Содержание

Введение

1. О месте и роли наследия ВХУТЕМАСА

2. Проблемы и этапы формирования и развития ВХУТЕМАСА – ВХУТЕИНА

2.1 Проблемная ситуация в искусстве России в предреволюционные годы

2.2 Строгановское художественно-промышленное училище

2.3 Московское училище живописи, ваяния и зодчества

3. "Объективный метод" преподавания - становление пропедевтики

3.1 Живскульптарх и ВХУТЕМАС

3.2 Рабочие группы ИНХУКа и "объективный метод"

3.3 Основное отделение архитектурного факультета (1920-1922 гг.)

4. Борьба за внедрение конструктивизма на архитектурном факультете

5. Три года во главе с Фаворским

5.1 Архитектурный факультет выходит в лидеры

6. Пропедевтика на новом этапе

7. Последний учебный год ВХУТЕИНа

Заключение

Библиографический список

# Введение

ВХУТЕМАС - выдающееся отечественное явление в сфере искусства и художественного образования, которое стало общепризнанным в мире. Краткий период его существования дал мощный толчок освоению новых путей искусства и архитектуры и до сих пор сохраняет свою продуктивность и привлекательность. Именно в этот период отечественное изобразительное искусство и архитектура занимали передовые позиции в мировой культуре и служили источником передовых идей и образцом для подражания.

Высшие художественные мастерские (ВХУТЕМАС) - высшее художественное учебное заведение, существовавшее в Москве в 1920-1930-е. ВХУТЕМАС были организованы осенью 1920 г. (декрет Совета Народных Комиссаров от 19 декабря) слиянием бывшего Строгановского художественно - промышленного училища и бывшего Училища живописи, ваяния и зодчества. В 1927 г. (постановлением Совета вуза от 4 марта) были переименованы в Высший художественно - технический институт (ВХУТЕИН), а затем в ВАСИ (1930), который был реорганизован в Московский архитектурный институт (МАИ, 1933) и МАРХИ (1933).

Специфика ВХУТЕМАС проявилась в новаторской структуре, объединившей факультеты изобразительного искусства (живописный, скульптурный) и производственные (архитектурный, полиграфический, металлообрабатывающий, деревообделочный, текстильный, керамический). Все факультеты объединял общий пропедевтический курс, который студенты проходили на Основном отделении, сформировавшемся окончательно к 1923 году. Такая структура вуза и единые педагогические установки, которые пытались выработать в мастерских, должны были обеспечить создание пластической основы для всех видов пространственных искусств и для формирования предметно-пространственной среды человека.

Основная особенность ВХУТЕМАС состояла в том, что в центре обучения на всех факультетах стояла целостность нового представления о пространстве и комплексность обучения. Отсюда - особая роль Московского архитектурного института в наследовании традиции ВУХТЕМАС, поскольку он перенял и сохранил методики обучения пространственному видению и пониманию пространства сразу двух учебных подразделений: Основного отделения и Архфака. Вокруг архитектуры как наиболее пространственной дисциплины, группировались остальные факультеты вуза.

История ВХУТЕМАС отличается чрезвычайным динамизмом. За десять лет существования вуз пережил целый ряд перестроек организационного плана (слияние и разделение факультетов), изменение учебных программ и идейно - художественных установок.

# 1. О месте и роли наследия ВХУТЕМАСА

Сейчас, в конце XX века, становится все более очевидным, что стилевая характеристика созданной в этом веке предметно - пространственной среды существенно отличается от всего того, что создавалось в прошлые эпохи. Современный стиль не мог появиться в результате частичного преобразования предыдущих стилистических художественно - композиционных систем, как это нередко происходило в прошлом при смене стилей. Потребовалась радикальная ломка традиционных, складывавшихся веками (нередко обслуживающих несколько "исторических" стилей) средств и приемов художественной выразительности.

Практически вся первая треть XX века ушла на расшатывание и преодоление старых стереотипов, выработку новых концепций и формирование основ нового стиля. Все началось с изобразительного искусства, где в процессе интенсивных формально - эстетических экспериментов закладывались общие основы нового стиля. На рубеже 1910 - 1920-х годов во многих наиболее радикальных течениях левого изобразительного искусства, экспериментировавших на уровне отвлеченных композиций, явно выявились тенденции выхода в предметный мир. Левое изобразительное искусство как бы создавали стилистический задел для запаздывавшей в своем развитии архитектуры и формировавшегося тогда дизайна. Наступал этап, когда предметно-художественная сфера творчества (архитектура дизайн, декоративно-оформительские виды творчества) должна была принять от изобразительного искусства эстафету в формировании нового стиля.

Необходим был "механизм" передачи этой эстафеты. На рубеже 10 - 20-х годов в странах, где зарождался новый стиль, возникали своеобразные комплексные художественные объединения и организации, в которых в процессе творческого взаимодействия представителей различных видов искусства происходила передача эстафеты от левого изобразительного искусства предметно - художественным видам творчества.

Все это привело к бурным процессам формирования нового стиля в 20 - е годы, когда архитектура вышла на первый план в стилеобразующих процессах.

Комплексные художественные организации, сделав свое дело, отошли о прошлое. Среди них в нашей стране наиболее влиятельными были Живскульптарх, УНОВИС, ИНХУК, ЛЕФ, ГИНХУК, ВХУТЕМАС.

Среди этих комплексных организаций, создававших условия для интенсивного творческого взаимодействия представителей различных видев искусства, важную роль играли появившиеся именно не этом уровне высшие учебные заведения особого типа. Они добавили к процессам взаимодействия различных видов искусства еще и влияние новой техники, роль которой в общих стилеобразующих процессах в XX веке неуклонно возрастала.

В России важнейшим центром формирования нового стиля на этапе, когда основную роль в стилеобразующих процессах брали на себя предметно - художественные виды творчества стал ВХУТЕМАС (1920 - 1930 гг., с осени 1927 г. - ВХУТЕИН).

ВХУТРМАС - ВХУТЕИН состоял из восьми факультетов: архитектурного, живописного, скульптурного, металлообрабатывающего, деревообделочного, керамического, текстильного, полиграфического (графического). Обучению студентов на этих специальных факультетах предшествовала пропедевтическая подготовка на Основном отделении (дисциплины "Цвет", "Объем", "Пространство", "Графика").

Здесь, во ВХУТЕМАСе, процесс взаимодействия представителей различных видов искусств резко интенсифицировался за счет использования потенций молодежи. Это был кипящий творческий котел, где бурлили страсти, шло становление нового искусства и формирование молодого поколения художников различных специальностей. ВХУТЕМАС явился результатом второй реформы художественного образования после Октябрьской революции 1917 года. Он был сформирован путем слияния Первых и Вторых Свободных государственных художественных мастерских, созданных в 1918 году в ходе первой реформы художественного образования соответственно из Строгановского художественно-промышленного училища и Училища живописи, ваяния и зодчества.

