній інститут наприкінці 20-х років : «перше – це та непоборна міць сучасності, яка вторить чудо й там, де його не ждано.

Друге – це факт появи кристалізованого, другого в СРСР центру, що дедалі яскравіше і визначніше викреслюється»⁴⁰.

З цього можна зробити наступні висновки: на думку Кравця, студенти-випускники інституту здатні проектувати сучасну архітектуру, а Харківський художній інститут завдяки їм стає центром сучасного будівництва в Радянському Союзі. Кравець зазначає, що від початку, в післяреволюційну добу, архітектурний центр знаходився у Москві, і довгий час був єдиним в Радсоюзі, натомість зараз, спостерігаючи за випуском архітектурного факультету ХХІ протягом 4 років, можна стверджувати, що саме в Харкові створюється новий центр сучасної архітектури, внаслідок активного процесу будівництва на теренах України.

Але, як зазначає автор, високу оцінку він надає саме студентським роботам; діяльність самого ХХІ він піддає критиці. За його словами, «умови студентського навчання, починаючи з помешкань і закінчуючи керівничим складом, не були тим сприятливим ґрунтом, на якому змогла б розквітнути міцна сучасна архітектура»⁴¹.

Проте, Сергій Кравець наголошує на тому, що кризові моменти ХХІ не впливають на якість робіт випускників. На думку архітектора, студентство більш ніж самостійне, є творцями нової архітектури вже на етапі навчання, здатні до раціональних та функціональних проєктів, що як якісні у виконанні, так і втілюють всі запити сучасності. За його словами, студенти «в більшості не вдовольнившись одержаними завданнями, самі поширили їх сучасними і

³⁹ Там само.

⁴⁰ Там само.

⁴¹ Там само.

зробили більш культурними»⁴², не використовують «пережитки юнацького періоду нової архітектури, у вигляді спокус застосувань сумнівних ефектів «модних» і нереальних мотивів»⁴³, а більшість робіт мають характерні риси «глибокої продуманости композиції і, в більшості, блискуче графічне оформлення, без вигадок чисто виконавчого характеру»⁴⁴.

Далі в статті Сергій Кравець розглядає деякі зі студентських робіт які мали розв'язати шість відповідних задач : «Вокзал», «Палац культури», «Театр» та ін. У своєму аналізі він дає невелику характеристику проектам деяких архітекторів; до слова, деякі з них (такі як Пащенко, Мовшович, Костенко) були настільки визнані і зібрали найбільше схвальних відгуків, що їх авторів вирішили відправити у закордонне відрядження.

Варто зупинитися на цих проектах, щоб побачити, за словами Кравця, що саме в них було визнано кращим рішенням, адже саме це становить принципи та ідеї сучасної архітектури.

Найкращим проектом «Вокзалу» було визнано роботу студента Пащенко; Кравець наголошує на тому, що робота є «архітектурно визначена річ без зайвих ефектів»⁴⁵; на противагу цьому, він коментує роботу Лимаря, який «не утримався від цілої системи вражаючих ефектів, що буквально обезсилили ніжну тканину його творчості»⁴⁶. Тут згадуються архітектурні принципи Баугаузу, в яких В. Гропіусом зазначалося, що одним з завдань є створення цілісної архітектурної форми, не перевантаженої і не схованої за надмірною декоративністю тощо.

Працю з проекту «Театр» Мошковича, Кравець називає «явищем, для ВУЗ'у не звичайним»⁴⁷. За словами Кравця, він вражений «довершеним архітектурним шедевром»⁴⁸. Такого ефекту досягнуто завдяки вдалому використанню багатобарвного матеріалу (кольору) та композиційному

⁴² Там само.

⁴³ Там само.

⁴⁴ Там само.

⁴⁵ Там само.

⁴⁶ Там само.

⁴⁷ Там само. – С. 68.

⁴⁸ Там само.

рішенню, що, на думку архітектора, є «доказом того, до якого ступеня архітект є організатором, а не тим оформлювачем, яким він здається ще багатьом до цього часу»⁴⁹. В освітній концепції Баухаусу також говориться про те, що архітектор належить сприймати не як оформлювача, а організатора простору, а також нового побуту людини. Саме така ідея, в архітектурному втіленні, і є відповідною сучасності.

Остання із розглянутих робіт – єдиний проект «Всеукраїнського художнього інституту» Костенка; його основними рисами є вдалий підбір матеріалу, загальна єдність та цілісність проекту, рентабельність («вражаюче проста та економічна»⁵⁰). Відтак, за словами Кравця, така річ має бути втілена в життя і таке наполягання на цьому є лише підтвердженням таланту і є ознакою «дійсно сучасного архітекта»⁵¹.

Отже всіх трьох архітекторів автор статті називає «молодими, але визнаними носіями нової архітектури»⁵², а новими рисами сучасної архітектури він вважає відсутність зайвих ефектів, перевантаженості, надмірного декорування, натомість наявність простоти форм, вдале використання кольору та підбір матеріалу, легкість композиції та економічна рентабельність проекту.

Автор завершує статтю наголошенням на тому, що уряд має втілити закордонні відрядження трьох архітекторів у життя, а не залишати на папері: це належить зробити не тільки для «задоволення молодих талантів»⁵³, а, насамперед, щоб «в інтересах цієї епохи великого будівництва потурбуватись про кадр архітектів, світогляд яких мусить бути достатньо широким, для того щоб бути в змозі підкорити архітектурі стихію грандіозного будівництва, яка, в протилежному випадкові, може розчинитись в аморфній невідповідній для епохи формі»⁵⁴.

⁴⁹ Там само.

⁵⁰ Там само.

⁵¹ Там само.

⁵² Там само.

⁵³ Там само.

⁵⁴ Там само.

Таким чином, з висновку Кравця можна дійти думки, що 20-ті роки є епохою великого будівництва, відтак, є потреба у кваліфікованих національних кадрах. Практика закордонного відрядження в такому випадку розуміється як розширення кругозору (відомо про відрядження групи художників-бойчуків у країни Німеччини, Франції та Італії, які після закордону не тільки сформували власне бачення ситуації в мистецькому світі, а й привезли нові ідеї актуального мистецтва в Україну); відтак, активний процес будівництва, що спостерігається в Харкові, та Україні загалом, потребує лише актуальних архітектурних форм, отже, сучасних ідей, знань та принципів, які і втілюють нове будівництво в реальність.

1.4. Передумови виникнення нової мистецької школи Баугаузу: історичний та культурний контексти

З середини XIX століття в західноєвропейському світі починається переосмислення тогочасної художньої освіти з позицій її актуальності. На думку дослідника Джеймса Елкінса, «історія сучасних академій починається з середини XIX століття, з Всесвітньої виставки 1851 року в Лондоні»⁵⁵. Чим знаменна дана виставка і як вона вплинула на подальший розвиток художньої та архітектурної освіти? Основною метою даної індустріальної виставки був показ досягнень промисловості⁵⁶. Тоді вважалося, що фабричне виробництво продукує речі поганої якості, на відміну від речей, створених руками ремісника; причину погіршення якості знайшли в активній індустріалізації. Тому, за словами Дж. Елкінса, після виставки були створено книги, які поширювали думку про «втрату цехових традицій»⁵⁷. Подібні тенденції вплинули і на освітню практику; відтак, були висловлені різноманітні думки з приводу мистецької освіти – від створення «єдиної учбової програми для

⁵⁵ Элкинс Д. Почему нельзя научить искусству. Пособие для студентов художественных вузов. «Ад Маргинем Пресс», 2017. – С. 32.

⁵⁶ Там само.

⁵⁷ Там само.

мистецтва «витонченого» та «промислового»»⁵⁸ (те, що створюється машинною працею) до об'єднання художніх та утилітарних якостей в прикладному мистецтві.

Таким чином, наслідки, спричинені масовим виробництвом, піддавалися критиці; серед митців частіше лунали заклики повернення до традицій (як реакція на стрімкий технологічний прогрес) і необхідності переосмислити якісні та естетичні характеристики продукції.

В Англії основним критиком масового виробництва був Джон Рьоскін (1819-1900); на думку теоретика мистецтва, для того щоб подолати наслідки, спричинені технологічним прогресом та промисловим мистецтвом, необхідне відродження традицій. Особливу увагу надавали середньовічному періоду. На думку Рьоскіна, відродити необхідно дві характерні риси – це форму колективної праці, як взірцевої організації діяльності художників, і поєднання творчості та ремесел. Погляди Рьоскіна відображають основні тенденції того часу: абсолютом виступала краса, що втілювалася у прагненні до естетизації, пошуку гармонії тощо. Теорія Дж. Рьоскіна не є абстрагованою від соціальної ситуації; на його думку, покращення якісної та естетичної сторони предметного світу, побуту здатне сприяти соціальним перетворенням. На думку філософа основним запитом сучасності є не зводити речі та побут лише до утилітарних якостей; їх основне завдання – бути зручними та доступними кожному, при цьому підвищувати якість життя людей. Ідеї Дж. Рьоскіна підтримував митець та суспільний діяч Вільям Морріс (1834-1896), який вбачав у мистецтві силу перетворювати суспільне життя, та прагнув до відродження ручного виробництва, народних ремесел. Він стверджував, що саме доіндустріальна епоха Середньовіччя втілює принцип, який необхідно відродити: з'єднати мистецтво та ремесла⁵⁹. Варто зазначити, що в сфері художньої освіти подібні тенденції відобразилися у переосмисленні навчальних планів і додавання у них вивчення ремесл

⁵⁸ Там само.

⁵⁹ Там само.

(наприклад, друкарської, ювелірної справи тощо⁶⁰). За словами Дж. Елкінса, це було викликано критикою академічної освіти – академічні дипломи виявилися неактуальними, тоді, коли відбувалися активні перетворення в мистецтві, а суспільство потребувало кваліфікованих ремісників⁶¹.

Проте, основний закид ідеям Вільяма Моріса полягав в тому, що створення якісних та художньо виражених речей задовольняло запити тільки багатих людей, тобто, залишалося відстороненим від мас. Відтак, аби поєднати мистецтво (естетику) та ремесла (якість), і зробити такі речі доступними великій кількості людей, необхідно було об'єднати їх із масовим виробництвом і технологіями. На думку Дж. Елкінса, досягти цієї цілі вдалося мистецькій школі Баугаузу, створеній архітектором Вальтером Гропіусом⁶². Новаторство організації її навчання, а також втілення абсолютно нових підходів, ідей і принципів зробило її передовою мистецькою школою Німеччини у 20-х роках ХХ століття.

До заснування Баугаузу, в Німеччині генераторами прогресивних ідей в мистецтві виступали мистецькі об'єднання, найвідоміші з них – Дармштадська художня колонія і Німецький Веркбунд. У Бельгії це було ательє Хенрі ван де Вельде, в якому, до слова, розпочинав Вальтер Гропіус. Митців, теоретиків, художників, архітекторів об'єднало усвідомлення того, що якість промислової продукції має бути результатом єдності мистецтва, ремесел і технологічної промисловості.

Таким чином, ми бачимо, що на початку 20 століття, внаслідок стрімкого промислового і технологічного розвитку, постало питання якості продукції, що виробляється. В Англії вбачаємо об'єднавчі тенденції – об'єднати мистецтво і ремесло, переформувати організацію художньої діяльності до колективної. В цьому відображалось активне захоплення середньовічними традиціями у тогочасній Англії. Подібні тенденції бачимо і

⁶⁰ Там само.

⁶¹ Там само.

⁶² Там само. – С. 32-33.

в німецьких творчих об'єднаннях, де намагалися поєднати мистецтво та ремесло із технологію та виробничими потужностями.

Розуміння західноєвропейських тенденцій необхідне для усвідомлення ідей самого Вальтера Гропіуса; він повністю поділяв ідеї та запропоновані рішення згаданих особистостей та союзів. В одній зі своїх праць, він, підводячи спільну рису, наголосив, що «всі вони намагалися знайти та визначити шляхи для відновлення втраченої єдності матеріального виробництва з художньою творчістю»⁶³.

Бачення того, якою має бути будівнича діяльність у модерному світі, Гропіус висловлює у програмі «Всезагального будівельного об'єднання на єдиній художній основі» (1910). Програма була написана під час його роботи в майстерні архітектора Петера Беренса. Ця програма планувалася для майбутнього об'єднання, отже, містить в собі перелік основних ідей, які сформувалися в образотворчому мистецтві та архітектурі в Німеччині. Сформульовані в цій програмі думки оприявнюють вектор поглядів майбутнього організатора нової мистецької школи.

На початку статті автор вказує на помітні недоліки в тогочасному будівництві, та пояснює чим вони викликані. Головна проблема житлового будівництва - «втрата якості та смаку»⁶⁴. Гропіус критикує «перевантаженість форм та фальшиву романтику, які прийшли замість пошуку хороших пропорцій та практичності»⁶⁵. Причиною такого становища, на його думку, є незлагодженість в роботі між підприємцями та архітекторами, адже їх цілі різняться. Якщо для перших найголовнішим є торгівельні відносини, то для других головним є лише втілення своїх художніх задумів. Саме тому важливою є ідея об'єднання, в якій Гропіус наголошує на необхідності «зв'язати ідею індустріалізації художньої праці з інтересами підприємців»⁶⁶.

⁶³ Гропиус Вальтер. Идея и структура Баухауза. URL: <http://theory.totalarch.com/node/446>

⁶⁴ Гропиус Вальтер. Программа учреждения «Всеобщего домостроительного общества» на единой художественной основе. URL: <http://theory.totalarch.com/node/440>

⁶⁵ Там само.

⁶⁶ Там само.

Архітектор наголошує на тому, що вдалий результат – це «злиття художніх і технічних якостей»⁶⁷. Це означає, що кожний етап будівництва – починаючи від проектування частин будівлі – буде під художнім керівництвом; така практика призведе до єднання «мистецтва і техніки»⁶⁸, і лише таким чином можна надати публіці «справжню творчість і солідні, довготривалі вироби»⁶⁹. Відтак, якщо створення всіх елементів будівлі (виробництво, техніка) буде під художнім наглядом, для того щоб об'єднати це із підприємництвом, необхідно «використовувати одні і ті ж самі матеріали при будівництві»⁷⁰. Це дозволяє діяти відповідно до умов сучасності і втілити ідею індустріалізації: тут Гропіус говорить про можливість масового виробництва будівельних елементів, що має значно підвищити рентабельність будівництва. Ще одним аргументом до художнього єднання є практичний вимір - індивідуальний план, який забирає набагато більше коштів. Тому, Гропіус звертається до традицій в будівництві: коли в містах Франції і Німеччини будинки були у одному стилі, це призводило як до економічної вигоди, так і до художньої єдності.

Отже, під ідеєю художнього єднання малося на увазі об'єднання трьох аспектів – мистецтва (тобто художньої праці) з виробництвом і підприємництвом (через масове виробництво матеріалів, яке значно підвищує рентабельність). В такому випадку, єдність цих складових допоможе подолати кризу, і значно покращити як якість житлових будинків, так і досягти справжньої творчості.