В объединении учебного заведения, готовившего художников, скульпторов и архитекторов (представителей высокого искусства), с училищем, где готовили мастеров - художников для промышленности, видели тогда важный социальных акт, отражавший стремление нового общества сблизить и даже слить профессиональное искусство с производственным. В результате было создано новое комплексное художественно - техническое высшее учебное заведение, где готовили архитекторов и металлообработчиков, живописцев и художников - полиграфистов, скульпторов и керамистов, театральных декораторов и художников по текстилю, деревообделочников и монументалистов.

ВХУТЕМАС стал легендой. Чем дальше в прошлое уходят от нас 20 - е годы, когда существовал этот уникальный комплексный художественно-технический вуз, тем становится все более очевидным, что он был крупным явлением в искусстве XX века в целом. Во всяком случае ВХУТЕМАС по своей роли в художественной жизни того периода был не менее значительным, чем Баухауз. И это сейчас признают многие историки современного искусства.

Роль ВХУТЕМАСа и Баухауза далеко выходит за рамки разработки методики преподавания. Разумеется, оба учебных заведения дали оригинальные, не имевшие аналогов в прошлом модели комплексных художественно - технических вузов. Их педагогический опыт, процесс формирования структуры учебного процесса - все это чрезвычайно интересно и поучительно. И все же роль этих двух учебных заведений не только, а может быть даже и не столько в характере организации в них учебного процесса.

ВХУТЕМАС и Баухауз возникли и функционировали в период, когда в ходе взаимодействия различных видов искусства и инженерно-научного творчества происходили сложные процессы формирования нового стиля современной архитектуры и становления дизайна. Важнейшими генерирующими центрами этих процессов и стали в 20 - е годы ВХУТЕМАС и Баухауз.

Пришедшие в эти вузы художники, скульпторы и архитекторы, разрабатывая и внедряя новую методику преподавания, не просто искали новые формы обучения студентов уже отработанным в практике профессиональным приемам и методам, а в ходе учебного процесса вырабатывали эти приемы. Тогда, например, еще просто не существовало профессиональной системы средств и приемов художественной выразительности ни я новой архитектуре, ни в дизайне. ВХУТЕМАС и Баухауз и стали теми центрами, где вырабатывался этот профессиональный язык под руководством лидеров новаторских творческих течений с использованием творческих потенций молодежи.

Вот это и есть самое важное, что определяет роль ВХУТЕМАСа и Баухауза в развитии современного искусства, в становлении нового отношения к качеству среды обитания, в формировании творческих течений и концепций, в развитии нового стиля. Наследие ВХУТЕМАСа и Баухауза - не просто история или опыт методики преподавания, а сложная совокупность профессиональных средств и приемов (прежде всего новой архитектуры и дизайна), средств первичных, формировавшихся в стенах этих учебных заведений.

Если так подходить к наследию ВХУТЕМАСа и Баухауза, то становится понятным, почему до сих пор к выполненным там курсовым и дипломным работам сохраняется повышенный интерес не только со стороны историков и преподавателей, но и со стороны практиков (архитекторов, дизайнеров, художников). В художественном наследии этих важнейших центров формирования нового стиля сконцентрированы огромные формообразующие потенции, которые до сих пор продолжают питать стилеобразующие процессы. Курсовые и дипломные работы студентов ВХУТЕМАСа и Баухауза не простое ученическое штудирование уже сформировавшихся профессиональных приемов, а во многих случаях выработка принципиально новых средств и приемов формообразования. Все это приравнивает наследие этих учебных заведений к конкурсным и экспериментальным произведениям этапа становления нового стиля.

В такие переломные эпохи в развитии художественного творчества резко возрастает интенсивность генерирования новых формообразующих идей. Их бывает во много раз больше, чем практически возможно освоить на этапе становления нового стиля. Большая часть из них остается в виде нереализованного наследия, из которого затем непрерывно черпают творческие идеи последующие поколения художников.

Первая треть XX века по мощности слоя формообразующих идей занимает в истории искусства особое место. Пожалуй, трудно найти в прошлом такой период, когда за столь короткий срок появилось бы такое большое количество принципиально новых формообразующих идей. Это огромное нереализованное в свое время наследие стало надежным фундаментом нового стиля и в течение более полувека его формообразующие потенции постепенно осваивались художниками по мере введения в широкий научный и творческий обиход проектно - графических, конструктивно - пластических и живописных материалов (издания, выставки).

ВХУТЕМАС и Баухауз занимают особое место в богатом формообразующими потенциями наследии 20 - х годов. Но судьба материалов этих двух центров формирования нового стиля различна. Наследие Баухауза с большой тщательностью выявлено, собрано, классифицировано, проанализировано и введено в научный обиход.

Наследие ВХУТЕМАСа оказалось в ином положении. Изменение в нашей стране творческой направленности во многих областях искусства в начале 30 - х годов привело к тому, что почти четверть века это наследие с точки зрения профессиональных приемов формообразования не привлекало внимания советских художников. Не занимались им в тот период наши искусствоведы и историки. Когда же, отвергнув в середине 50 - х годов "украшательство", архитекторы и дизайнеры в поисках формообразующих идей обратились к наследию ВХУТЕМАСа, оно оказалось прочно забытым.

Интерес к этому наследию быстро нарастал. Курсовые и дипломные работы ВХУТЕМАСа не публиковались почти 30 лет, но те из них, которые были опубликованы в 20 - е годы, свидетельствовали о их высоком художественном уровне. И это не удивительно, так как руководители студентов во ВХУТЕМАСе - это был цвет советского художественного авангарда, пионеры нового стиля: А.Всенин, Н. Ладовский, Л. Лисицкий, В. Татлин, К. Мельников, П. Кузнецов, А. Куприн, И. Нивинский, И. Рабинович, Р. Фальк, А. Шевченко, Л. Попова, А. Родченко, И. Голосов, В. Кринский, А. Лавинский, Б. Королев, В. Степанова, В. Фаворский, Н. Удальцова, А. Древин, Д. Штеренберг, Г. Клуцис, Н. Митурич, Л. Бруни, С. Герасимов, К. Истомин, В. Мухина, И. Чайков, А. Голубкина, М. Гинзбург, И. Леонидов и др. А многие из тех, кто окончил ВХУТЕМАС, входили в плеяду наиболее талантливых мастеров нашей архитектуры, полиграфического искусства, живописи, скульптуры и еще только формировавшегося дизайна.

Лучшие архитектурные, дизайнерские, графические и пропедевтические студенческие работы ВХУТЕМАСа безусловно находятся на самом высоком уровне произведений периода становления нового стиля, это произведения экстра класса, входящие в золотой фонд искусства XX века.

Если формообразующие потенции проектно - графического наследия Баухауза, давно введенного в научный и творческий обиход широко использовались и во многом уже практически исчерпаны, то в наследии ВХУТЕМАСа заключено еще большое количество неиспользованных потенциальных возможностей формообразования. Это имеет особое значение сейчас, когда в стилеобразующих процессах в предметно - художественном творчестве явно обнаружился дефицит формообразующих идеи.

# 2. Проблемы и этапы формирования и развития ВХУТЕМАСА – ВХУТЕИНА

# 2.1 Проблемная ситуация в искусстве России в предреволюционные годы

Чтобы понять специфику творческой направленности в вопросах формообразования в советской художественной культуре в 20 - е годы, необходимо учитывать особенности проблемной ситуации в искусстве России в 1910 - е годы, которая существенно отличалась от условий зарождения нового стиля в других странах Европы.

Специфика состояла в том, что в предреволюционные годы перед Октябрьской революцией 1917 года) процессы формообразования в изобразительном искусстве и в предметно-художественной сфере (прежде всего в архитектуре) развивались как бы в противоположных направлениях.

Левые течения изобразительного искусства в ходе бурных формально - эстетических экспериментов за несколько лет совершили стремительный и результативный рывок. Наиболее радикальные новаторские течения вышли на такой общий уровень разработки проблем формообразования, который практически включал в себя все виды пространственных искусств.

Именно в недрах изобразительного искусства в нашей стране возникли такие влиятельные стилеобразующие концепции как супрематизм (К. Малевич) и конструктивизм (В. Татлин).

В то же время в архитектуре быстро нарастали тенденции, связанные с формированием неоклассики. Начавшиеся в ходе полемики с модерном, как стилизация в духе русского классицизма, неоклассические поиски в 1910 - е годы вышли на весьма высокий художественный уровень. Появились и оригинальные концепции интерпретации художественно-композиционной системы классики - это называли тогда "живой классикой" в отличие от академического следования законам классического ордера. Неоклассика становится в предреволюционное пятилетие ведущим творческим течением в российской архитектуре. Практически весь цвет российской архитектуры (И. Фомин, И. Жолтовский, В. Щуко, М. Лялевич, М. Перетаткович и др.) работал в неоклассике, на ее позиции с энтузиазмом переходят молодые архитекторы. В неоклассике видели путь избавления от эклектики, возможность в условиях стилевого единства повышать уровень художественного мастерства, опираясь на устойчивые художественные критерии оценки проектов и сооружений.

Таким образом, о предреволюционные годы в России процессы формообразования в живописи и в архитектуре, в этих двух основных областях пространственных искусств, шли как бы в противоположных направлениях - к максимально новому и к максимально проверенному традицией. Происходила и все усиливалась поляризация формально - эстетических поисков. Причем обе тенденции развивались, преодолевая стилистику модерна выходя на два крайних полюса - с одной стороны к самым общим истокам формообразования (эксперименты с отвлеченной формой), а с другой - к наиболее разработанной классической системе формообразования.

Оба эти направления в художественной культуре России достигли наиболее высокого художественного уровня в 1910-х - начале 20-х годов. Более десяти лет oни развивались параллельно, накапливали художественные потенции. Между ними возникло мощное силовое поле, через него сначала как бы проскакивали искры, а затем произошел мощный разряд, который, с одной стороны, обуглил (и даже сжег) многое в творческих концепциях этих направлений, а с другой - способствовал рождению концепций формообразования в рамках художественного авангарда, завершивших формирование нового стиля.

В конечном счете новый стиль в 20 - е годы в предметно - художественных видах творчества (включая архитектуру и дизайн) сформировал свою весьма упорядоченную по структуре художественно - композиционную систему, в становление которой внесли свой вклад супрематизм и конструктивизм.

Реальные зримые черты этой упорядоченной структуры нового стиля стали кристаллизоваться в профессиональном творчестве в первой половине 20 - х годов, хотя отдельные ростки появились и раньше. И все же в целом 10 - е годы, а частично и начало 20-х годов можно рассматривать как подготовительный этап формирования нового стиля, когда задачи создания нового тесно переплетались с задачами разрушения традиционных образных стереотипов. Причем особую остроту "разрушительный" деструктивный этап приобрел, пожалуй, именно в нашей стране, где, в отличие от других европейских стран, новый стиль не вырастал преемственно из модерна, а был эстетически отрезан от него этапом неоклассики.

Отсюда такое неистовство экспериментов 10-х - начала 20-х годов, их подчеркнуто деструктивный, "разрушительный" характер. Высокий художественный уровень неоклассики (начиная архитектурой и кончая книжной графикой) и ее все возрастающий авторитет в профессиональной художественной среде как бы спровоцировали новаторские течения на резкое усиление деструктивных экспериментов. В результате в нашей стране такие стадии развития нового искусства, как кубизм и футуризм приобрели специфический характер, что привело к появлению особой разновидности кубофутуризма с подчеркнутой деструктивной доминантой.

Около десяти лет (1912 - 1922 гг.) потребовалось новаторским течениям, расчищавшим плацдарм для нового стиля, чтобы выполнить деструктивную задачу. Волны "разрушительных" экспериментов прокатывались в эти годы через различные сферы художественного творчества - полиграфическое искусство, театрально - декорационное искусство, праздничное оформление, архитектуру.

Все это необходимо учитывать, анализируя и оценивая программы, проектно - графические и живописно - пластические материалы ВХУТЕМАСа.

В той или иной мере все это отражалось и на творческих процессах в таких предшествовавших ВХУТЕМАСу учебных заведениях, как Строгановское художественно - промышленное училище, Училище живописи, ваяния и зодчества, Первых и Вторых ГСХМ, на взаимоотношении ВХУТЕМАСа с Живскульптархом, ИНХУКом и ЛЕФом.

# 2.2 Строгановское художественно-промышленное училище

Производственные факультеты ВХУТЕМАСа возникли не на пустом месте, а в результате сложных процессов преобразования, доставшихся в наследство от Строгановского училища учебно-производственных мастерских с их кадрами мастеров и преподавателей. Училище на протяжении почти ста лет готовило специалистов для художественной промышленности. Его выпускники были высококвалифицированными специалистами, которые работали в текстильной, фарфоровой, стекольной, мебельной, полиграфической, ювелирной и других отраслях.

Работы учащихся Строгановского училища с успехом демонстрировались на многих международных выставках и пользовались спросом у покупателей. При Училище был специальный магазин, где продавались выполнение учащимися в художественных мастерских училища изделия из керамики, стекла, серебра, бронзы, меди, эмали, мебель, иконы, вышивки, ткани, изделия из кожи и рога, художественные переплеты книг, работы по хромолитографии, офорту и другим видам графики.

Полная программа обучения была рассчитана на восемь лет. Она включала в себя общеобразовательные и общехудожественные предметы, задания по композиции и работу в мастерских. Причем важно отмстить, что в начале ХХ века программа обучения в Училище предусматривала раздельное прохождение научных (общеобразовательных) и художественных дисциплин. Учащийся мог числиться в разных классах: по научным предметам - в одном, по художественным - в другом. Это позволяло быстро продвигаться способным ученикам.