Таким чином, бачимо, що запропоновані Гропіусом рішення були направлені на вирішення всіх основних проблем, які виникли на початку 20 століття; принципи, вкладені у теоретичну і практичну розробку є інноваційними ідеями, які утверджують появу нової архітектури, відповідно і з врахуванням епохи та її особливостей, і показують її вектор.

⁶⁷ Там само.

⁶⁸ Там само.

⁶⁹ Там само.

⁷⁰ Там само.

1.5. Реформа художньої освіти та її перспективи

Створення та організація нового за замістом учбового закладу певним чином передувала реформа художньої освіти Німеччини у першій половині 20 століття. Ціль змін, за словами Наталі Дружкової, полягала в «спробі змінити попередню систему освіти і привести її відповідно до нових вимог часу»⁷¹. Доцільно було б розглянути, як прихильники реорганізації доводили необхідність нововведень, адже саме це сприяло створенню нового учбового закладу; більше того, в цих заявах ми бачимо, що пояснює та описує основні засади Баугаузу зсередини.

По – перше, це пов'язане з тим, що Академія, як одна з найочевидніших форм отримання освіти, на думку прихильників реформ, «вичерпала себе»⁷².

По-друге, коли виявилось, що академічна освіта не є актуальною, постало питання того, на яких фундаментальних засадах створювати нову художню освіту. Цим фундаментом стало повернення до традиції або ремесла. Під «поверненням до ремесла» малося на увазі, за Дружковою Н., «опанування ремісничих професій та роботи з різноманітними матеріалами»⁷³. Варто зазначити, що в статті «Ідея та структура Баугаузу», Гропіус наголошував на тому, що «ми знову маємо повернутися до ремесла! Немає більше «мистецтва як професії»⁷⁴. Для засновника Баугаузу, художник був прирівняний до ремісника, був лише «вищим ступенем» опанування ремесла.

По-третє, повернення до традицій, ремесла передбачало зміну і в самому принципі роботи – а саме, відтепер навчання мало реалізовуватися в майстернях.

⁷¹ Дружкова, Наталия Ивановна. Педагогическая концепция Баухауза и ее традиции в современном художественном образовании : диссертация ... доктора педагогических наук. Москва, 2008. – С. 70.

⁷² Там само. – С. 71.

⁷³ Там само. – С. 72.

⁷⁴ Там само.

По-четверте, модерна художня освіта передбачала єдину художню школу. Під єдиною художньою школою малося на увазі об'єднання навчання всім видам мистецтв – основам архітектури, художньому ремеслу тощо. За словами Ф. Шумахера, необхідне утворення «єдиного поняття «художнього формотворення»»⁷⁵, який мав би втілитися у спеціальних школах, де разом співіснували «будівельні інженери, архітектори, прикладні та вільні мистецтва»⁷⁶.

Особливо варто зацентувати на думці Гропіуса: архітектура не має бути ізольована від інших видів мистецтв. Все це пов'язане із переконанням в тому, що види мистецтв взаємодіють один з одним, об'єднані і не можуть бути ізольовані один від одного ні в процесі навчання, ні в процесі художніх практик. Також, принцип всезагального об'єднання Гропіус прагнув втілити і в Баугаузі, аргументуючи це наступним чином: «Баугауз прагне до злиття всіх видів художньої творчості, до возз'єднання всіх прикладних дисциплін з новою архітектурою в якості її невід'ємних частин»⁷⁷. Загалом, саме архітектурі надавалося великого значення у нових реаліях мистецького світу, і світу художньої освіти загалом.

По-п'яте, новою ідеєю, яка з'явилася під час роздумів щодо реформування художньої освіти, було створення попереднього курсу – тобто, першопочаткового навчання – обов'язкового для всіх студентів, будь-якої художньої спеціальності, вступ перед безпосередньою художньою освітою. Цей попередній курс був корисним для студентів, тому що знайомив їх з різними художніми спеціальностями, внаслідок чого кожен міг обрати ту, яка подобалася йому найбільше, без тиску зі сторони викладачів тощо (які могли лише дати рекомендації, але ніяким чином не впливати на рішення самого студента).

Варто зазначити, що паралельно реформі художньої освіти, у Німеччині відбувалася реформа єдиної народної школи. Як це було пов'язане

⁷⁵ Там само. – С. 74.

⁷⁶ Там само.

⁷⁷ Там само. – С. 75.

із процесами змін, які відбувалися у художній освіті? Щодо навчання в школах, Гропіус також мав відповідне бачення. За словами Дружкової Н., він був за «народну школу з ручною працею»⁷⁸, адже загалом в школах відбувався акцент саме на розумову діяльність. Це призводило до того, що «учні, які поступали до Баугаузу, не мали жодного поняття про ремісничі навички, котрі могла дати їм трудова школа»⁷⁹.

Отже, підсумовуючи, згадаємо п'ять основних позицій-напрямів, якими було окреслена художня реформа в Німеччині: неактуальність академічної освіти, заклик повернення до традиції (повернення до ремесла), реалізація навчання у майстернях, створення єдиної художньої школи (де навчали всім художнім практикам – як «прикладним», так і вільним мистецтвам), введення нового попереднього курсу перед безпосередньою художньою освітою для ознайомлення та підготовки майбутніх студентів.

Таким чином, Баугауз можна вважати практичним втіленням всіх реформ та нововведень, які прагнули бачити прихильники реформ художньої освіти. І хочеться нагадати, що за словами самого Гропіуса, Баугауз був не просто породженням модерного мистецтва, а закономірним явищем. Таку ж саму думку висловлює і дослідниця Н. Дружкова, яка стверджує, що Баугауз та його педагогічні концепції були утворені змінами того часу, вмінням (і в цьому, на її думку, найбільша заслуга Гропіуса), об'єднати та втілити ці нововведення, не пориваючи при цьому ані з культурою, ані з художньою освітою Німеччини попередніх століть.

1.6. Нова художня школа в програмних статтях Вальтера Гропіуса. Ідея і структура Баугаузу (1923)

Передумовою для створення школи, яка б навчала спеціалістів, здатних відповісти на запити сучасності, були такі об'єднання як Дармштадтська

⁷⁸ Там само.

⁷⁹ Там само.

художня колонія, Німецький Веркбунд та ін. – а також, їх програми, декларації тощо. На початку 20 століття, отримати художню освіту можна було в Саксонській вищій школі; однак, вона була академічною установою, наприклад, у порівнянні із школою Генрі ван де Вельде.

Вальтеру Гропіусу належать не тільки роздуми про будівництво та архітектуру, але й думки щодо відповідного учбового закладу. Гропіус міг очолювати Веймарську школу мистецтв за запрошенням ван де Вельде, але, за рішенням веймарської влади, школа була закрита і приєднана до Вищої школи мистецтв. Проте веймарська влада запропонувала Вальтеру Гропіусу створити програму для нового учбового закладу. Викладена ним Програма містила в собі його основні ідеї щодо організації такої художньої та архітектурної освіти, яка б відповідала запитам сучасності. Проте у Веймарі його бачення учбового закладу залишилося без відповіді. Далі розглянемо основні концепції зі згаданої програми.

На думку Вальтера Гропіуса, художник має «створювати та вдосконалювати форми»⁸⁰; відтак, він закликає художників до того, щоб ознайомитися із роботою техніки – від найпростішої до «складного спеціалізованого станка»⁸¹; все це для того, щоби виробити актуальне бачення сучасних технологічних та виробничих процесів (де для створення форми використовуються саме машини), працювати і використовувати інноваційні можливості для формотворення. Знову-таки, як і в попередній програмі «Всезагального будівничого об'єднання» звучить заклик до співпраці комерсантів, інженерів, художників. Також, він акцентує на тому, що фабричні вироби мають бути наділені відповідною естетичною якістю. Відтак, Гропіус закликає до того, щоб масове, фабричне виробництво співпрацювало із художниками для отримання відповідної естетичної якості виробів. У свою чергу, промисловцям варто відійти виключно від думок про вигоду (до слова, це також був один із закидів – масове виробництво має

⁸⁰ Предложения по созданию учебного заведения в качестве консультационной организации по художественным вопросам для промышленного, ремесленного и кустарного производств. URL: <http://theory.totalarch.com/node/442>

⁸¹ Там само.

думати, як зменшити матеріальні витрати, проте, на думку художників та філософів, саме через це втрачається якість та зрілість виробів, те ж стосується і ситуації із будівництвом тощо). Отже, Гропіус ратував саме за спільність роботи комерсантів та інженерів із художниками для досягнення якісних виробів; у практичному вимірі, він за те, щоб відстань між цими професіями була подолана, як і закиди, що художники непрактичні, а промисловці, в свою чергу, «позбавлені художнього самку»⁸². За словами архітектора, час потребує цього об'єднання знань і бачень цих різних професій для досягнення єдиної цілі.

Одна з перших програм Баугаузу під назвою «Програма Державного Баугаузу в Веймарі» була написана Вальтером Гропіусом у 1919 році. У ній він закликає митців до нового підходу в своїй діяльності; об'єднання в одному навчальному закладі фахівців із різних галузей мистецтва він сприймав метафорично, як символ того, що архітектори, скульптори та живописці тощо не мають бути ізольованими у своїй творчості, а мають спільно «будувати храм нової віри»⁸³ (у цьому метафоричному образі споруди втілюється триєдність архітектурного, скульптурного та живописного мистецтва). Тобто, Баугауз у баченні Вальтера Гропіуса – це насамперед, об'єднання митців. Також він наголошує на необхідності повернення до традицій – під цим мається на увазі робота в майстернях. За словами Гропіуса, немає «мистецтва як професії», «немає різниці між художником та ремісником»⁸⁴.

Отже, бачення Вальтера Гропіуса нового учбового закладу, який відповідав би запитам епохи – це неначе повернення до середньовічної майстерні, «гільдії ремісників без класових різноманіть»⁸⁵, які мають за ціль

⁸² Там само.

⁸³ Гропіус Вальтер. Программа государственного Баугауза в Веймаре. URL: <http://theory.totalarch.com/node/443>

⁸⁴ Там само.

⁸⁵ Там само.

«разом придумувати та створювати нову споруду, де все зіллється в єдиному образі: архітектура, скульптура, живопис»⁸⁶.

Програмна стаття вже функціонуючого закладу Баугаузу – «Ідея і структура Баугауза» – представлена Вальтером Гропіусом на звітній виставці 1923 року. Вона є однією з фундаментальних робіт для дослідження. Вона допомагає зрозуміти зміст Баугауза та особливості його практичного втілення, із переліком курсів та поясненнями їх цілей та завдань.

На початку своєї статті Гропіус іде від загального – тобто, дає власну оцінку тому, що відбувається у сучасності і який вплив це має на художню діяльність. Можна сказати, що в архітектора є власна концепція «єдиної праці», спільної роботи, «дух єдності»⁸⁷; відтак, приміром, об'єкти такої творчості втілюють в собі глибину задуму і «особливості життя народу»⁸⁸, та «всі області людського буття, єдність «мистецтва» і техніки»⁸⁹. Гропіус також посиляється на будівництво, бо саме в ньому бачить можливість «спільної роботи цілої низки творчих індивідуальностей»⁹⁰. Він виступає проти будь-якої ізоляції, під ізоляцією мається на увазі відокремлена робота; на його думку, самоціллю такої діяльності буде ставлення до свого виду мистецтва не лише як до втілення власного генія, а й як до роботи для спільного блага. Саме така ізоляція продукується в стінах Академії (за його словами, «вираженням минулої свідомості була Академія»⁹¹). Можна припустити, що незгода із цим і викликала в Гропіуса бажання до втілення учбового закладу за новим, актуальним принципом. Ще одна критика в сторону Академії вбачається в тому, що мистецтву мають навчатися для потреб соціуму, а не для задоволення потреб, приміром, еліти. Тобто, мистецтво повинно бути насамперед соціальним, а не елітарним: «архітектура і пов'язані з нею інші види художньої діяльності – життєво важлива задача всього народу, а не предмет розкоші. Все ще побутує погляд

⁸⁶ Там само.

⁸⁷ Гропиус Вальтер. Идея и структура Баухауза. URL: <http://theory.totalarch.com/node/446>

⁸⁸ Там само.

⁸⁹ Там само.

⁹⁰ Там само.

⁹¹ Там само.

на мистецтво як на розкіш – висновок учорашньої свідомості, котре є причиною його ізоляції («мистецтво для мистецтва») і його роздробленості з життям. Новий будівельний ідеал створює абсолютно нові для суспільної творчої роботи»⁹².

Чому Вальтер Гропіус критикує принципи, які практикувалися в Академії? Тому що, насамперед, саме в Академії втілювався цей принцип розділення «двох видів творчого життя – промислової та ремісничої»⁹³. Тобто, він повертає до того, коли художник був звичайним ремісником. На думку архітектора, не можна навчитися мистецтву академічно – «цьому не можна навчити чи навчитися, але можна створити основу для творчої роботи, та удосконалюючи знання як простого виробника, так і талановитого художника»⁹⁴.

Відтак, бачення Гропіусом навчання в Академії складалося так: по-перше, відстороненість від соціальних потреб; по-друге, відсутність надання важливих, на думку архітектора, дійсних знань того, як «створювати форму»; по-третє, навчання було побудоване на вивченні методів графічного та живописного зображення, але не навчали основам – «особливостям реальних матеріалів, технікою та виробництвом»⁹⁵. В Академії, «вони обмежувалися естетичними спекуляціями, далекими від реального життя»⁹⁶. Саме це і сприяло тому, що художники не могли повною мірою втілити себе після академічного навчання.

Альтернативою Академії виступає нова мистецька школа Баугаузу. Надалі детально розглянемо, які нові принципи були закладені в цьому навчальному закладі.

⁹² Там само.

⁹³ Там само.

⁹⁴ Там само.

⁹⁵ Там само.

⁹⁶ Там само.

1.7. Нова мистецька школа Баугаузу

У програмній статті «Ідея і структура Баугаузу» (1923) автор детально розписав, які курси міститиме навчальний заклад, що саме треба вивчати на кожному з них, ідею формування курсу тощо. В статті про структуру навчання зазначається даний розподіл:

I. Практична частина

1. Камінь. 2. Дерево. 3. Метал. 4. Звук. 5. Скло. 6. Колір. 7. Тканина

Перспективні елементи

- а. Значення матеріалів і знарядь обробки.
- б. Основні уявлення про бухгалтерський справі, розцінки і способи укладення договорів.

II.

Теоретична частина

Сприйняття

- а. Натурні студії.
- б. Вчення про матеріали.

Уявлення

- а. Вчення про проектування.
- б. Вчення про конструювання.
- в. Технічне малювання та побудова моделей всіх просторових елементів.

Формоутворення

- а. Вчення про простір.
- б. Вчення про колір.
- в. Вчення про композицію.

Перспективні елементи:

Лекції про проблеми мистецтва і промисловості (як сучасних, так і минулих епох).