# 2.3 Московское училище живописи, ваяния и зодчества

Живописный, Скульптурный и Архитектурный факультеты ВХУТЕМАСа сформировались в основном на базе соответствующих отделений Московского училища живописи, ваяния и зодчества (МУЖВЗ) с включением в себя некоторых мастерских Строгановского училища, МУЖВЗ, как и Строгановское училище, к 1917 году прошло сложный путь неоднократных преобразований из возникшего в 1832 году Натурного класса. В начале XX века МУЖВЗ представляло собой учебное заведение, в котором учащиеся получали и общее образование (на общеобразовательном отделении, где обучение продолжалось 4 года), и специальную художественную подготовку (на живописном, скульптурном и архитектурном отделениях, где учились 4 - 6 лет).

В качестве главного центра художественного образования в стране рассматривалась созданная в середине XVIII века Петербургская Академия художеств, где сложились прочные традиции академического преподавания. В 1893 году Академия была разделена на Академическое собрание (собственно Академию художеств) и Высшее художественное училище живописи, скульптуры и архитектуры (состоящее при Академии художеств).

МУЖВЗ уже с конца XIX века становится серьезным конкурентом Академии художеств, все больше превращаясь во второй важнейший центр подготовки художников, скульпторов и архитекторов. Московское училище вело долгую борьбу за признание его высшей художественной школой наравне с петербургской. По уровню подготовки выпускников МУЖВЗ в начале XX века практически было высшим учебным заведением, но царское правительство так и не предоставило ему прав высшего учебного заведения. Такая ситуация заставляла многих выпускников МУЖВЗ заново проходить последние курсы в Академии художеств, чтобы получить диплом специалиста с высшим образованием. Это облегчало контроль Академии художеств за общей направленностью подготовки в стране художников, скульпторов и архитекторов.

Борьба против академизма Академии художеств обострилась уже в 60 - е годы XIX века. В 1863 году группа ее выпускников отказались писать конкурсную картину, вышла из нее ("бунт четырнадцати") и образовала бытовую коммуну - Артель художников (во главе с И. Крымским), которая сыграла важную роль в развитии демократического направления в русском искусстве. Она была преемственно связана с созданным в 1870 году Товариществом передвижных художественных выставок, которое организовало во многих городах России 48 передвижных выставок. Конец XIX века в русской живописи характеризовался активной борьбой передвижников с академизмом. Причем художественным центром передвижников постепенно становится Москва. Здесь, в Третьяковской галерее оказались собранными их лучшие работы. Многие передвижники стали преподавать в МУЖВЗ, здесь же преподаватели и члены возникшего в 1903 году "Союза русских художников". В начале XX века на Живописном отделении МУЖВЗ преподавали такие известные художники как А. Архипов, К. Коровин, С. Малютин, В. Серов, что, безусловно, способствовало повышению профессионального уровня выпускников.

Все это сделало Москву (второй важнейший художественный центр в России) более восприимчивой к творческим поискам в мировом искусстве, что сказалось уже в 1900 - е годы на настроениях студентов живописного и скульптурного факультетов МУЖВЗ. О новейших точениях европейского искусства московские студенты узнавали не только из изданий, но и имели возможность видеть лучшие произведения в собраниях Щукина и Морозова; у петербургских студентов такой возможности не было. В московской художественной школе назревал студенческий бунт уже не только против академизма, но и против традиций передвижников.

В начале 1900-х годов студенты, ориентировавшиеся на новейшие течения живописи, стали задавать тон в МУЖВЗ, критикуя методы преподавания за академизм и традиционализм. В русском изобразительном искусстве они ориентировались на художников, входивших в созданные тогда в Москве творческие группировки "Голубая роза" - 1907 г. (П. Кузнецов, А. Матвеев, Н. Сапунов, С. Судейкин, А. Фонвизин и др.). "Бубновый валет" - 1910 г. (В. Бурлюк, Д. Бурлюк, П. Кончаловский, А. Куприн, А. Лентулов, И. Машков, В. Рождественский, Р. Фальк, А. Экстер и др.).

Протест молодежи в МУЖВЗ возглавили М. Ларионов, Н. Гончарова и Д. Бурлюк. Борьба разгорелась вокруг творческой направленности ежегодных ученических выставок. Студенты взяли организацию выставок в свои руки, создав ученические жюри для отбора работ. Решающую роль в жюри играли М. Ларионов и его сторонники. Среди студентов возникла и другая группа, которая противопоставляла поискам в духе новейших течений живописи традиции Училища (во главе этой группы стоял А. Герасимов). Сторонники этой группы выставляли свои работы на ученических выставках в специальном отделе "без жюри".

Руководство МУЖВЗ отрицательно относилось к новаторским формально - эстетическим поискам учащихся. Стремясь ослабить влияние новейших течений живописи, оно в 1910 году исключило из Училища почти пятьдесят человек, в основном учащихся старших классов. Среди них были и те, кто затем преподавал во ВХУТЕМАСе (И. Машков, В. Татлин, Р. Фальк, А. Шевченко).

Этот акт, безусловно, подрубил дух новаторских поисков в московском Училище, внес в среду учащихся растерянность и отбил у многих из них на время желание экспериментировать. Однако через несколько лет в студенческой среде живописного отделения вновь стали нарастать тенденции к большей связи с теми творческими поисками, которые велись художниками за пределами Училища. Москва в предреволюционное пятилетие становится важным центром художественных поисков и стилеобразующих процессов не только в пределах России, но и в масштабах мирового искусства. В Москве в эти годы идет интенсивный процесс зарождения, формирования и развития новаторских течений (лучизм, супрематизм, кубофутуризм, конструктивизм и др.), создается новая творческая группировка "Ослиный хвост" - 1912г. (Н. Гончарова, К. Зданевич, М. Ларионов, М. Ле-Дантю, К. Малевич, А. Шевченко и др.), организуются выставки.

В годы первой мировой войны новые веяния все сильнее проникают на живописное отделение МУЖВЗ. Сдерживающее влияние Академии художеств (которая подчинялась одному из самых реакционных учреждений царской России - Министерству Императорского Двора) уже не в силах было сохранить традиционно-академические методы преподавания. Руководство Училища идет на уступки требованиям учащихся. В 1916 году на живописном отделении появляется мастерская П. Кузнецова, которая становится одной из самых популярных.

Сложнее обстояло дело на архитектурном отделении МУЖВЗ. Здесь влияние творческих процессов в архитектурной практике приобрело в начале XX века своеобразный характер. Студенты в борьбе против стилизаторского академизма в преподавании ориентировались не на новейшие формально - эстетические поиски (как студенты живописного отделения), а на неоклассику.

Надо сказать, что в отличие от изобразительного искусства, в котором в России, начиная со второй половины XIX века, были очень сильны народно - демократические традиции, ставшие основой развития критического реализма, в архитектуре преобладала ориентация на запросы правящих классов. Это отражалось и на настроениях учащихся МУЖВЗ. Если студенты живописного отделения отличались свободомыслием не только в художественных, но и в общественно-политических вопросах, то студенты архитектурного отделения относились к своей будущей профессии как к профессии аристократической. Все это влияло и на общественно-политические взгляды части студентов архитектурного отделения. Исследователь архитектурного образования в России в начале XX века Ф. Надьярных, опираясь на архивные материалы (ЦГАЛИ), пишет в одной из своих работ: "Характерен такой пример: после кровавых событий 9 января 1905 г. передовая часть студентов Московского училища живописи, ваяния и зодчества призвала молодежь к участию во всеобщей забастовке. Призыв этот нашел отклик у всех учащихся и только 38 студентов архитектурного факультета, несмотря на решение общего собрания, отказались участвовать в ней. Собрав подписи, они направили письмо директору училища князю Львову, в котором выразили свои верноподданнические чувства и возмущение действиями "смутьянов - политиков" живописного факультета, лишивших их возможности продолжать учебные занятия".

Однако в последующие годы дух свободомыслия и бунтарства постепенно стал проникать и на архитектурное отделение МУЖВЗ. Недовольство студентов вызывала, прежде всего, методика обучения работы в различных "стилях". Она отражала реальный социальный заказ и систему практической работы архитекторов, начиная с середины XIX века. Но в начале XX века в борьбе с эклектикой и разностильем все большее влияние приобретала неоклассика, ориентированная на формирование стилевого единства. Причем, наряду с сухой академической неоклассикой, стали появляться проекты и даже постройки в духе, как тогда говорили, "живой классики". Это свидетельствовало, что неоклассика превращается в подлинно творческое стилевое направление.

Эти качества неоклассики были чутко восприняты студентами архитектурного отделения МУЖВЗ, где в процессе выполнения курсовых проектов осваивались различные "стили" (древнерусский, итальянский, готический, барокко, романский, греческий, римский, Людовика XVI и др.), а дипломные проекты выполнялись в духе сухой академической неоклассики.

Важно отметить, что устремления студентов архитектурного отделения МУЖВЗ не были направлены против традиционалистской направленности преподавания. Не было у них тогда тяги к новым конструкциям или новейшим формально - эстетическим экспериментам и связанным с ними новым возможностям формообразования. Студенты требовали, прежде всего, углубления именно художественного образования, не ремесленного усвоения внешних приемов стилизации, а освоения художественного мастерства. Они хотели учиться не просто у профессионалов - преподавателей, а у мастеров архитектуры, имеющих свои творческие концепции. Причем, это новое они видели не в Москве, а в Петербурге.

Недовольство студентов методикой преподавания достигло критической точки в годы первой мировой войны. Требования реформировать методику преподавания и перейти от ремесленного обучения в "стилях" к усвоению творческих концепций неоклассиков стало знаменем времени.

Студентов архитектурного отделения МУЖВЗ интересовали не новые тенденции формообразования, связанные, например, с новой техникой или экспериментами левых художников, а творчество тех мастеров, которые искали и находили в классике закономерности и приемы гармоничных и оригинальных (в пределах неоклассики) композиций. Студенты и в преподавателях МУЖВЗ ценили именно эти качества. Так они выделяли С. Ноаковского, преподававшего историю архитектуры и обладавшего редким графическим мастерством иллюстрировать свои лекции, виртуозно выполненными беглыми рисунками на доске.

До 1017 года в МУЖВЗ в методике преподавания так и не произошло никаких существенных изменений.

Разумеется, при создании в 1920 году ВХУТЕМАСа, структура которого формировалась на базе Строгановского училища МУЖВЗ, многое приходилось кардинально реформировать, преодолевать и отбрасывать. И все же, очень многое из наследия этих двух московских художественных школ было с успехом использовано при формировании ВХУТЕМАСа. На пустом месте создать ВХУТЕМАС было бы неизмеримо более трудным делом, может быть и невозможным в тех сложных условиях.

# 3. "Объективный метод" преподавания - становление пропедевтики

Первая задача, которую пытались решить созданием ВХУТЕМАСа, это переориентация высшей художественной школы на предпочтительный выпуск художников для промышленности.

Вторая задача, которую решили новой реформой художественного образования, это внедрение в обучение "объективного метода" преподавания. Новый метод преподавания, по мнению руководства ВХУТЕМАСа, должен был, во - первых, иметь под собой научную основу, а, во-вторых, быть единым для всех видов художественного творчества. Оба эти требования к "объективному методу" преподавания успешно реализовывались во ВХУТЕМАСе в первый же год его создания. Именно в 1920-1921 учебном году на Живописном, Архитектурном и Скульптурном факультетах шел бурный процесс становления принципиально новой методики преподавания. Формировали и внедряли эти новые методы представители "молодой" профессуры. Это были в основном деятели крайне левых творческих течений - А. Веснин, Л. Попов, А. Родченко, Н. Ладовский, Б. Королев, А. Лавинский, В. Кринский, Н. Удальцова, А. Древин, А. Экстер, И. Голосов, К. Мельников и др.

Приглашение представителей "молодой" профессуры было не только инициативой руководства ВХУТЕМАСа, но и активно поддерживалось той наиболее активной частью студенчества, которая выступала против "индивидуалистических" методов обучения, требовала "объективных методов" преподавания.

Студенты за два года существования ГСХМ имели возможность хорошо присмотреться к методике преподавания в различных мастерских.

В архитектуре их не устраивали не только методы преподавания, но и ориентация на традиционную стилистику, хотя здесь, казалось бы, была четкая, десятилетиями отработанная методика преподавания, основанная на изучении классических ордеров.

Пришедшие во ВХУТЕМАС в состав "молодой" профессуры художники - представители крайне левых течений были беспредметниками, так сказать, второго поколения. Не те, кто стоял у истоков беспредметного искусства, а те, кто развивал, конкретизировал и углублял поиски "первоэлементов" художественного языка.

В процессе отхода от предметного изображения они вышли на такие "первоэлементы" как линия, геометрическая форма, цвет, фактура, движение и т.д. Анализ средств и приемов художественной выразительности на этом отвлеченном уровне, с одной стороны, действительно позволял пользоваться научно - логическим инструментарием, а с другой стороны - выявлял в этих "первоэлементах" свойства, характерные не только для одного вида художественного творчества.

По инициативе сторонников левых течений в Москве при Отделе ИЗО Наркомпроса создаются сначала Живскульптарх (1919-1920гг.), затем ИНХУК (1920-1924гг.), через которые и прошла основная масса "молодой" профессуры ВХУТЕМАСа, начав формирование "объективных методов" анализа художественных проблем формообразования именно в этих организациях.