Навчання складається з трьох курсів, а саме – пропедевтичного курсу (півроку), практичного курсу (три роки) і будівничого курсу (в основному,

практика). В короткій анотації бачимо, що для пропедевтичного курсу були відведені спеціальні майстерні, в яких приділяли увагу «елементарному навчанню формі у зв'язку з вченням про матеріали». Після проходження пропедевтичного курсу, учень переводився до інших майстерень – учбових. Робота в учбових майстернях була пов'язана із трирічним навчанням практичному курсу. На цьому етапі особливо акцентувалося на закономірностях учбового малюнку та побудові форм. Після цього, була можливість стати «членом ремісничої гільдії», а надалі – працівником Баугаузу.

Будівничий курс було створено для здобуття практики на будівництві. Практика складалася як з можливості безпосередньої роботи на будівельному майданчику, так і на «експериментальній площі Баугаузу»⁹⁷. По закінченню будівничого курсу, студент міг отримати звання майстра гільдії та стати робітником Баугаузу.

Особливу увагу хочеться приділити пропедевтичному курсу, адже він вперше застосовувався саме в Баугаузі, потім відтворився в інших навчальних закладах, які були створені за принципами нової мистецької школи. Тому, важливо встановити, яку мету вкладали у пропедевтичний курс та яким було його практичне втілення. Автором цього курсу став один з викладачів Баугаузу, Йоганес Іттен.

Яку ціль покладали на пропедевтичний курс? Він був упроваджений для того, щоб виявити всі здібності індивіда «у сфері виробництва та формотворення»⁹⁸ через освоєння відповідних «завдань та засобів вираження»⁹⁹. Гропіус формулює задачу курсу так : «задача є в тому, щоб вивести індивід зі стану мертвої згоди зі всім, що йому зустрічається, домогтися живого переживання і розуміння побаченого, розбудити уяву; від цього залежить правильний розвиток творчих сил, даних від природи»¹⁰⁰.

⁹⁷ Там само.

⁹⁸ Там само.

⁹⁹ Там само.

¹⁰⁰ Там само.

Отже, описуючи пропедевтичний курс, Гропіус акцентує саме на потенціалі індивіда та необхідності його розкриття. Також, вже на самому початку, було заявлено, що основне, від чого варто відштовхуватися – це здібності та індивідуальні вподобання. Тобто, навчання йшло від учня та згідно з його індивідуальними здібностями, а не від вказівок майстра, яких треба було дотримуватися та виконувати. Саме наявні здібності учня прагнули максимально розкрити на пропедевтичному курсі. Таким чином, хоч за словами Гропіуса, «роботи, виконані на пропедевтичному курсі, несуть на собі відбиток педагогічного впливу»¹⁰¹, все-таки, він акцентував на деякій самості індивіда, його творчих здібностях, розвитку його власного бачення та критичного ставлення, самостійного знайомства з характером матеріалів. І зрештою, акцент ставився на те, в чому студенту найкраще виражати свої художні, творчі здібності, адже, за словами Гропіуса, «один воліє виражати себе в ритмі, другий – в світлотіні, третій – в кольорі, четвертий – в характері матеріалу, п'ятий – в звуці, шостий в пропорціях ...»¹⁰². Пропедевтичний курс – це найперший курс, який проходили всі, хто прагнув продовжити навчання в Баугаузі. Він тривав півроку, і за словами Гропіуса, вже містив «всі елементи майбутньої освіти»¹⁰³.

Наступним був практичний і формальний курс, який за замістом та ідеєю був протилежністю методикам навчання в Академії. За словами Гропіуса, на цьому етапі, з «індивідуального, довільного сприйняття форми»¹⁰⁴, було прагнення вивести об'єктивні методи та закони «опанування елементів форми і кольору»¹⁰⁵. Ціль формального курсу - навчити мові форм через опанування засобами: «елементами форми, кольору, і законів їх побудови»¹⁰⁶. Також практичний та формальний курс передбачав роботу в майстернях і опануванню ремеслам. Ці два аспекти неодноразово фігурували в ідейній складовій школи Баугаузу, проте, потребують уточнення.

¹⁰¹ Там само.

¹⁰² Там само.

¹⁰³ Там само.

¹⁰⁴ Там само.

¹⁰⁵ Там само.

¹⁰⁶ Там само.

Як було зазначено, до числа фундаментальних засад Баугаузу було відродження традицій, однією з яких було організація навчання в майстерні. Однак, це не означало копіювання традиційних методів без належного осмислення. Наприклад, на думку Гропіуса, навчання в майстра-практика, який би одночасно давав практичні та формальні знання (як це було у традиційній майстерні раніше), було б непродуктивним.

Таким чином, фігура майстра все ще залишалася головною; проте, тепер окремо навчалися у майстра-ремісника, і окремо у майстра-художника. Тобто, був синтез – техніки та художньої форми. За словами Гропіуса, така практика становить основу педагогіки Баугаузу: «Кожен учень і співробітник вчиться одночасно у двох майстрів – майстра-ремісника і майстра художньої форми. Обидва вони тісно пов'язані один з одним в процесі навчання. Ремісничє і формальне навчання є обов'язковим – жоден з учнів або працівників не можуть ухилитися від того чи іншого»¹⁰⁷.

Продовжуючи тему повернення до традиції, варто згадати, що у Баугаузі часто зазначалося на ремісничий праці; проте, це необхідно прояснити, і В. Гропіус про це зазначає, що Баугауз не є школою ремесла, і що просте повернення до традиційний ремісничої роботи було б атавізмом. Гропіус не мислить ремесло без синтезу із промисловою діяльністю: «Ремісничє виробництво виступає тут як експериментальне поле для промислового виробництва; проектні пошуки лягають в основу створюваних норм для їх промислового втілення, для виготовлення продукту промисловим способом»¹⁰⁸.

Проте, основним аспектом є те, що студенти не мають розподілу праці; завдяки тому, що вони ознайомлюються з кожним етапом – від безпосереднього проектування до виробництва за допомогою машин, тощо, вони здатні втілювати те, до чого закликає Гропіус, прагнути «до зв'язку із загальним процесом створення форм»¹⁰⁹. Окрім цього, розуміння виробничих

¹⁰⁷ Там само.

¹⁰⁸ Там само.

¹⁰⁹ Там само.

і технологічних процесів має свої переваги – в економії часу та коштів. Таким чином, Гропіус не розділяє, наприклад, архітектора від виробника будівельних елементів тощо; архітектор має розумітися на всіх процесах як проектування, так і виробництва окремих деталей тощо. Цей підхід і є революційним та інноваційним – тому, відповідним до запитів часу; є потужною альтернативою ізольованості в Академії.

Щодо організації, основний практичний курс триває 3 роки, після чого студент під керівництвом майстра-ремісника створює роботу на звання вільного підмайстра.

Після проходження всіх курсів, підмайстри приступають до практичного застосування своїх умінь на реальних прикладах будівництва – або експериментальних площах, або на будівельних майданчиках. Акцент був не тільки на безпосередній практиці, де підмайстер «випробовує і вдосконалює свої виробничі і формальні здібності»; таким чином, саме на будівельному майданчику відбувається перехід від індивідуального вдосконалення своїх умінь (які виявляли на пропедевтичному курсі) до колективної праці. Цікавим є те, що Баугауз лише підтримує поглиблення своїх знань в плані будівництва, тому майбутнім архітекторам радять отримувати ще й технічну інженерну освіту тощо.

Розуміння того, яка ідея вкладається в курс, неможливе без усвідомлення ідеї, яку вкладають в сучасне будівництво та архітектуру; якого результату прагнуть майстри та підмайстри в своїй колективній роботі.

За словами Гропіуса, нова будівнича ідея – це протилежність застарілій естетизації та прикрашанню будинків замість того, щоб він був «живим організмом»¹¹⁰. Що, на думку Гропіуса, допоможе подолати цю невідповідність сучасності? Прагнення опанувати технічний прогрес та зробити його союзником у створенні нових форм в будівництві: «зв'язок з

¹¹⁰ Там само.

технікою, що розвивається, з новими матеріалами і конструкціями закономірно веде до подолання цього занепаду»¹¹¹.

Амбіційна мета Гропіуса та Баугаузу взаємопов'язані із баченням нової архітектури та будівництва, і полягає в прагненні «неприкрашеної ясності будівельного тіла, яке вивчає свої внутрішні закономірності без брехні і прикрас, ми хочемо підкорити світ машин, проводів і швидкісних засобів пересування, щоб все, що формує будівлю, було звільнено від зайвого вантажу, а його зміст і функція прямо впливали з його сутності»¹¹². Таким чином, з цією мети бачимо, якою має бути нова архітектура, де акцент - на ясності форм замість надмірної естетизації та декоративності, а також функціональності – можливо втілити, лише співпрацюючи, вивчаючи нові здобутки технології та виробництва.

Основна з актуальних цілей, на думку Гропіуса, полягає у типізації окремих будівельних деталей; до чого це має призвести? В першу чергу, вирішити соціальну проблему, на якій наголошував Гропіус - зробити якісне житло доступним більшим верствам населення, адже «справді доцільне спорудження може з'явитися тільки як відповідь на сподівання всього народу». Для досягнення цього, Баугауз ставить перед собою важливість об'єднатися всіх учасників процесу, тобто «співпраці в будівництві інженерів, комерсантів і художників - усіх відповідальних за економіку, техніку і форму»¹¹³.

Таким чином, якою є нова архітектура? Та, яка вирішує соціальні проблеми у потребі якісного та доступного житла через активне використання звершень технологічного прогресу. За словами Гропіуса, це можливе через «здійснення більшої типізації та варіантності житлових будинків»¹¹⁴. Типізація деталей - це та ціль, яку ставить перед собою колектив Баугаузу. Для того, щоб втілити це, необхідна спільна, колективна робота, яка полягає в принципі спільної праці, розподіленої між

¹¹¹ Там само.

¹¹² Там само.

¹¹³ Там само.

¹¹⁴ Там само.

"промисловою, економічною та художньою областями"¹¹⁵. Для того, щоб новостворена архітектура відповідала своєму часу, треба відійти від індивідуальних, самостійних проєктів, а мислити єдиними конфігураціями; в цьому і вбачається актуальність, справжня творчі робота і економічна рентабельність.

Навколо цієї ідеї і прагнули побудувати навчання в Баугаузі. Промовистим підтвердженням буде те, що усвідомлення та вміння втілити ідеї у матеріальному вимірі є одним з показників того, що підмайстер гідний титулу майстра. За словами Гропіуса, головний показник полягає в умінні мислити цілісно, від найменшої будівельної деталі, яка має втілювати загальну мету єдності будівлі до того, наскільки органічно співвідноситься із зовнішнім світом тощо.

Окремо необхідно розглянути популярність сценічного мистецтва в Баугаузі. Відомо, що це було частиною студентського життя; у театрі пліч-о-пліч співпрацювали та грали як викладацький склад, так і студенти.

Можна припустити, що сцена є ще одним втіленням принципів Баугузу - єдності та колективної праці. Сам Гропіус з приводу доцільності цього аспекту, стверджував : «Як в архітектурі все повинні забути своє «я», щоб підкоритися єдиної вищої мети створення синтетичного мистецтва, так і на сцені існує багато художніх проблем, які, будучи вирішені за загальними для них законами, утворюють нове велике єдність»¹¹⁶. В такому випадку, сцена була своєрідним аналогом будівельного майданчика.

З думок Гропіуса стає зрозумілим, наскільки він поєднував архітектуру і театральне мистецтво, проводив між ними паралелі. Наприклад, він розмірковує, що в сучасному театральному мистецтві криза полягає у втраті зв'язку зі світом людських почуттів; так само як і в архітектурі, проєкти не задовольняють існуючі реальні проблеми. «Сценічне мистецтво виходить з метафізичної потреби дати більш чітке вираження неясній думці»¹¹⁷;

¹¹⁵ Там само.

¹¹⁶ Там само.

¹¹⁷ Там само.

подібний принцип має втілитися і в новій архітектурі, де на зміну надмірній декоративності прийде єдність і ясність форм. Таким чином, театр, як і архітектура – це мистецтва, які мають шукати рішення на запити і проблеми людини та всього людства.

Ще одна ціль сценічного мистецтва, яка символічно відображалася в архітектурі – це необхідність «чіткого формулювання всіх сучасних проблем сцени і рішення їх експериментальним шляхом»¹¹⁸. А також, у створенні єдиних конфігурацій, поглибленому вивченні всіх елементів, з яких складається сценічне дійство – «проблем простору, тіла, руху, форми, світла, кольору, звуку до механіки, оптики та акустики»¹¹⁹.

Таким чином, сценічне мистецтво у Баугаузі, є простором, в якому не тільки об'єднуються викладачі і студенти, а ще й втілюються освітня функція студентів, які через сценічне мистецтво вчаться і засвоюють принципи архітектурного проектування та будівництва.

Отже, основні принципи нової мистецької школи Баугаузу, втілилися на практиці в навчальних курсах наступним чином:

- новий підхід, де навчання формувалося навколо наявних індивідуальних здібностей студента, повною мірою втілилося в пропедевтичному курсі (вперше заснувався в Баугаузі Йоганесом Іттенном); ціллю курсу було максимально розкрити творчі здібності студента та встановити, в чому вони найкраще виражаються (в ритмі, характері матеріалу, пропорціях тощо);
- повернення до традиційних методів (робота у майстернях) у навчанні в майстра-ремісника та майстра художньої форми одночасно (для втілення принципу єдності техніки та художньої форми); вивчення ремесел для втілення принципу об'єднання їх із промисловістю; студенти мають ознайомитися зі всіма етапами –

¹¹⁸ Там само.

¹¹⁹ Там само.

від проектування до техніки та виробництва; Втілювалося у практичному та формальному курсі;

- практика на будівництві – для втілення принципу єдності на всіх етапах виробництва, відхід від індивідуального опанування до колективної роботи; вдосконалення здобутих навичок та умінь; головна ціль – вдосконалити вміння мислити цілісно (від деталі до загального, співвідношення із зовнішнім світом тощо) – завершальний етап навчання і отримання звання майстра;
- сценічне мистецтво, яке розумілося як майданчик, на якому опановували та практикували здобуті вміння та навички; на думку Гропіуса, аргументація в необхідності сцени в навчальному процесі полягало у подібності принципів з архітектурою; через сценічне мистецтво студенти краще опановують навчальний матеріал (через подібність із процесами в архітектурі, можливість колективної роботи, необхідній при роботі на реальних проектах, практиці свої творчих здібностей тощо).

РОЗДІЛ 2: ХУДОЖНІ КОНЦЕПЦІЇ НОВОЇ АРХІТЕКТУРНОЇ ШКОЛИ ХАРКОВА 1920-Х РОКІВ У ХАРКІВСЬКИХ ЖУРНАЛАХ. ВИСВІТЛЕННЯ НІМЕЦЬКОГО ДОСВІДУ НОВОЇ МИСТЕЦЬКОЇ ШКОЛИ БАУАГУЗУ У ХАРКІВСЬКІЙ ПРЕСІ

1.1. Принципи сучасної архітектури: висвітлення досвіду Заходу у журналах лівого мистецтва

Перша половина 20 століття ознаменувалася появою нових стилів у архітектурі – конструктивізму та функціоналізму. Упродовж 1920-1960-х років саме ідеї цих двох напрямків трактувалися як актуальні та прогресивні, і ознаменували нову архітектуру.

Концептуально між функціоналізмом та конструктивізмом існує суттєва різниця, яка, якщо описати її дуже спрощено, полягає у визначенні того елемента, який найбільш суттєво впливає на загальну композиційну структуру будівлі. Для перших форму визначає функціональне призначення будівлі, для других – правдивість та чистота конструкції. Втім, у дрібніших деталях між цими архітектурними напрямками є багато спільного. Зокрема, прагнення до композиційної простоти, заперечення декорування (прикрашання, орнаменту) тощо. Новаторське уявлення модерністів полягало в тому, що архітектура мислилася як «мистецтво простору»; відтак, нова архітектура значно переосмислила естетику – якщо раніше красивим вважалося те, що було прикрашене (орнаментом, візерунком тощо), то зараз, за словами архітектора Бруно Таута, «усе, що добре функціонує, добре виглядає»¹²⁰.

¹²⁰ Вечерський В.В. Курс історії архітектури. Методичний посібник з дисципліни "Всесвітня історія архітектури" для студентів мистецтвознавчої спеціалізації вищих навчальних закладів. Київ : Вид-во Ін-ту проблем сучас. мистецтва, 2006.– С. 216.

Варто розглянути як основні ідеї конструктивізму та функціоналізму, викладено у працях таких видатних архітекторів та мислителів ХХ ст., як Ле Корбюзьє, Вальтер Гропіус, Міс ван дер Роє та ін.

Приміром, для одного з основних новаторів архітектури – Ле Корбюзьє – основним принципом сучасної архітектури був раціоналізм та запровадження серійного будівництва. Відтак, створювалося нове бачення будинку, який ставав елементом масового виробництва (як наслідок індустріалізації, активного заселення міст). Ле Корбюзьє доводив, наприклад, що використання матеріалу залізобетону може бути представлене як «засіб художнього вираження». Новаторське бачення цього матеріалу в Ле Корбюзьє полягало в тому, що завдяки «якості залізобетонного каркасу [можна було – А.П.]... вільно змінювати розміщення внутрішніх стін»¹²¹. Це було одним з основних моментів сучасної архітектури – як в можливості перепланування, так і створення раціонального плану та можливості його змінювати в залежності від потреб користувачів. Зміни у формотворенні дозволили експериментувати із такими елементами, як віконні отвори, двері тощо – вони могли досягати різних розмірів тощо Також, змінилося бачення в проектуванні, яке характеризувалося «продуманістю у виборі пропорцій у поєднанні зі стриманістю в використанні матеріалів»¹²² (як і в Міс ван дер Роє).

Активні зміни в західноєвропейській архітектурі на початку 20-х років були відомі і радянським архітекторам. Одним з основних містків між західним та радянським досвідом були засоби масової інформації – журнали та газети, в яких висвітлювалися ідеї нового мистецтва: перекладні статті українською мовою, основні тези з доповідей та праць тощо. В Харкові рупорами нового мистецтва були журнали та часописи мистецького об'єднання «Нова генерація», «Авангард», «Нове мистецтво», «Будівництво» та ін.

¹²¹ Гидион З. Пространство, время, архитектура. Москва : Стройиздат, 1984. – С. 299.

¹²² Там само. – С. 329.

До прикладу, в журналі «Нова генерація» (одному з основних джерел даного дослідження) було представлено як теоретичні праці, присвячені творчості західних архітекторів (як, наприклад, Бруно Таута та Міс ван дер Рое), так і багатий ілюстративний матеріал: їхні ескізи проектів, фото будинків, дизайну побутових речей у новому стилі. Доцільно розглянути, як висвітлювалися досвід зарубіжних архітекторів та їх бачення сучасної архітектури у статтях, що публікувалися у харківських мистецьких часописах. Зокрема, праця Кароля Тайге «До теорії конструктивізму» та статті М. Холостенка, одна з яких присвячена розбору архітектурних проектів Міс-ван-дер-Рое, ключовим тезам доповіді німецького архітектора Бруно Таута про нову архітектуру.

Спочатку треба встановити, чому важливо розуміти нові тенденції в західноєвропейській архітектурі? Тому що завданням нових шкіл було викладати саме актуальні знання, перетворити навчальний заклад на експериментальний осередок, де спільними зусиллями викладачів і студентства здійснювався пошук нових методів та підходів в архітектурі та будівництві, вишукувалися відповіді на запити доби, зокрема щодо використання технологічних звершень та об'єднання із промисловістю. Як вже було зазначено в першому розділі, у Харкові таким експериментальним осередком мав стати Харківський художній технікум, завдання якого у 20-х роках було відповідати на запити держави, задовольняти її потреби. Відтак, промовистим буде те, що в у технікумі боролися проти застарілих методів викладання – академізму як у контексті навчального процесу, так і в практичній діяльності викладачів. Тобто, за словами випускника, а згодом і запрошеного викладача ХХТ, архітектора Олександра Касьянова, архітектурний факультет мав надавати студентству, насамперед, актуальні знання – в ідеях конструктивізму та функціоналізму. Таким чином, нова концепція архітектурної освіти полягає, насамперед, у концепції сучасної архітектури загалом, яка на теренах України в 20-х роках 20 століття мала

завдання втілювати запити відповідно до соціальної, економічної ситуації, а також розвитку промисловості й індустріалізації в СРСР.

Як уже мовилося вище, у журналі «Нова генерація» 1928 року була надрукована стаття чеського конструктивіста Кароля Тайге під назвою «До теорії конструктивізму». Для мого дослідження важливо розглянути, якою є теорія конструктивізму в архітектурі. Згідно з Каролем Тайге, конструктивізм є не модною тенденцією, а закономірністю; новий напрямок пориває зі всім старим – від методів проектування до сприйняття будівель, є «запереченням традиційних естетик та концепцій»¹²³. Це пов'язане насамперед із тими глобальними змінами, які відбулися із людством в останні десятиліття, тому: «сучасна цивілізація є цивілізацією машин, а не мистецтва»¹²⁴.

Основні тези стосовно теорії конструктивізму, які формулює Тайге у статті, опублікованій в Харківському часописі, можна звести до наступного:

- сучасність дає архітектурі «нові матеріали і конструктивні засоби»¹²⁵; відтак, перетворення в мистецтві як сучасні, так і ті, що здійснювалися у минулому, були продиктовані змінами виробничих та громадських систем, появою нових матеріалів, техніки, форми (що, за словами Кароля Тайге, можемо спостерігати зараз);
- поява нових завдань та цілей, які вкладають в нову, конструктивістську архітектуру – за словами Кароля Тайге, архітектура стає «наукою, текінкою, промислом»¹²⁶; конструктивістська теорія вкладає в архітектурну творчість, насамперед, залежність від нових засобів праці і техніки, завдяки яким і створюють нові архітектурні форми, а також від змін виробничої, господарської і соціальної структури, які формують запити і завдання новій архітектурі;

¹²³ Тайге Кароль. До теорії конструктивізму. Нова генерація». 1929. № 3. С. 51.

¹²⁴ Там само.

¹²⁵ Там само. – С. 52.

¹²⁶ Там само. – С. 53.

- відтак, Кароль Тайге ще раз наголошує на тому, що архітектурна форма – це наслідок утилітарної потреби і матеріалу, а не декоративності тощо;
- архітектура стає наукою, це впливає (і надає певних характеристик) із трьох основних моментів: «умов механічної цивілізації сучасного виробничого порядку»¹²⁷, змінами окремих елементів (вікна, стіни, покрівлі), що за словами Кароля Тайге, і визначатимуть «зовнішній вигляд» архітектурної форми, а також появі нової конструкції (залізобетону).
- поява нових залізобетонних конструкцій дозволяє архітектору по новому поглянути на конструювання, адже вони «можуть перемагати просторінь величезними отворами і міняти статичний характер будови, уможливають отвори вікон, дверей будь-якого розміру»¹²⁸. За словами Кароля Тайге, такі зміни відкривають можливість відійти від обмежень – відтак, завданням конструктивістської архітектури є «стабілізувати один основний типовий і стандартний розмір»¹²⁹. Ще одна важлива особливість полягає в тому, що мірилом для вибору масштабу та пропорцій в архітектурі є людина.
- У новій конструктивістській архітектурі можна прослідкувати перехід від давніх естетичних засад до принципу «людини як до міри всіх речей»¹³⁰. Саме тому цей перехід вбачається і в цілях нової архітектури, а саме у її «максимальній функціональності»¹³¹.
- Нова естетика конструктивістської теорії полягає в тому, що красивою є та річ, що має досконало сконструйовану форму і максимально виконує свої функції;

¹²⁷ Там само.

¹²⁸ Там само. – С. 53.

¹²⁹ Там само.

¹³⁰ Там само. – С. 54

¹³¹ Там само.

- Ще одне завдання нової архітектури є полягає у тому, щоб «раціонально перетворити дійсність»¹³². За словами Кароля Тайге, конструктивістська архітектура зможе максимально себе розкрити лише в добре організованому суспільстві, відтак, це взаємопов'язано – нова архітектура має за мету раціонально організувати простір, у якому люди живуть, а тим самим зробити зручнішим їхній побут та вдосконалити, зробити більш справедливими суспільні відносини.

Тепер звернуся до статті Холостенка М., що присвячена діяльності архітектора Міс-ван-дер-Рое. У творчості Міс-ван-дер-Рое автор статті вбачає абсолютно новий підхід у формотворенні та роботі з новими матеріалами, що втілює принципи сучасної архітектури. Це, на думку Холостенка, проявляється у наступному: активне використання нового матеріалу, зокрема залізобетону, лицьової цегли тощо (як було зазначено Каролем Тайге, використання таких матеріалів значно розширює можливості архітектора при проектуванні); синтетичне розуміння як нових принципів (форм нового мистецтва) так і характерних особливостей конструкцій і матеріалів; підкреслення властивостей нових матеріалів – наприклад, залізобетону, який виражає такі конструктивні властивості, як «вигиб, консольність, монолітність»¹³³. Наостанок, Холостенко наголошує на тому, що роботи Міс-ван-дер-Рое можна вважати одним із прикладів вирішення тих проблем архітектури, які постають і в Україні – а саме, проблеми пошуку нових форм.

Стаття про Бруно Таута, яка містить основні тези його доповіді на З'їзді Союзу об'єднань інженерів та архітекторів, також корелюється із думками Кароля Тайге: її основна ідея полягає в тому, що сучасна архітектура є «технічно-конструктивний організатор життя»¹³⁴ і, за словами Бруно Таута, досягає цього за рахунок нових принципів архітектури та використання техніки, адже це продиктоване насамперед змінами в індустріальному суспільстві, де «техніка стала естетичним фактором нашого

¹³² Там само. – С. 56.

¹³³ Холостенко М. Міс-Ван-Дер-Рое. Нова генерація. 1928. № 10. С. 265.

¹³⁴ «Просто добра порція вінігрету за рецептами німецької кухні, або Бруно Таут про архітектуру». Мистецькі матеріали авангарду. 1929. - С. 75.

життя»¹³⁵. З цього випливає і недоцільність будь-якого прикрашання «інженерних будов»¹³⁶; тепер замість декорування архітектура має втілювати основний принцип: «відповідність між ціллю і матеріалом чи конструкцією»¹³⁷. На думку Бруно Таута, основна концепція сучасного архітектора полягає в «красі доцільності»¹³⁸; варто зазначити, що втілення цього принципу Бруно Таута схожий із ідеєю Вальтера Гропіуса, і полягає в тому, що на кожному етапі проектування архітектор має замислюватися над єдністю всіх деталей будинку із «загальним характером даного місця, вулиці, площі, пейзажу»¹³⁹.

1.2. Огляд нової мистецької школи Баугаузу у харківських журналах

Зі статті А. Альфа «Баухауз», опублікованої в журналі «Нове мистецтво» бачимо, що Баугаузу надавалося значення «єдиного молодого художнього початку»¹⁴⁰ післяреволюційних подій у Німеччині. За визначенням автора статті, Баугауз був «художньою комуніою вільних майстрів»¹⁴¹, що почала своє існування 1918 року. Були одразу проведені аналогії із радянськими установами. Альф зазначає, що Баухауз, як «організація трохи схожий на наш Вхутемас, або «Вільні майстерні»»¹⁴² (останні були засновані в Ленінграді замість Академії Мистецтв)

Мету заснування та роботи Баугаузу Автор статті вбачає у прагненні «винайти шляхи для синтетичного мистецтва, яке в майбутньому замінить зруйноване сучасне, індивідуальне мистецтво»¹⁴³. Так зване «індивідуальне мистецтво» піддавалося критиці за те, що воно відмежовувало себе від

¹³⁵ Там само.

¹³⁶ Там само.

¹³⁷ Там само.

¹³⁸ Там само.

¹³⁹ Там само.

¹⁴⁰ Альф А. Баухауз. Нове мистецтво. 1926. № 32. С. 6.

¹⁴¹ Там само.

¹⁴² Там само.

¹⁴³ Там само.

реального життя та часто впадало у «пасеїзм», тобто в одержимість минулим та байдужість до сучасного й майбутнього, що проявлялося, приміром, в ігноруванні технологічних досягнень, розвитку виробництва і т.д. Ця «байдужість» до технологічних звершень сучасності є протилежністю принципам Баугаузу. На думку Альфа Баугауз утворений для розвитку «здорового мистецтва», а запорука цього «здоров'я» вбачається у використанні технологічних, промислових, виробничих здобутків у єдності і на користь мистецькому процесу, а також суспільному запиту в архітектурі. Тобто «здоровим» названо мистецтво яке «своїми формами відповідне до віку великих технічних винаходів та перебудови суспільства»¹⁴⁴.

У першому розділі уже йшлося про ідею Вальтера Гропіуса щодо необхідності досягнення єдності як у плані організації роботи художників та учасників будівельного процесу, так і в самому архітектурному проектуванні. На єдності акцентує увагу й автор статті «Баухауз», описуючи це як «намагання підпорядкувати всі ділянки мистецтва одній загальній естетиці, одному загальному світоглядові»¹⁴⁵.

Отже, у щойно розглянутій статті з журналу «Нове мистецтво» представлена позитивна характеристика Баугаузу, яка цілком відображає принципи вищої школи, що описані у програмній статті Вальтера Гропіуса (про що уже йшлося у 1-му розділі). Це є не випадковим, адже на ознайомленість із програмними статтями Баугаузу вказує, наприклад, наступний фрагмент зі статті : «проте не все те, що прокламував здійснив Баухауз, багато залишилось тільки в маніфестах»¹⁴⁶. За цим коментарем розуміємо наступне – у харківському мистецькому середовищі було відомо про нове мистецтво Німеччини, зокрема про Баугауз; була обізнаність із програмними статтями та маніфестами цього закладу; також, було відомо і про його функціонування, а саме, що було втілене, а що залишилося в проектах. Проте, як зазначає сам автор, навіть того, що вдалося втілити в

¹⁴⁴ Там само.