На Архитектурном и Скульптурном факультетах новые методы преподавания внедрялись в самостоятельных подразделениях: Объединенные левые мастерские - руководители Н. Ладовский, Н. Докучаев, В. Кринский и общая мастерская Б. Королева и А. Лавинского. Недовольные старой или новой методикой студенты имели возможность переходить из одних мастерских в другие.

Становление пропедевтики на базе "объективного метода" преподавания, и внедрение на производственные факультеты концепции производственного искусства - все это имело важнейшее значение для формирования ВХУТЕМАСа, как художественно - технической школы нового типа.

# 3.1 Живскульптарх и ВХУТЕМАС

В мае 1919 года группа молодых архитекторов, недовольных неоклассикой и искавших новые пути развития архитектуры на путях взаимодействия с левым изобразительным искусством, вступив в творческий контакт с известным скульптором - кубистом Б. Королевым, создает при Отделе ИЗО Наокомпроса Комиссию по разработке скульптурно - архитектурного синтеза (Синскульптарх).

Заседания Синскульптарха проводились регулярно два раза в неделю. На них рассматривались теоретические вопросы и выполнялись экспериментальные проекты. На первом этапе своей деятельности Комиссия занималась разработкой вопросов скульптурно-архитектурного синтеза, обращая особое внимание на теоретические проблемы.

В ноябре 1919 г., когда в Комиссию были включены живописцы А. Родченко и А. Шевченко, а затем и архитектор Г. Mапу, она с полным правом могла называться Комиссией живописно-скульптурно-архитектурного синтеза (Живскульптарх). На этом втором этапе деятельности Комиссии главное внимание уделялось разработке новых и социальном отношении типов зданий, дом-коммуна (коммунальный дом), Дом Советов (Совдеп) и др.

На заседаниях Комиссии затрагивались многие общие теоретические и творческие проблемы искусства в целом и архитектуры. Среди них - отношение к наследию прошлого, роль здания в творческих поисках, форма и функция, форма и материал, форма и конструкция, особенности восприятия архитектурного сооружения и интерьера, специфика отдельных видов пространственных искусств, проблемы синтеза и взаимодействия искусств и др. При обсуждении этих вопросов выявились различные точки зрения, причем при обсуждении - теоретических проблем при решающем влиянии Н. Ладовского постепенно вырабатывались и уточнялись отдельные положения, ставшие впоследствии основой творческого кредо одного из наиболее интересных течений советского архитектурного авангарда 20-х годов - рационализма. На базе этой концепции Ладовского им была создана во ВХУТЕМАСе пропедевтическая дисциплина "Пространство" и введен новый психоаналитический метод преподавания на Архитектурном факультете.

Уже на заседаниях Живскульптарха Н. Ладовский начинает обосновывать решающую роль пространства в построении архитектурной композиции. "Архитектура - искусство, оперирующее пространством, - говорил он. - Пространство хотя и фигурирует во всех видах искусства, но лишь архитектура дает возможность правильного чтения пространства". "Пространство, а не камень - материал архитектуры" - так формулирует Н. Ладовский свое отношение к проблемам архитектурного формообразования.

Впоследствии, ВХУТЕМАС ввел, предложенную Н. Ладовским, новую программу психо-аналитического метода преподавания и рационалистический взгляд на архитектуру.

# 3.2 Рабочие группы ИНХУКа и "объективный метод"

Общая тенденция к экспериментально-методическому анализу основ художественного творчества предопределила к началу 20 - х годов выявление в системе художественного образования, по крайний мере, трех основных требований, находивших широкую поддержку у наиболее радикально настроенной части студенчества. Во - первых, это требование "объективизации" процесса обучения художественным дисциплинам. Во - вторых, требования сближения различных видов искусства и выработки общей методики их преподавания. В - третьих, требование сближения художественной материальной культуры с массовым индустриальным производством, исходя из конкретных условий эпохи.

С учетом этой ситуации и следует оценивать процессы взаимодействия ИНХУКа и ВХУТЕMACa.

ИНХУК (Институт художественной культуры) - творческое объединение деятелей советского искусства - художников, скульпторов, архитекторов, теоретиков производственного искусства.

Разработанная В. Кандинским Программа ИНХУКа в качестве главной задачи выдвигала исследования "основных элементов" как отдельных видов искусства, так и искусства в целом. Были намечены три направления в решении этой общей задачи: исследование отдельных видов искусства, исследование взаимоотношений отдельных видов искусства, исследование искусства в целом. В Программе определялись подходы и методика исследования. Главным признавалось выявление закономерностей воздействия произведений искусства на человека.

Кандинский ориентировался на выявление и передачу средствами искусства эмоционального состояния человека и выяснение роли подсознания в творческом процессе. Он пытался найти во внутреннем мире человека, в его субъективных переживаниях некие объективные закономерности построения живописной композиции. Анализируя психологию восприятия человеком средств выразительности различных видов искусства, Кандинский стремился создать новое синтетическое искусство (которое он называл "монументальным искусством"), использующее художественные средства с учетом сравнимости их воздействия на различных людей. При этом главное внимание обращалось на связь живописи с теми видами искусства, художественные средства которых передают, прежде всего, внутреннее, эмоциональное состояние человека, - музыкой, танцем, лирической поэзией.

Сторонники "объективного метода" в отличие от Кандинского ориентировались на взаимодействие живописи, прежде всего, с архитектурой и скульптурой (в этом сказалось и влияние Живскульптарха).

Члены Рабочей группы объективного анализа ИНХУКа были тем ядром "молодой" профессуры ВХУТЕМАСа, которая внедряла "объективный метод" преподавания и формировала пропедевтические дисциплины Основного отделения - "Пространство", "Объем", "Графика", "Цвет".

# 3.3 Основное отделение архитектурного факультета (1920-1922 гг.)

На архитектурном факультете существовала единая программа первоначального обучения на 1 курсе, который рассматривался как Основное отделение. Предусматривалось пять заданий, три из которых были связаны с изучением элементов здания (план, стена, проем и т.д.) и ордеров, а два - с упражнениями по графическому изображению этих элементов. По этой программе учили всех студентов, кроме студентов Обмаса, где Ладовский ввел метод первоначального обучения, и мастерской И. Голосова и К. Мельникова, где также была своя методика обучения.

# 4. Борьба за внедрение конструктивизма на архитектурном факультете

Конструктивисты - преподаватели пропедевтических дисциплин в рамках Живописного и Скульптурного факультетов призывали своих учеников переходить на производственные факультеты и что многие ушли тогда в Обмас архитектурного факультета. Туда со скульптурного факультета из мастерской А. Лавинского и Б. Королева ушли Е. Семенова и Е. Лавинская.