¹⁴⁵ Там само.

¹⁴⁶ Там само.

Баугаузі, достатньо, щоб визнати, якого великого значення набув Баугауз у сучасному німецькому мистецтві. Таким чином, харківська мистецька публіка була зацікавлена в новому мистецтві Німеччини, представленому Баугаузом. Відтак, інформація про Баугауз активно поширювалася і певним чином, показувала направленість мистецького середовища, його зацікавленість в знайомстві з осередком лівого мистецтва в Німеччині. Видається, що вагому роль у популяризації на теренах України освітніх та мистецьких ідей Гропіуса відігравали харківські газети та журнали.

Окремо варто розглянути, чому саме митці та публіка Харкова були зацікавлені в Баугаузі. Нові митці Харкова були міцно пов'язані із революційними процесами внаслідок встановлення комунізму. Можна припустити, що явища та ідеї, які підпадали під комуністичну парадигму, знаходили відгук та активно поширювалися в Радянському Союзі. Таким явищем, яке прийняли в Радянському Союзі, і була діяльність Баугаузу. По-перше, у статті було зазначено уявлення Баугаузу як такого, що окрім намагання «злити мистецтво з життям, вирвати його з рамок абстрактного станкового існування»¹⁴⁷ та метафорично «омолодити його цілющою раціональністю»¹⁴⁸, зосереджений на технологічному прогресі «майбутнього колективного й комуністичного суспільства»¹⁴⁹. Автор формулює мету Баугаузу, використовуючи наступну цитату: «винайти шляхи майбутнього комуністичного мистецтва». Тобто, організація Баугаузу мислилася такою, що продукує і поширює ідеї комуністичного, лівого мистецтва; на підтвердження цього, автор надає теми деяких архітектурних проектів із промовистими назвами «Палац Праці», «Радянський будинок», створені архітекторами Баугаузу (щодо яких і була використана цитата із метою пошуків комуністичного мистецтва). Тобто, Баугауз із його принципами та ідеями відгукувався у комуністичному суспільстві Радянського Союзу, з його економічним підйомом та виробництвом. Наголошенням на тому, що про

¹⁴⁷ Там само.

¹⁴⁸ Там само.

¹⁴⁹ Там само.

Баугауз було не просто відомо в СРСР, а його діяльність отримувала схвальні відгуки, є цитата зі статті: «надзвичайна ріжностороння і цікава діяльність Баухауза не залишилась без наслідків і зробила великий вплив на молоде німецьке мистецтво, його діяльність не залишилась без відгуку і в СРСР, де аналогічну роботу провадили ліві художники : Татлін, Малевич та інші»¹⁵⁰. Тобто, автор наводить чіткі аналогії і акцентує на схожості мистецьких процесів, які відбуваються у Німеччині, та в Радянському Союзі.

Як раніше зазначалося, всесоюзно відомий художній заклад, передовий навчальний заклад Радянського Союзу Вхутемас був подібний за своєю педагогічною, змістовою концепцією із Баугаузом; можна сказати, був радянським аналогом нової німецької школи, і на початку розглянутої статті автор наголосив на цьому.

Також А. Альфа акцентує на ще одній спільності, а саме, «найцікавіша архітектура Баухаузу своїми формами і ідеями близька роботам лівих радянських архітекторів конструктивістів, що тепер майже самі будують нову Москву»¹⁵¹. Тобто, формальні та стильові ідеї архітектури Баугаузу, мали спільність із проектами радянських архітекторів – конструктивістів. Більше того, варто відмітити суб'єктивну оцінку автора – що таким чином, архітектурні принципи Баугаузу, що тотожні проектам лівих радянських архітекторів, є найцікавішими.

Підсумовуючи, слід зазначити, що автор статті описує розвиток Баугаузу як освітньої установи: осередок «експериментальної бойової роботи»¹⁵², стає «художньо-виробничою школою нового типу»¹⁵³. Разом з тим автор критично відзначає, що Баугауз своїми творами в дечому «починає обслуговувати буржуазний смак»¹⁵⁴. Проте він наголошує, що Баугауз став «реформатором громадського смаку»¹⁵⁵; він знаходить схожість із шуканнями та роботою, яка проходила у Баугаузі та в радянських художніх

¹⁵⁰ Там само.

¹⁵¹ Там само.

¹⁵² Там само.

¹⁵³ Там само.

¹⁵⁴ Там само.

¹⁵⁵ Там само.

інститутах та мистецьких школах. Зі слів автора можна припустити, наступне: Баугауз, та навчальні заклади Радянського Союзу і є осередками, що формують і продукують ідеї і принципи нового лівого мистецтва як в Німеччині, так і в СРСР.

Наступна стаття, яка присвячена Баугаузу, під назвою «Нова мистецька школа в Німеччині»¹⁵⁶ розміщена в журналі «Всесвіт». Автор статті - художник-бойчукіст Василь Седляр, з 1926 по 1927 роки відвідав у творчому відрядженні школи Німеччини, Франції, Італії. У Німеччині, разом із іншими художниками, відвідував заводи, мануфактуру та фабрику; окрім виробничих об'єктів вони окремо відвідали місто Дессау, для того щоб ознайомитися із німецьким досвідом організації актуального навчального закладу Баугаузу¹⁵⁷. Тому можна припустити, що стаття, опублікована 1927 року, була створена після безпосереднього перебування в навчальному закладі.

У статті автор формулює такий намір художнього колективу: бути "разом з молоддю, що захопилася стремлінням"¹⁵⁸. У цій статті ми також бачимо, як автор акцентує на прагненні об'єднати мистецтво і виробництво, і на тому, що новий колектив прагне перетворити не тільки архітектурні форми, а й предмети побуту відповідно до тенденцій сучасності, формалістичних звершень. Також цікаво зауважити на примітку внизу сторінки; автор зауважує на тому, що в Україні в цей час було засноване багато колективів, що продукували принципи нового лівого мистецтва.

Також, автор не випадково приводить історію про те, що Баугаузу могло не існувати внаслідок припинення його роботи Веймарською владою. Причини, які надав автор, дають зрозуміти, що Баугауз мислився як "революційна організація", що містила в собі загрозу консерваторським силам в мистецтві. Відтак, автор зазначає, що для німецьких консерваторів ліквідація Баугаузу була б тотожною провалу "лівих художників, провал ідеї

¹⁵⁶ Седляр В. Нова мистецька школа в Німеччині. Всесвіт. 1927. № 4-5. – С. 19.

¹⁵⁷ Михайло Бойчук. Монументально розстріляні (III). URL: <https://www.ukrinform.ua/rubric-society/2498413-mihajlo-bojchuk-monumentalno-rozstrilani-iii.html>

¹⁵⁸ Там само.

органічного зв'язку мистецтва з вимогами сучасного виробництва, сучасного побуту"¹⁵⁹.

Ця історія цікава тим, що не тільки дає зрозуміти, як бачили Баугауз у тодішньому мистецькому просторі Німеччини, і яких характеристик йому надавали українські митці.

Більшою мірою Седляр торкається відкриття нового будинку Баугаузу у Дассау. За словами автора, новий будинок втілює у собі всі принципи нової архітектури - тобто є її формальним та матеріальним втіленням - внаслідок особливостей поєднання бетону, заліза, скла, повного втілення всіх вимог для навчального процесу. Комплекс будівель у Дассау містив, окрім самого будинку, помешкання та майстерні для викладачів.

Підсумовуючи, Василь Седляр зробив висновок щодо того, які основні принципи втілює Баугауз, а також проекти та вироби цієї школи: "доцільність, простота, зручність при новому художньому формо розумінню оточення і предметів побуту"¹⁶⁰.

Окремо хочеться зазначити його коментар щодо організації навчання вищої мистецької школи, яка, за його словами, лише починає характеризуватися оформленим планом: "як шкільний заклад Баугауз лише в останній час набрав сталості в програмах своїх, курсах навчання то що"¹⁶¹.

Отже, з двох статей, присвячених висвітленню нової мистецької школи Баугаузу, можна зробити наступні висновки. Основною ціллю Баугаузу, на думку харківських авторів А. Альфа та В. Седляра, було:

- перехід від індивідуального мистецтва до синтетичного;
- заснування нового («здорового») мистецтва, яке використовує технологічні, промислові здобутки для досягнення своїх задач;
- створення нового мистецтва, яке має відповідати технологічному прогресу (для того, щоб бути актуальним своїй добі) і втілювати

¹⁵⁹ Там само

¹⁶⁰ Там само

¹⁶¹ Там само

соціальний запит (тобто, не бути відмежованим від життя людей, а бути соціально значимим).

1.3. Висвітлення педагогічних та художніх концепцій харківських архітекторів Олександра Касьянова та Григорія Яновицького в журналі лівого мистецтва «Нова генерація»

Олександр Касьянов та Григорій Яновицький у 20-тих рр. XX ст. були студентами Харківського художнього технікуму, таким чином, могли зсередини бачити позитивні сторони та недоліки освіти архітектурного факультету. Обидва архітектори в своїх статтях транслюють ідеї нового лівого мистецтва (Олександр Касьянов був учасником мистецького об'єднання «Нова генерація»), а в архітектурі поділяють ідеї та принципи конструктивізму. Відтак, аналіз їх статей для журналу «Нова генерація» дозволить зрозуміти, якою саме вони бачили сучасну архітектуру, та якою мала бути архітектурна освіта, яка відповідає б запитам доби.

За словами Г. Яновицького, наразі вбачається активне утвердження ідей сучасної архітектури як в Радянському Союзі, так і на Заході: «тепер уже немає потреби доводити, що сучасна архітектура має під собою твердий ґрунт і виключне право на існування. Все, що досі зробила Москва і Захід у цьому напрямку, стверджують це»¹⁶². Процеси змін, які відбуваються в сфері архітектури та будівництва в Радянському Союзі, схожі із процесами на Заході і в Америці, продиктовані ціллю «ламання старого та пошуку нових прийомів та підходів»¹⁶³.

В процесі перетворень, саме навчальні заклади мають виступати осередками і трансляторами ідей нового мистецтва та архітектури. Ці думку підтверджує і Олександр Касьянов, який наголошує на тому, що студенти цього інституту приймають активну участь у містобудуванні, і, за його

¹⁶² Яновицький Г. Сучасна архітектура. Нова генерація. 1928. №2. - С. 137.

¹⁶³ Там само.

словами, створюють уявлення про сучасну архітектуру: "факультет, через окремих студентів, дуже міцно зв'язаний із будівництвом м. Харкова та округ лівобережжя, мусить бути одним з головних чинників розвитку сучасної архітектури на Україні"¹⁶⁴. Архітектор зазначає, що студенти беруть активну участь у містобудуванні - створюються будівлі за проектами студентів архітектурного факультету, вони керують процесом або, зрештою, їх залучають до проектів. Також Касьянов відмічає високу технічну якість студентських робіт. Тобто, за словами Касьянова архітектурний факультет Харківського художнього інституту створює нову українську архітектуру не тільки міста Харкова, а й всієї України.

Таким чином, саме Харківський художній інститут мав відображати сучасні ідеї та принципи в організації навчання архітекторів. Олександр Касьянов у статті «Архітектура в школі», формулює своє бачення нової концепції архітектурної освіти. За його словами, нова концепція полягає в навчанні актуальним знанням, відповідним сучасному становищу архітектури та будівництва. Таке бачення спонукає майстра до критики ситуації, яка сформувалася на архітектурному факультеті. Вона полягає у відсутності «власного специфічного лиця, школи»¹⁶⁵. Тобто, на звітних виставках роботи мають різні стилі - від українського бароко, ампіру, до модерних проявів, і кожен з цих стилів, за словами Касьянова, рівноцінний на факультеті. Таке стильове різноманіття ріднить освіту в інституті із принципами академічної освіти, розглянутої в першому розділі, де активно використовувалися методи та прийоми класичної школи: античності, ренесансу, класицизму, а також, навчанні проектувати в естетиці різних європейських стилів.

Відтак, ситуація на архітектурному факультеті, що підпала під критику, на думку Олександра Касьянова, має дві основні причини: «недосконалості планів щодо наукового вивчення мистецтва»¹⁶⁶ та «не досить вдалого підбору

¹⁶⁴ Касьянов О. Архітектура в школі. Нова генерація. 1928. № 2. - С. 135.

¹⁶⁵ Там само.

¹⁶⁶ Там само.

викладачів»¹⁶⁷. Ці два аспекти описано в першому розділі цього дослідження, там де описувалася діяльність Харківського художнього технікуму. Слід нагадати, що саме стильовий плюралізм та академічна освіта викладачів, що продовжували транслювати консервативні ідеї у викладанні, були критиковані комісією; така ситуація не втілювала ці завдання, які були поставлені новою владою перед навчальним закладом в післяреволюційний період.

Таку саму критику старим методам можна знайти у статті Григорія Яновицького. Одним з факторів, які стримують сучасну архітектуру, на думку Яновицького, є вибір господарниками консерваторських принципів архітектури (через малу обізнаність новим принципам раціонального будівництва). Відтак, це співвідноситься як з думками Олександра Касьянова, так і з принципами Баугаузу: нова концепція освіти архітектора мала втілювати саме актуальні знання сучасної архітектури, протистояти консерваторській декоративності, яка ще досі існує в проектах архітекторів, але є зовсім невідповідною часу. Відтак, пошук та запровадження нових прийомів "архітекторського думання"¹⁶⁸ пов'язаний із тенденціями доби: зверненнями сучасної науки і техніки, індустріалізації країни (яку автор статті називає гаслом), господарсько-економічними факторами. Адже, найбільший вплив на архітектуру мають саме соціально-економічні та побутові умови. Таким чином, зміни в архітектурі та будівництві нерозривно пов'язані із тенденціями сучасності, коли старі методи стають невідповідні часу. Отже, необхідність пошуку та втілення нової архітектури неможливі без поривання із невідповідними ідеями минулого. Яновицький вимагає відкинути еклектизм, що "стихійно переживував мотиви минулого"¹⁶⁹.

Також Яновицький наголошує на тому, що сучасний архітектор має позбутися від «принциповості та неорганізованості»¹⁷⁰ в «методах

¹⁶⁷ Там само.

¹⁶⁸ Яновицький Г. Сучасна архітектура. Нова генерація. 1928. №2. - С. 137.

¹⁶⁹ Там само.

¹⁷⁰ Там само.

думання»¹⁷¹ та «відійти від музейного реставраторства»¹⁷². Відтак, це думка наголошує на необхідності відходу від традицій академічної освіти, яка протягом тривалого часу була схожа до реставраторства, і лише з 1850-х років почала змінювати принципи організації освіти внаслідок появи запиту на сучасну новобудову та відповідних спеціалістів. Таким чином, Григорій Яновицький, під застарілими методами як в архітектурі, так і в їх трансляції у вигляді академічної освіти, називає консерваторські прийоми (як в надмірній естетизації та декоруванні архітектурної форми, так і еклектизмі, плюралізмі попередніх стилів тощо), музейне реставраторство та недоліки в організації навчання. Відтак, на його думку, актуальна архітектура має максимально відображати перетворення свого часу, і вивчення і поширення саме її ідей має бути пріоритетним у новій концепції освіти архітектора.

Можна вивести такий підсумок нової концепції архітектурної освіти, що одним з основних елементів навчання на архітектурному факультеті за Касьяновим та Яновицьким є саме усвідомлення та встановлення міцного зв'язку між актуальним стилем, певною архітектурною формою, які залежать від соціально-економічного виміру. І, можна припустити, що принцип, який панує на архітектурному факультеті, як рівноправність всіх стилів - шкодить студентам в розумінні сучасності, її запитів, та побудові актуальної архітектури.

Проте хибно було думати, що Касьянов заперечує необхідність вивчення старих стилів. Він наголошує на тому, що варто чітко відмежовувати - актуальною (тобто, тою, що відповідає та задовольняє запитам нової доби) може бути лише сучасна архітектура, із новим художнім та формальним змістом, що створений під особливості та характеристики технологічного часу. Саме їй, на думку Касьянова, в освітньому плані вищої школи має бути відведений спеціальний курс. Щодо вивчення старих стилів, Касьянов переконаний - вивчати їх необхідно для того, щоб розуміти, чим є

¹⁷¹ Там само.

¹⁷² Там само.

архітектура загалом. Проте вивчати їх необхідно, за наголошенням Касьянова, в соціологічного плані та в окремо відведений для цього дисципліні.

Таким чином, можна стверджувати, що існував тісний зв'язок між новою концепцією освіти і навчанням виключно актуальних знань та стилів в архітектурі. Тепер треба встановити, що саме мається на увазі архітекторами під актуальними стилем. Тому, ми маємо встановити, якою бачать сучасну архітектуру Олександр Касьянов та Григорій Яновицький. Ідеї сучасної архітектури – це насамперед:

- раціональна організація внутрішнього простору;
- використання нових матеріалів, таких, як бетон і залізо в оновлених архітектурних формах (напротивагу старим тенденціям використання цегли чи бетону в старих естетичних прийомах);
- колективізація побуту;
- створення «нового побуту»;
- переосмислення («реорганізація») архітектурних типів із врахуванням виробничо-побутових навиків - тобто, не проектувати без врахування методів виробництва, аспектів побуту;
- бути активним учасником процесу пошуку та створення архітектури сучасності.

Розглянемо кожен з цих аспектів детальніше, аналізуючи статтю Олександра Касьянова. За його словами, вектором діяльності сучасного архітектора має бути "вміння робити речі, що спроможні раціонально організовувати всі рухи людини в просторі"¹⁷³. Таким чином ми підходимо до одного з основних аспектів актуальної архітектури, яке полягає в створенні речей, які втілювати в собі дві функції - раціонально організовували людські рухи, та проектувати речі такими, які були б легкі у виробництві та економічні. Варто зазначити, що Олександр Касьянов

¹⁷³ Касьянов О. Чотири аргументи функціональної архітектури. Нова генерація. 1929. № 2. С. 70.

неодноразово виділяє організацію людських рухів; для нього це один з основних аспектів, які має враховувати архітектор у своїй діяльності.

Другий аспект актуальної архітектури - це створення нового побуту. Тобто, архітектура уявляється як така, що здатна до глобальних перетворень як кожної окремої людини, так і цілого народу. Як вже було зазначено, архітектура у Радянському Союзі мала будівничу функцію Сучасної Пролетарської Архітектури. Можна сказати про те, що саме архітектурі було приділено найбільше уваги, адже можна привести чіткі аналогії - будівництво нового побуту, яке покладено на нову, сучасну архітектуру – будівництво нового пролетарського світогляду. Саме тому цілком зрозумілим є такий розвиток архітектури за Олександром Касьяновим: від побуту родинного (індивідуальної хатинки) до побуту соціалістичного (дім-комуна). Таким чином, за Олександром Касьяновим, архітектурні форми "еволюціонують" разом із формами громадсько-культурними.

Третій з основних аспектів актуальної архітектури, на думку Олександра Касьянова, акцентує на деталях будівлі, - він їх називає через поняття "арматура" - що "їх не зв'язано з її конструкцією, але що вони є неодмінною часткою будівлі, що впливає на саму конструкцію, що деталізує рухи людини в певному, обмеженому просторі"¹⁷⁴. Тобто, ці деталі впливають як на саму конструкцію, так і на людський побут; цими деталями, на які сучасному архітектору треба надати належної уваги, є "столи, шахви, стільці, лампи, ліжка" - "це й є арматура житла; її треба робити й проектувати одночасно з будівлею, щоб можна було забезпечити вплив на життєві процеси й вимоги комфорту та гігієни"¹⁷⁵.

Таким чином, актуальна архітектура (за Олександром Касьяновим) втілює три основні аспекти: раціонально організовувати простір, а відтак – і рухи людини (враховуючи принципи раціональності, ергономічності, комфорту тощо), за такими ж принципами мають бути створені і елементи

¹⁷⁴ Там само. – С. 71.

¹⁷⁵ Там само.

побуту; сучасна архітектура здатна створити новий побут людини (а в контексті Радянського Союзу, утворення нового побуту рівноцінне побудові нового, соціалістичного суспільства, свідомості тощо); в актуальній архітектурі акцентується на єдності всіх елементів, відтак, навіть речі побуту (столи, стільці, ліжка) мають втілювати основну мету – раціонально організовувати людський побут за рахунок якості та комфорту.

За словами архітектора, в основі всього лежить процес – виробничий, побутовий або громадський. Отже, основним завданням архітектури, яке має поширювати нова концепція архітектурної освіти, має бути "просторово оформити" процес, враховуючи наступні аспекти:

1) конструктивні можливості виконання.

В цей аспект архітектором вкладається наступне: поєднання як умови завдання (сюди входить і "арматура" будівлі, і конструкція будівлі), так економічність проектування та підбір будівельних матеріалів (враховуючи місцеві умови, можливості використання нових матеріалів), та виробничих процесів (враховуючи можливості раціоналізації та механізації).

2) перевірка на психофізіологічний вплив майбутньої будівлі на її споживача.

В цей аспект архітектором вкладається наступне: по-перше, він наголошує на тому, що проблемі зазвичай уділяли найменше уваги. Тобто, навіть психофізіологічний вплив - це те, що має чіткі категорії. У цьому контексті бачимо, що Олександр Касьянов висловлювання своє негативне ставлення до минулої архітектури - а саме, еклектики, "мистецтва для мистецтва", "прихильники "творчого надхнення"" в архітектурі - який продиктований, на думку архітектора, "неповний безпідставний процес інтуїтивної творчості"¹⁷⁶.

Його думку можна зрозуміти таким чином: по-перше, людина має із задоволенням користуватися створеними речами, ставитися до них із повагою; по-друге, архітектурні речі наразі, у сучасності, за словами

¹⁷⁶ Там само.

архітектора, мають у собі функцію привчати до "правильних рухів, до правильної організації свого часу"¹⁷⁷. Все це - в новій концепції сучасної архітектури, яка і творить нові побутовий процеси (рухи, організовує час тощо), новий побут загалом.

Таким чином, можна зробити висновок, що нова архітектурна концепція, яку мають поширювати в навчальних закладах, полягає в тому, що проектування міцно взаємопов'язане із людиною, і створюється із врахуванням її психофізіологічних особливостей.

Окремо хочеться наголосити на тому, що на архітектурних факультетах мають міркувати та шукати нових методів для вирішення трьох «проблем», які на думку Олександра Касьянова, постають перед сучасними архітекторами: форми, кольору і фактури. Архітектор має зауважити, що вирішення цих проблем напряму залежить від цілей, які покладені в кожний з цих трьох аспектів : форму можна робити "приємнішою", враховуючи закони пропорцій і перспективи¹⁷⁸; для вирішення того, в яких колір фарбувати приміщення і речі, треба знати, як кожний колір впливає на людину - адже, за словами Касьянова, він впливає на людський настрій¹⁷⁹.

З бачення Олександра Касьянова можна зробити наступні висновки: речами має бути приємно користуватися, а цього можна досягти завдяки правильній фактурі, правильному вибору матеріалів (поліроване дерево, рівно накладена фарба, нікельований метал). Міркуючи щодо фактури, архітектор відштовхуючись від вдалого користування річчю, наголошує на тому, що вона має бути якісно («добре виконаною»), на відміну від «халтури»¹⁸⁰.

Він наголошує на єдності, взаємозв'язку кольору, фактури, форми, де колір та фактура не мають бути абстраговані (тобто, «жити окремим

¹⁷⁷ Там само. – С. 70.

¹⁷⁸ Там само. – С. 71.

¹⁷⁹ Там само. – С. 71-72.

¹⁸⁰ Там само. – С. 72.

життям»¹⁸¹), а «мусять лише підкреслювати форму»¹⁸²; а при невмілому користуванні лише «маскують форму»¹⁸³.

Розуміння того, як працювати із цими трьома елементами, лише допомагають зручніше користуватися речами, і роблять це користування приємнішим.

Таким чином, Олександр Касьянов уявляє сучасний будинок як «функцію аргументів: ідеологічних, конструктивних, формальних»¹⁸⁴. Під ідеологічним малося на увазі створення нового побуту, перетворення людського життя (правильні рухи, ергономічність, ефективна організація часу у новому, актуальному архітектурному просторі); відхід від індивідуального побуту до соціалістичного; під конструктивним – врахування всіх умов: економічної рентабельності, підбору матеріалу, цілісності у проектуванні як самої будівлі, так і її «арматури» (елементів у побуту), знання виробничих процесів; під формальним – розуміння того, як використовувати колір та фактуру таким чином, щоб підкреслити форму, а не навпаки.

Підсумовуючи першу частину статті архітектора, можемо зробити такі висновки щодо актуального знання про архітектуру: на думку харківського архітектора Олександра Касьянова сучасна архітектура тримається на трьох китах: її ціль – просторове оформлення одного з трьох процесів; врахування конструктивних, технічних та економічних аспектів проекту; оформлення та побудова, враховуючи вплив як всієї будівлі, так і окремих елементів побуту на психофізіологічний стан людини (тобто, єдність елементів форми, кольору та фактури мають містити в собі певну мету, впливати на людину); вирішення питань архітектури широкими колами пролетаріату – колективізація, яка має бути втілена на всіх етапах від встановлення основних принципів щодо нової архітектури до її побудови, втілення, архітектурного обличчя міста тощо.

¹⁸¹ Там само.

¹⁸² Там само.

¹⁸³ Там само.

¹⁸⁴ Там само.

1.4. Принципи радянської архітектури та освіти і Баугауз. Дискусія радянських та західних досвідів на сторінках «Нової генерації»: схожість та відмінність ідей

Виділивши основні ідеї сучасної архітектури, що описані у працях Олександра Касьянова та Григорія Яновицького, можемо співставити їх із ідеями Баугаузу.

Проаналізувавши ідеї архітектора Яновицького, можна зробити висновок, що вони мають багато спільного з ідеями Баугаузу; Яновицький поділяє ідеї як харківських архітекторів, що виступають за актуальні архітектурні форми, так і західних. У чому бачимо це підтвердження?

По-перше, з ідеями Баугаузу його ріднить те, що в обох випадках надмірна декоративність вважається недоцільною («кинути чисто декоративні елементи...»¹⁸⁵), та сприймається як прояв «міщанського естетизму»¹⁸⁶, який «вимагає для себе конструкції і захоче оголену правду»¹⁸⁷. У Баугаузі одним з основних принципів нової архітектури також було позбутися тих форм, які приховують «хороші пропорції та практичність»¹⁸⁸, а надмірне декорування змінити на «неприкрашену ясність будівельного тіла»¹⁸⁹.

По-друге, Григорій Яновицький виступає за поширення саме актуальної архітектури, популяризаторство якої має призвести до завершення використання надмірної декоративності, неактуальних методів та підходів консерваторів. Натомість, сучасний архітектор має створювати таку архітектуру, яка б ураховувала зміни, господарсько-економічні фактори, технологічний прогрес, ситуацію в промисловості та виробництві, активну індустріалізацію тощо. Перебуваючи у взаємозалежності від цих аспектів, архітектор має усвідомлювати необхідність пошуку нових методів і

¹⁸⁵ Яновицький Г. Сучасна архітектура. Нова генерація. 1928. №2. - С. 137.

¹⁸⁶ Там само.

¹⁸⁷ Там само.

¹⁸⁸ Гропиус Вальтер. Программа учреждения «Всеобщего домостроительного общества» на единой художественной основе. URL: <http://theory.totalarch.com/node/440>

¹⁸⁹

прийомів. Таким чином, враховуючи вищезазначені тези, на яких наголошує Яновицький, Баугауз і є тим втіленням як нової архітектурної школи, так і популяризатора актуальних, відповідних добі знань.

Щодо думок Олександра Касьянова про сучасну архітектуру, можемо коротко виділити наступні тези і порівняти їх із ідеями Баугаузу, представленими у першому розділі:

- те, що архітектура має виконувати соціальний запит. Цей аспект має втілюватися як в діяльності архітектора, так і в навчанні. Це співвідноситься із концепцією Вальтера Гропіуса, для якого навчання мистецтвом має бути для потреб соціуму; актуальна ідея нової мистецької школи полягає в тому, що мистецтво насамперед соціальне, а не елітарне. Навчання художній та архітектурній школах не має бути відстороненим від життя (до слова, відмежованість від життя – один з основних закидів академічній освіті);
- так як сучасна архітектура має бути соціальною, вона створює новий побут. Він має бути раціонально організований – від самої архітектурної будівлі до окремих речей побуту (шафи, ліжка) – всі вони мають втілювати принципи якості, доступності та комфорту. Це відображається і в концепції об'єднання Баугаузу, де було закономірним звернення до предметів побуту, якості, доступності та художній замисел яких здатні до перетворень людини, рівня життя; адже Баугауз відомий не тільки як центр сучасної архітектури, але й як транслятор нових ідей в сфері дизайну предметів побуту (чайників, світильників). До слова, у статті «Нова мистецька школа Німеччини», Василь Седляр також наголошував на переосмисленні побутових речей Баугаузом, які мають бути «доцільними, простими та зручними»;
- архітектор має використовувати всі технічні здобутки сучасності. В принципах та ідеях Баугаузу наголошується на необхідності

об'єднання мистецтва (художньої праці) із виробництвом та підприємництвом – як в діяльності сучасного архітектора, так і в концепції сучасної архітектурної освіти. Це, окрім змін в багатьох сферах людського життя, пов'язане, наприклад, із утворенням нової форми, яке на початку 20 століття створюється через машинне виробництво. Розуміння всіх процесів, на кожному етапі проекту – один з головних принципів Баугаузу;

- архітектура має бути функціонально-мистецькою творчістю, а використання художніх форм минулих стилів є недоцільним. Заперечував надмірне використання минулих стилів і методів і Вальтер Гропіус, критикуючи «перевантаженість форм та фальшиву романтику, що прийшли замість пошуку хороших пропорцій та практичності»¹⁹⁰.