В 1923 - 1924 учебном году, когда во ВХУТЕМАСе обострилась борьба за влияние идей конструктивизма, центром брожения на Архфаке стали мастерские Н. Ладовского и Н. Докучаева, созданные на базе Обмаса. Метфак и Дерфак находились тогда под контролем конструктивистов, а на Архфаке идеи конструктивизма были лишь в головах студентов, преподаватели же этих идей не разделяли.

Если рассматривать борьбу за влияние конструктивизма в ИНХУКе с учетом становления дизайна (производственного искусства), то нельзя не отметить, что конструктивисты - члены ИНХУКа, агитируя в 1922 - 1923 годах своих учеников идти на производственные факультеты и на Архфак, фактически вызвали поток, прежде всего, в Обмас. Опасаясь, что их ученики по пропедевтике так и не станут художниками-производственниками, оставшись на Живописном и Скульптурном факультетах, конструктивисты из ИНХУКа сами толкнули их на переход в Обмас. В результате эти ученики конструктивистов фактически пропали для производственного искусства (дизайна), так как никто из них потом не перешел на производственные факультеты.

Брожения в мастерских Ладовского и Докучаева носили совсем иной характер по сравнению с брожениями в 1922 - 1923 учебном году на Основном отделении, где студенты требовали создания комплексного производственного факультета ("экспериментальной мастерской" при Основном отделении). Здесь же речь шла о внедрении идеи конструктивизма в сферу архитектуры. И это тоже было одной из целей ИНХУКа - распространить влияние конструктивизма и на сферу архитектуры.

В мастерской Ладовского вели агитацию за идеи производственного искусства и конструктивизма тесно связанные с ЛЕФом Е. Семенова и Е. Лавинская.

В статье "Левая метафизика" Е. Семенова резко критиковала метод преподавания в Обмасе за его "отвлеченность", призывая концентрировать внимание на "утилитарности" постройки.

И хотя центром брожения на Архитектурном факультете был Обмас, где образовалась инициативная группа студентов, выступавшая за приближение методики преподавания к потребностям практики, в борьбе за новые идеи объединились и некоторые студенты из мастерской И. Голосова и К. Мельникова и из академических мастерских.

Первое заседание архитектурной группы ИНХУКа - ЛЕФасостоялось 19 февраля 1924 г. На этом первом заседании О. Брик сделал организационный доклад о создании при ИНХУКе группы студентов Архитектурного факультета ВХУТЕМАСа, "ставящих перед собой задачу совместно с ИНХУКом научного исследования архитектурных вопросов и обогащения собственных знаний в разрезе научных проблем в искусстве". Группа будет работать "по разработке новых методов подхода к строительству".

На первом заседании этой архитектурной группы ИНХУКа доклад по проблемам архитектуры делал А. Лавинский, который был тогда близок А. Веснину и явно излагал их общую точку зрения. Он говорил об основных проблемах, которыми должна заниматься группа. Лавинский обращал внимание на необходимость учета функционального назначения сооружения. Он критиковал архитекторов-рационалистов (преподавателей Обмаса) за ошибочное разрешение только эстетических ощущений, говорил, что "начинается строительство по функциональной линии", что важен "разбор постройки по назначению, по экономичности, местным и другим условиям", что строительную область надо делить по типологическим признакам ("отделы - питания, транспорта, здравоохранения и т.п."), что сейчас большое значение приобретают вопросы стандартизации.

Было принято решение: "Заслушав доклады, принимаются в основе принципы функциональной линии".

На заседаниях в ИНХУКе анализировались программы архитектурного факультета ВХУТЕМАСа и было решено подготовить предложения о новой программе. "Для проработки программного вопроса" на втором заседании архитектурной группы ИНХУКа была выбрана комиссия в составе: члены ИНХУКа - А. Веснин и A. Лавинский, студенты архитектурного факультета - B. Симбирцев, Фролов, Д. Шибаев.

А. Веснин и А. Лавинский приняли решение войти в качестве преподавателей в мастерскую И. Голосова и К. Мельникова и там внедрять новую методику преподавания. А. Лавинский должен был в качестве ассистента А. Веснина преподавать "курс функционального анализа построек". Вопрос о приглашении в качестве преподавателей А. Веснина и А. Лавинского обсуждался студентами мастерской И. Голосова и К. Мельникова. На заседании архитектурной группы ИНХУКа 22 марта 1924 г. представитель студентов Шибаев, подтвердив приглашение А. Веснина, сообщил, что "среди студентов. вопрос о приглашении Лавинского решен отрицательно". Однако без Лавинского А. Веснин отказался преподавать в этой мастерской.

А. Веснин воспринимался студентами Архитектурного факультета уже не только как желанный преподаватель, но и как лидер нового формирующегося архитектурного течения (архитектурного конструктивизма).

Сама архитектурная группа ИНХУКа быстро превращалась из чисто организационной единицы в творческую группировку. Группа была официально оформлена при ИНХУКе, было введено членство в составе группы и принято постановление считать несовместимым одновременное членство в ИНХУКе и в каком-либо другом художественном объединении (в том числе в АСНОВА и в МАО). Руководство архитектурной группы было зафиксировано в составе трех членов ИНХУКа - О. Брика, А. Веснина и А. Лавинского.О. Брик был тогда председателем Правления ИНХУКа и представлял ИНХУК в целом, А. Лавинский, после того как выяснилось отрицательное отношение к нему студентов Архфака, явно охладел к архитектуре. Творческим лидером архитектурной группы ИНХУКа фактически стал А. Веснин.

# 5. Три года во главе с Фаворским

Во главе ВХУТЕМАСа на протяжении десяти лет его существования стояли, последовательно сменяя друг друга, три ректора: Е. Равдель (1920 - 1923гг.), В. Фаворский (1923 - 1926гг.), П. Новицкий (1926 - 1930гг.). Личность ректора не могла не влиять на общую направленность работы ВХУТЕМАСа, на выделение приоритетных целей и задач, на структуру учебного заведения, на состав его преподавателей и др.

Рассвет ВХУТЕМАСа, по мнению исследователей, относится к периоду, когда во главе стоял В. Фаворский. При Фаворском Основное отделение заняло в структуре ВХУТЕМАСа важное положение. Два года все студенты обучались общехудожественным дисциплинам, что, разумеется, способствовало цементированию этого комплексного учебного заведения. Но в самом содержании преподавания общехудожественных дисциплин за годы ректорства Фаворского произошли существенные изменения.

Процесс становления первого варианта пропедевтических дисциплин шел по восходящей линии до 1922 - 1923 учебного года. Затем создатели трех дисциплин ("Объем", "Графика", "Цвет") покинули Основное отделение, и преподавание этих дисциплин существенно изменилось. Изменилась сама направленность преподавания. Вместо построения оригинальных композиций на базе отвлеченных первоэлементов, казалось бы, все те же простейшие фигуры и объемы стали лишь неким вводным курсом к собственно общехудожественным дисциплинам, где главное место занимали рисунок, живопись и скульптура.