Все це не тільки не суперечить, а лише підтверджує і втілює західноєвропейські тенденції того часу: це і ідеї Баугаузу, які тотожні із зазначеними вище, і як підтвердження, буди втіленні у учбовій будівлі, гуртожитку в Дассау, і будинки, розроблені ле Корбузье. Таким чином, не надмірна декоративність та естетичність, інтуїтивні і надто індивідуальні проекти мають створювати сучасну архітектуру - все це застаріле; сучасна архітектура має на меті чітку взаємодію із людиною, де архітектура набагато розширила свої функції, стало буквально творити нові побутові процеси, із врахуванням ергономічності (правильних рухів), раціоналізації простору, ефективної організації часу сучасної людини - подібні ідеї концепції нової архітектури ми бачимо як на Заході, так в СРСР. Таким чином, саме такі принципи актуальної архітектури мають транслюватися в навчальних осередках архітектурної освіти.

¹⁹⁰ Гропиус Вальтер. Програма государственного Баухауза в Веймаре. URL: <http://theory.totalarch.com/node/443>

Окрім дискусії із ідеями Баугаузу, Олександр Касьянов в своїй статті полемізує із досвідом як деяких вітчизняних, так і західних колег. Він формує три групи архітекторів, які, на його думку, відображають три основні підходи і бачення архітектури сучасності. Варто звернути увагу на те, як Олександром Касьяновим надається характеристика архітектури Радянського Союзу, враховуючи її взаємозв'язок із соціалістичною ідеологією. Олександр Касьянов коментує найпопулярніші думки щодо архітектури і зображає власні міркування щодо того, що спільного або відмінного є між радянською архітектурою та архітектурою Заходу. Відтак, в цьому ми можемо побачити як уявляє західну архітектуру соціалістичний архітектор.

Він вступає в полеміку із думками інженерів та архітекторів, які, за словами Олександра Касьянова, стверджують наступне: «От, мовляв, за кордоном виник «новий стиль» - і в Америці, у Франції, і в Німеччині – цеб-то в буржуазних країнах. Наші молоді архітекти захопились цією «модою», цими буржуазними витворами, і намагаються перетягнути цей «новий стиль» до нас, в умови нашої пролетарської держави»¹⁹¹.

Напротивагу «новому стилю» з Заходу, консерватори наголошують на тому, що в нас «треба давати волю національній творчості – треба утворювати «національні стилі»»¹⁹². Такими прикладами національного стилю, на їх думку, можуть виступати українське бароко, або «український народний стиль», як наприклад, такі архітектори Дяченко (Київ), Троценко, Гінзбург (Харків).

Тобто, один із векторів напротивагу західним віянням – утворення українського народного стилю. Інший вектор – звернення до ««могутніх» і «конструктивних» форм російського ампіру або «відродження», що ніби-то своїми формами «відповідають нашій добі»»¹⁹³. До прикладу, архітектори Покорний (Харків), Фомін, Жолтовський.

¹⁹¹ Касьянов О. Чотири аргументи функціональної архітектури. Нова генерація. 1929. № 2. С. 72.

¹⁹² Там само.

¹⁹³ Там само.

Підсумок, який виводить Олександр Касьянов, становить наступне : всі думки консерваторів утворені від основної ідеї : «всі ці запеклі консерватори намагаються довести, що «новий стиль» в нашій країні – це є протиприродні насаджування на нашому ґрунті «буржуазних витворів»»¹⁹⁴. Тобто, поява двох векторів йде від думки, що, по-перше, нова мода – це витвори буржуазних країн, а ці ідеї ніяк не можуть бути втілені на пролетарському ґрунті Радянського Союзу; відтак, будь-яка спроба створювати щось відповідно із ідеями Заходу – це невмотивоване насадження «нової моди».

В СРСР в архітектурі, за словами Олександра Касьянова, відсутнє будь-яке насадження стилю (на відміну від зазначеного «нового стилю» ряду буржуазних країн). Замість стилю – конструктивізм, як «нова марксівська метода художньої праці» і підведення під діалектичну базу. Головна роль архітектури «в країні будівництва соціалізму»¹⁹⁵ бути тим елементом, що створює соціалістичне суспільство. Про ці функції, які вкладаються в архітектуру СРСР, автор писав ще на початку статті. Відтак, він тільки підтверджує те, що архітектура як створення нових архітектурних форм за новими принципами, метафорично неначе втілює створення нового соціалістичного суспільства: «архітектура виходить на перші місця, серед головних чинників соціалістичного суспільства. Архітектура мусить відігравати й відіграє важливу роль в створенні сучасного побуту, в створенні соціалістичного виробництва»¹⁹⁶.

Це також становить різницю із ситуацією на Заході, де, за словами Олександра Касьянова, «за часів панування буржуазії, архітектура занепала, перетворившись в індивідуалістичне, другорядне мистецтво»¹⁹⁷. Це певним чином підтверджується і в словах Вальтера Гропіуса, який наголошував на тому, що відтепер архітектура має зайняти головне місце, бо поєднує в собі всі види мистецтва.

¹⁹⁴ Там само.

¹⁹⁵ Там само. – С. 72.

¹⁹⁶ Там само.

¹⁹⁷ Там само.

Ще одна різниця між радянським та західним досвідом полягає в тому, що надання архітектурі передового місця в соціалістичному суспільстві продиктоване «громадською творчістю, створюючи архітектурні сучасні наукові товариства, що розгортають велику громадську роботу»¹⁹⁸. На Заході, чільне місце архітектури, на думку Олександра Касьянова, є «ініціативою окремих архітекторів»¹⁹⁹.

Відтак, можна сказати, що одна з основних розбіжностей цих досвідів полягає, насамперед, у політичному режимі: «перенесення питань архітектури з замкнених кабінетів буржуазних архітектів у робітничі й селянські маси є лише наслідок особливих соціальних умов нашої країни. В цьому наша сучасна архітектура принципово відрізняється від «сучасної» закордонної архітектури»²⁰⁰.

На думку Олександра Касьянова, те, що архітектура стає об'єктом зацікавлення все ширшого кола людей, має призвести до того, що архітектура буде вирішуватися не індивідуально однією людиною архітектором, а колективно, всією громадою: «питання архітектури хвилюватимуть всіх громадян країни»²⁰¹.

Олександр Касьянов виділяє схожі ідеї за кордоном та в Союзі. Олександр Касьянов формує 3 групи архітекторів, із певними особливостями ідей та підходів у своїй діяльності.

По-перше, за Олександром Касьяновим, це пов'язано із характером виробництва, який «соціалістичного порядку, лише через історичну інерцію залишаючися особистою власністю окремих осіб»²⁰². Відтак, на думку Олександра Касьянова, цей соціалістичний характер виробництва має «відбитись в архітектурі, що ближче од всіх мистецтв стоїть до життя»²⁰³. В цьому він як підтверджує свою думку важливості архітектурі в соціалістичному світі, так і схожий із думками Вальтера Гропіуса. Відтак, за

¹⁹⁸ Там само.

¹⁹⁹ Там само.

²⁰⁰ Там само. – С. 73.

²⁰¹ Там само.

²⁰² Там само.

²⁰³ Там само.

його словами, справжня, актуальна архітектура, втілює в собі принципи конструктивізму та функціоналізму; така архітектура «відбиває цей соціалістичний характер якраз там, де він є, а саме – у будівлях виробничих; заводи, фабрики, елеватори і інші виробничі споруди часто зроблено цілком функціонально»²⁰⁴.

Тому, описана Олександром Касьяновим ситуація, коли архітектори, які будують за принципами актуальної архітектури будинки робітників та споруди виробничі, «доводиться робити будівлі для особистого споживання його господарів, він відразу залишає конструктивну методу, що її вживав, створюючи виробничу будівлю, і віддається до обіймів еkleктичних витворів, переймаючи лише формально елементи виробничої будівлі»²⁰⁵. Так Олександр Касьянов сформулював першу групу архітекторів; їх архітектура, можна припустити, лише обслуговує буржуазію, використовує застарілі методи, відтак, за словами Олександра Касьянова, звужують мету своєї архітектури лише до «фіксації витвореного буржуазією побуту, а не про його організацію»²⁰⁶. Таким чином, така ціль не відповідає тому, до чого закликає архітектор – до того, щоб архітектура створювала новий побут, будучи функціональною, ергономічною та зручною, покращувала якість життя споживача. Тому, архітектура має бути глобальною, втілювати принципи та ідеї в усіх архітектурних формах – від виробничої будівлі (фабрики, заводу), будинку робітників, буржуазії тощо.

Тоді як представники 2-ої групи закордонних архітекторів втілюють завдання, тотожні тим, що поставлені Олександром Касьяновим для сучасної архітектури: «намагаються, і іноді не без успіху, розв'язати побутові проблеми, що розв'язують питання колективізації житла і організації окремих індивідуальних одиниць-осередків (Міс-Ван-Дер-роге, Майєр)»²⁰⁷. Таким чином, це саме те, що вказує на спільність рис закордонних осередків архітектури (Баугаузу, адже зазначені для прикладу архітектори були як

²⁰⁴ Там само.

²⁰⁵ Там само.

²⁰⁶ Там само.

²⁰⁷ Там само.

викладачами, так і керівниками згаданої організації), так ідей та цілей в архітектурі Радянського Союзу. Проте, Олександр Касьянов наголошує на відмінності, яка полягає в соціальних умовах. Тобто, на думку архітектори, набагато ефективніше втілити зазначені ідеї в соціалістичних умовах; проте, він відмічає наступне: «ці архітекти відбивають ті глибокі соціальні зворушення, що вони є в капіталістичному суспільстві. Характерно, що майже всі вони німці – діти країни, що має великий комуністичний рух»²⁰⁸.

Архітектори третьої групи – Касьянов зазначає до прикладу Корбюзьє, – створюють сучасну архітектуру із метою запобігання «революційним виступам пролетаріату»²⁰⁹. Тобто, це насамперед пов'язане із якістю житла. Касьянов (подібні думки знаходимо і в роздумах інших архітекторів того часу) ставив перед архітектурою вимогу не тільки в економічності, але й і в якості жител, функціональності та зручності. Як вже було встановлено, це виходить із глобальною цілі архітектури як засобу перетворення людського життя, підвищуючи його рівень. Відтак, Касьянов приводить цитату Корбюзьє, який наголошує на тому, що архітектори мусять «створювати добрі житла», адже він вбачає міцний зв'язок між відсутністю заворушень та революцій та рівня людського життя.

До якого висновку доходить харківський архітектор, описуючи ці три групи закордонних архітекторів та методики їх діяльності? Висновок пов'язаний насамперед із критикою характерних рис капіталістичного ладу; на думку Олександра Касьянова, «всі шукання «сучасних» архітектів закордонну мають індивідуалістичний характер, тому що самий капіталістичний лад не припускає втягнення до їхньої творчості широких кіл пролетаріату»²¹⁰. З цього можемо зробити наступні висновки: по-перше, розвиток архітектури для Олександра Касьянова міцно пов'язаний із політичною системою; на його думку, лише соціалістичний характер здатний створити умови для створення сучасної архітектури. По-друге, в

²⁰⁸ Там само.

²⁰⁹ Там само.

²¹⁰ Там само.

капіталістичному світі всі намагання архітекторів будуть лише індивідуалістичними ідеями. Це також пов'язане із ладом; за словами Олександра Касьянова, в соціалістичному суспільстві питання архітектури мають вирішувати не виключно архітектори та інженери, а й вся громада – «широкі кола пролетаріату» (адже, архітектура має створювати новий побут нової соціалістичної людини) – лише так можна втілити актуальну архітектору. По-третє, можна встановити, що Олександр Касьянов знаходить і дещо спільне між пошуками сучасної архітектури закордонних та радянських архітекторів, проте ця спільність вбачається лише в певних ідеях та завданнях, але фундаментально, враховуючи політичну систему, вони розвиваються окремо один від одного.

ВИСНОВОК

У науковій роботі було досліджено, що нова концепція архітектурної освіти базується на вивченні і поширенні актуальних знань сучасної архітектури; архітектура, і професійна освіта є актуальними тоді, коли відповідають запитам своєї доби. В обраному часовому проміжку 20-х років ХХ століття була проаналізована діяльність двох осередків нової архітектурної освіти – Харківського художнього технікуму та Баугаузу.

Втілення мети та виконання завдань характеризується наступними висновками:

- Встановлені такі засади нової архітектури та відповідної мистецької освіти Баугаузу за програмними статтями: відмова від використання старих методів та естетичних прийомів; об'єднавчі тенденції – об'єднання мистецтва (художньої праці архітектора) із технікою та масовим виробництвом (наприклад, матеріалів для підвищення рентабельності); навчання всім видам художніх практик в одному навчальному закладі; повернення до ремесла, яке характеризувалося вивченням ремісничих професій, та організацією навчання у майстернях (як заклик повернення до традиційних способів доіндустріального суспільства); в організації навчальних курсів та дисциплін – ознайомлення з роботою сучасної техніки (для розуміння актуальних процесів та практиці нового формотворення, яке тепер відбувалося за рахунок машин); співпраця художників та масового виробництва для досягнення якості виробів; заперечення ізоляції, характерної для академічної освіти – як в навчанні (у принципі «мистецтво заради мистецтва»), так і в плані того, що навчатися мистецтву необхідно з метою задоволення соціальних потреб, тобто, для соціуму, а не потреб еліти; критика академічної освіти, яка полягала в відсутності надання дійсних, актуальних знань (наприклад,

новому формотворенню, роботі з технікою, знайомства з виробничими процесами тощо); в плані організації навчання – акцентування саме на індивідуальних особливостях студента; практика на виробництві, для вміння цілісного мислення (втілене в принципі від малого – до загального); наявність пропедевтичного курсу перед вступом до Баугаузу.

- Розглянута діяльність Харківського художнього технікуму, який у 20-х роках XX століття формувався як осередок нової мистецької освіти в Харкові. Основні завдання його діяльності можна охарактеризувати як: підготовка кваліфікованих спеціалістів, які мали бути пов'язані із виробництвом та пролетарською культурою; навчальний заклад організований як поєднання учбового закладу (теоретичного) та майстерень (практики); об'єднавчі тенденції – художньої роботи та виробництва; основним завданням навчального закладу була підготовка висококваліфікованих спеціалістів, які б розумілися на принципах роботи на виробництві та промисловості, тобто, готувалися для потреб індустріалізації та виробництва (тих сфер, які активно розвивалися у Радянському Союзі в зазначений період); боротьба всередині технікуму із переважанням принципів академічної освіти, стильового еkleктизму тощо; організація навчання була побудована за наступним принципом – попередня підготовка перед вступом до навчального закладу (загальнохудожня підготовка), розподілення по майстернях (там же – отримання спеціалізації).
- Аналіз висвітлення ідей Баугаузу в харківському журналі лівого мистецтва «Нова генерація», дає підстави зробити висновки про такі уявлення нової мистецької школи харківською публікою: синтетичність на зміну індивідуальному мистецтву; створення нового мистецтва, яке мало опановувати технологічні досягнення (наприклад, для експериментальної роботи із формотворенням) та задовольняти соціальний запит (тобто, мистецтво має бути соціальним, а не

елітарним); акцентування не тільки на архітектурних формах, а й і на деталях побуту (дизайні побутових речей); пошук нових методів у використанні таких матеріалів як бетон, скло, залізо тощо; основними принципами, які студенти і викладачі Баугаузу намагаються відтворити в своїх проектах – це доцільність, простота і зручність, враховуючи нові підходи в формотворенні.

В роботі була встановлена і аргументована зацікавленість та обізнаність харківської мистецької спільноти діяльністю Баугаузу, програмними статтями та маніфестами. Це дає зрозуміти та усвідомити, які осередки нового мистецтва та освіти зокрема, були взірцевими для харківських мистецького середовища у 20-х роках. Це пов'язане як із інноваціями, вкладеними в основу Баугаузу, так і з тим, що цей навчальний заклад висвітлювали як новий осередок лівого, комуністичного мистецтва. Окремо хочеться зазначити на аналогіях, встановлених авторами статей, між ситуацією в архітектурі та мистецтві, а також в мистецькій освіті Радянського Союзу (наприклад, Вільні майстерні, ВХУТЕМАС у Москві) та Баугаузу, що мало б вказувати на близькість їх векторів розвитку. Отже, нові навчальні заклади – як в Німеччині, так і в Радянському Союзі - і були тими осередками, де актуалізувалися ідеї нового лівого мистецтва.

- В роботі були сформульовані концепцію нової архітектури – як вітчизняних архітекторів, представлених випускниками Харківського художнього технікуму Олександром Касьяновим та Григорієм Яновицьким, так і західних – Каролем Тайге, Бруно Таутом та Міс ван дер Рое. Основним джерелом дослідження концепції нової архітектури були статті в журналах «Нова генерація» та «Авангард». Була аргументована необхідність вивчення актуальної архітектури, адже нова концепція архітектурної освіти України базувалася, насамперед, на опануванні її актуальних ідей (замість застарілих методів академічної освіти як в теорії, так і в організації). Порівнюючи бачення

архітекторів Радянського Союзу та Заходу, можна наголосити на єдності, необхідності розвитку сучасної архітектури у напрямках конструктивізму та функціоналізму. Основна ідея в тому, що саме архітектура за рахунок раціональної організації простору здатна до організації нового типу суспільства.

- В роботі були проаналізовані та сформульовані засади освітньої практики Харківського художнього технікуму та Баугаузу, що дозволяють нам порівняти їх і встановити наступне: маємо спільність ідей і бачень як в плані нової архітектури, так і цілей освітніх установ (на цьому акцентувалося і авторами харківських журналів). Насамперед, ці навчальні заклади об'єднує заперечення академічної освіти, що лише ізолює студента від вимог реального життя, виробництва, індустріалізації; натомість цього – акцентуванні на актуальних знаннях та підходах в організації навчання, які готують висококваліфікованих спеціалістів, здатних задовольнити запити нової доби та суспільства. Проте, варто зазначити на невеликій кількості інформації щодо навчальних планів та дисциплін Харківського художнього технікуму, що не дають повною мірою розкрити діяльність цієї школи і порівняти із організацією навчання у Баугаузі. Проте, це є вектором для нових досліджень архітектурної освіти в Україні та її ролі в західноєвропейському контексті мистецької освіти на початку 20 століття.

Також в роботі були розглянуті та проаналізовані ряд обставин, через які не вдалося повністю втілити завдання, поставлені перед Харківським художнім технікумом, проте це дає підстави зробити наступний висновок: 20-ті роки, які були обрані для вивчення діяльності навчального закладу, можна назвати роками формування його нової концепції архітектурної освіти, де вже наприкінці 20-х років почали повною мірою втілюватися

актуальні ідеї конструктивізму, а сама вища школа стала осередком нової архітектури на теренах України.

ДЖЕРЕЛА

1. Просто добра порція вінігрету за рецептами німецької кухні, або Бруно Таут про архітектуру // Мистецькі матеріали авангарду. 1929. С. 75.
2. Альф А. Баухауз // Нове мистецтво. 1926. № 32. С. 6.
3. Касьянов О. Архітектура в школі // Нова генерація. 1928. № 2. С. 134-136.
4. Касьянов О. Архітектурна молодь // Нова генерація. 1929. № 3. С. 70-75.
5. Касьянов О. Чотири аргументи функціональної архітектури // Нова генерація. 1929. № 2. С. 70-74.
6. Кравець С. Твердий крок // Нова генерація. 1929. № 10. С. 67–68.
7. Седляр В. Нова мистецька школа в Німеччині // Всесвіт. 1927. № 4-5. С. 19.
8. Тайге Кароль. До теорії конструктивізму // Нова генерація. 1929. № 3. С. 51-56.
9. Холостенко М. Міс-Ван-Дер-Роге // Нова генерація. 1928. № 10. С. 263–266.
10. Яновицький Г. Сучасна архітектура // Нова генерація. 1928. №2. С.137.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Conrad U. (ed.) *Programs and Manifestoes on 20th Century Architecture*. Cambridge, MA: MIT Press, 1976. 192 p.
2. Michael Siebenbrodt; Lutz Schöbe. *BAUHAUS : 1919-1933, Weimar-Dessau-Berlin*.— New York : Parkstone International, 2012. 255 p., ill.
3. Антонюк Т. Особливості розвитку вищої освіти в Україні в 1920-х–1930-х роках XX ст. // *Українознавчий альманах*. Вип. 3. 2012. С. 198–201.
4. Вечерський В. В. Курс історії архітектури. Методичний посібник з дисципліни "Всесвітня історія архітектури" для студентів мистецтвознавчої спеціалізації вищих навчальних закладів. Київ: Вид-во Ін-ту проблем сучас. мистецтва, 2006. 300 с. – С. 216-222.
5. Волошин О. В. Будівельні технології та формоутворення в архітектурі українського авангарду (на прикладах Харкова 1920-1930-х років): дис. ... канд. архіт. наук : 18.00.01. Харків, 2019. 255 с.
6. Давідіч Т. Ф. Еклектика в архітектурі. Культурно-художні витоки та сучасне осмислення: дис. ... д-ра філософії в галузі архітектури: 18.00.01. Харків, 2019. 491 с.
7. *Енциклопедія українознавства*. Словникова частина (ЕУ-ІІ). Париж, Нью-Йорк, 1980. Т. 9. С. 3557-3566.
8. Кашуба-Вольвач О. Педагогічні програми з Фортеху. Огляд авторських концепцій та їх аналіз // *Сучасне мистецтво*. 2008. Вип. 5. С. 191-211.
9. Кондель-Пермінова Н. М. До історії архітектурної та будівельної освіти в Україні // *Сучасні проблеми художньої освіти в Україні*. 2006. Вип. 2. С. 107-126.
10. Конструктивізм vs. Баугауз: як у 1920-х дизайн одночасно виникав в Україні та Німеччині. URL: <https://platfor.ma/topic/konstruktivizm-vs-baugauz/>

11. Митці України: Енциклопедичний довідник // Упоряд.: М.Г. Лабінський, Мурза. За ред. А.В. Кудрицького. К.: УЕ, 1992. 848с. – С. 291, 676.
12. Михайло Бойчук. Монументально розстріляні (III). URL: <https://www.ukrinform.ua/rubric-society/2498413-mihajlo-bojcuk-monumentalno-rozstrilani-iii.html>
13. Нікуленко С. І. З історії вищої художньої освіти у Харкові (1921-1927 рр.) // Імідж сучасного педагога. 2015. № 9. С. 45-47.
14. Нікуленко С. І. Становлення системи вищої художньої освіти в Україні в пореволюційні роки // Педагогіка формування творчої особистості у вищій і загальноосвітній школах. 2015. Вип. 43. С. 40-45.
15. Паньок Т. В. Фактори і умови становлення вищої художньо-педагогічної освіти в Україні на початку ХХ століття // Соціально-економічні проблеми просторового розвитку: монографія / Берд. держ. пед. ун-т ; за заг. ред. В. Дучмала, Т. П. Несторенко. Бердянськ: Вид. Ткачук О. В., 2015. Розд. 4. С. 201-212.
16. Подунай Я. Історія розвитку ремісничо-промислової школи Баугауз. Основна ідея школи. Викладацький склад, діяльність Йоганеса Іттена як засновника основного курсу // Художня культура. Актуальні проблеми. 2009. Вип. 6. С. 508-521.
17. Попович М. В. Нарис історії культури України: [посібник]. Міжнар. фонд "Відродження". Київ: АртЕк, 1998. 727 с.: іл. - С. 572 – 621.
18. Прокопчук І. «Роль мистецьких часописів 1920 – початку 1930-х років у поширенні модерністичних концепцій в Україні» // Вісник Львівської національної академії мистецтв. 2010. Вип. 21. С. 17-25.
19. Складенко Г. Мистецтво на сторінках "Нової Генерації" // Студії мистецтвознавчі. 2015. Число 4. С. 52-71.
20. Скубицька Ю. В. Еволюція конструктивістського дискурсу на сторінках журналу "Сучасна архітектура" // Магістеріум. Культурологія. 2011. Вип. 42. С. 65-68.

21. Смоленська С. О. Історичні віхи української архітектури: проект харківського поштамта 1928 р. // Сучасні проблеми архітектури та містобудування: Наук.-техн. збірник / Відпов. ред. М.М. Дьомін. – К., КНУБА, 2013. Вип. 32. С. 110 – 119.
22. Смоленська С. О. Архітектура авангардного Модернізму в Україні: генеза та спадщина: дисертація на здобуття наукового ступеня доктора архітектури. Харків, 2017. 447 с.
23. Харкова Н. У пошуках нової архітектури: Баугауз, органічна архітектура і метод свідомої творчості // Деміург: ідеї, технології, перспективи дизайну 2020. Том 3. № 1. С. 43-55.
24. Холостенко Є. 11 років радянської архітектури // Червоний шлях. 1928. № 11. С. 231-239.
25. Цимбал Я. Нова генерація: апогей і фінал українського футуризму.
[URL:https://chytomo.com/ekzempliary-xx/nova-heneratsiia/](https://chytomo.com/ekzempliary-xx/nova-heneratsiia/)
26. Гидион З. Пространство, время, архитектура. Москва : Стройиздат, 1984. 455 с.
27. Гропиус Вальтер. Границы архитектуры // Перевод А. С. Пинскер, В. Р. Аронова, В. Г. Калиша; Составление, научная редакция и предисловие В. И. Тасалова. Москва : Издательство «Искусство», 1971. 287 с.
28. Гропиус Вальтер. Идея и структура Баухауза.
[URL:http://theory.totalarch.com/node/446](http://theory.totalarch.com/node/446)
29. Гропиус Вальтер. Предложения по созданию учебного заведения в качестве консультационной организации по художественным вопросам для промышленного, ремесленного и кустарного производств. URL:
<http://theory.totalarch.com/node/442>
30. Гропиус Вальтер. Программа государственного Баухауза в Веймаре.
[URL:http://theory.totalarch.com/node/443](http://theory.totalarch.com/node/443)

31. Гропиус Вальтер. Программа учреждения «Всеобщего домостроительного общества» на единой художественной основе.
[URL: http://theory.totalarch.com/node/440](http://theory.totalarch.com/node/440)
32. Гропиус Вальтер. Роль архитектора в современном обществе. URL:
<http://theory.totalarch.com/node/450>
33. Гропиус Вальтер. Роль форм промышленной архитектуры в образовании стиля. URL: <http://theory.totalarch.com/node/441>
34. Гропиус Вальтер. Традиции и преемственность в архитектуре. URL:
<http://theory.totalarch.com/node/451>
35. Гропиус Вальтер. Устойчивость идеи Баухауза. URL:
<http://theory.totalarch.com/node/445>
36. Дружкова Н. И. Педагогическая концепция Баухауза и ее традиции в современном художественном образовании: диссертация ... доктора педагогических наук. Москва, 2008. 290 с.
37. Дружкова Н. И. Теоретические основы педагогики искусства В.Кандинского // Электронный научный журнал «Педагогика искусства», 2007. № 3.
38. История советской архитектуры (1917—1954 гг.): Учебник для архитектурных вузов. Специальность «Архитектура» // Н. П. Былинкин, В. Н. Калмыкова, А. В. Рябушин, Г. В. Сергеева. Москва: Стройиздат, 1985. 256 с.
39. Кондель-Перминова Н.Н. Роль учебных заведений в развитии архитектуры и градостроительства на Украине (конец XIX - первая треть XX века) : автореферат дис. ... кандидата архитектуры : 18.00.01. Москва, 1989. 24 с.
40. Конструктивизм как метод лабораторной и педагогической работы // Современная архитектура. 1927. №06. С. 160-166.
41. Мастера советской архитектуры об архитектуре: Избранные отрывки из писем, статей, выступлений и трактатов: В 2-х томах // Под общ. ред. М. Бархина [и др.]. М. : Искусство, 1975. Том 2. 584 с.

42. Мелодинский Д. Л. Концепции художественного формообразования в архитектурных школах XX века. Развитие творческих идей ВХУТЕМАСа и Баухауза : автореф. диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения. Москва, 2003. 48 с.
43. Полевой В. XX век: Изобразительное искусство и архитектура. М., 1989. 456 с. - С. 206-245; 262-268.
44. Смоленская С. Лидеры украинского конструктивизма: архітектор Григорій Яновицький // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті. 2013. Вип. 1. С. 102-105.
45. Суджич Деян. В как Bauhaus: Азбука современного мира. М.: Strelka Press, 2017. 400 с.
46. Хан-Магомедов С. О. Архитектура советского авангарда: В 2-х книгах: Книга первая. Проблемы формообразования. Мастера и течения. Москва : Стройиздат, 1996. 709 с., ил.
47. Хан-Магомедов С. О. ВХУТЕМАС. М.: "Издательство Ладья", 1995. 350 с.
48. Хороян Н. П. Харьковская архитектурная школа в период формирования и становления: конец XIX — первая треть XX вв.: дис. ... канд. арх. наук: 18.00.01. Харків, 2015. 190 с.
49. Элкинс Д. Почему нельзя научить искусству. Пособие для студентов художественных вузов. «Ад Маргинем Пресс», 2017. 228 с.
50. Эфрусси Т.А. Баухауз на выставках в СССР. 1924–1932. URL: <http://actual-art.org/stati/132-st2012/rus20/521-efrussi-baukhauz-na-vystavkakh-v-sssr.html?showall=1>