В Основном отделении наиболее разработанной была дисциплина "Пространство", зародившаяся на Архитектурном факультете и руководимая архитекторами.

Дисциплина "Пространство", единственная в годы ректорства Фаворского продолжала успешно развиваться и совершенствоваться, превращаясь в методический стержень Основного отделения и сохраняя при этом все лучшие черты первых пропедевтических дисциплин, включая активную формообразующую и стилеобразующую роль.

Чем же объясняется такая устойчивость именно этой пропедевтической дисциплины?

Во-первых, в старой художественной школе среди общехудожественных дисциплин не было предмета, заимствованного из архитектуры. Живописцам, скульпторам, театральным декораторам и другим специалистам преподавали историю и композицию архитектуры, но именно как архитектуру. Им было необходимо знать архитектуру как смежное искусство. Рисунок, живопись и скульптура преподавались в художественной школе и как общехудожественные дисциплины, а не только как смежные искусства. Архитектор рисовал обнаженную натуру, чтобы повысить свое общехудожественное мастерство.

Сторонники архитектурного авангарда на рубеже 1910-х - 1920-х годов, предлагая новые концепции формообразования, естественно вышли на методику первоначального обучения студентов, рассматривая ее как внутриархитектурную пропедевтику. Во ВХУТЕМАСе боролись две такие формообразующие концепции - психоаналитический метод Ладовского, внедрявшийся в Обмасе, и теория построения архитектурных организмов И. Голосова, внедрявшаяся в мастерской, руководимой И. Голосовым и К. Мельниковым. Методика Ладовского оказалась более четко проработанной и содержала такой формообразующий потенциал, что привлекла внимание других факультетов.

Впервые из недр архитектуры рождалась общехудожественная дисциплина. Она несла в себе все черты подлинно универсальной пропедевтики и занимала в общехудожественной подготовке студентов принципиально новое место, ранее никем не занятое.

Пропедевтические дисциплины "Цвет", "Объем" и "Графика" рождались, не только опираясь на формообразующие потенции левого искусства, но и противопоставляя себя общехудожественным предметам - живописи, скульптуре и рисунку, занимая их место. В годы ректорства Фаворского эти общехудожественные предметы взяли реванш. И хотя Фаворский стремился примирить общехудожественные и пропедевтические предметы, это оказалось сделать трудно.

Во-вторых, дисциплина "Пространство" не только не вступала в конфликт ни с какой традиционной общехудожественной дисциплиной, но и появилась в момент, когда в искусстве в целом и у представителей различных сфер художественного творчества обострилось внимание к роли пространства в композиционных и образных построениях. Проблема пространства интересовала тогда всех, поэтому психоаналитический метод Ладовского легко вышел за пределы узкоархитектурной пропедевтики и был воспринят представителями других видов художественного творчества как важное и нужное новшество. Средства и приемы, отработанные Ладовским в Обмасе на отвлеченных заданиях студентам, дополненные затем его учениками уже после 1923 года, охотно и с большим интересом осваивались студентами Основного отделения всех специальностей. В них видели расширение общехудожественной палитры пространственного искусства в целом.

В - третьих, Ладовский, его коллеги и ученики по Обмасу в рамках архитектуры полемизировали с конструктивистами, а в проблемах формообразования много внимания уделяли художественным аспектам. Это отделяло их от конструктивистов - создателей других пропедевтических дисциплин и сближало с Фаворским, у которого с конструктивистами были сложные отношения. Не случайно проректором по учебной части при В. Фаворском был Н. Докучаев - соратник Н. Ладовского.

Все это позволило дисциплине "Пространство" не только сохранить все созданное в Обмасе, но и развить те элементы, которые были необходимы для придания ей большей универсальности. Например, появились задания на плоскость, фронтальную композицию и другие.

В целом же в 1923 - 1926 годах Основное отделение, включая общеобразовательные, общехудожественные и пропедевтические предметы и дисциплины, переживало расцвет и превращалось в важнейший структурный элемент, цементирующий ВХУТЕМАС.

# 5.1 Архитектурный факультет выходит в лидеры

Важным отличием ВХУТЕМАСа от Баухауза было то, что в нем с самого начала был очень сильный и влиятельный Архитектурный факультет. Этот факультет, занимая как бы промежуточное положение между производственными и изобразительными факультетами, играл наряду с Основным отделением цементирующую роль в комплексной художественной школе. При этом важно еще раз отметить, что в Основном отделении наиболее разработанной была дисциплина "Пространство", зародившаяся на Архитектурном факультете и руководимая архитекторами.

В. Фаворский прекрасно понимал роль Архитектурного факультета в общей структуре ВХУТЕМАСа и роль дисциплины "Пространство" в системе общехудожественных предметов Основного отделения. Он не мыслил ВХУТЕМАС без Архитектурного факультета и активно защищал этот факультет, когда появилась опасность изъятия его из структуры ВХУТЕМАСа.

К 1924 году в Москве существовали три факультета, где готовили архитекторов (или гражданских инженеров) - во ВХУТЕМАСе, в МИГИ (Московский институт гражданских инженеров), в МВТУ (Московское высшее технические училище). В первой половине 20-х годов в нашей стране шел процесс концентрации подготовки специалистов одного профиля в одном высшем учебном заведении. Так, в МИГИ были переведены архитектурные факультеты двух Практических институтов.

Весной 1924 года встал вопрос о слиянии всех инженерно - строительных факультетов в Москве и создании на их базе единого инженерно - строительного института. Речь шла о том, чтобы отделить подготовку архитекторов от подготовки других специалистов художественной сферы творчества и готовить их вместе с инженерами - строителями. В такой постановке была своя логика. С позиций производственного искусства и конструктивизма, настаивавших на функционально - конструктивной целесообразности формы, связь студентов - архитекторов со студентами инженерно - строительных факультетов была более логичной, чем со студентами Живописного или Скульптурного факультетов. Не случайно формировавшееся в середине 20 - х годов творческое течение архитекторов - конструктивистов первое серьезное пополнение за счет молодежи получило из выпусков МИГИ и МВТУ, где студенты более углубленно, чем во ВХУТЕМАСе, изучали инженерно-технические дисциплины.

Но весной 1924 года на Архитектурном факультете ВХУТЕМАСа еще не было преподавателей - конструктивистов. Новаторские течения, полемизировавшие здесь с традиционализмом, ориентировались на художественные проблемы формообразования. Борьба, которая велась на Архитектурном факультете между левыми (Обмас и мастерская И. Голосова и К. Мельникова) и академическими мастерскими, завершилась победой новой архитектуры. Разработанный Ладовским в Обмасе психоаналитический метод преподавания лег в основу пропедевтической дисциплины "Пространство", которую вели ученики Ладовского.

Через их руки в течение двух лет проходили все студенты, попадавшие затем в специальные мастерские Архитектурного факультета, основательно ориентированные на новаторские поиски в формообразовании. Под влиянием настроения студентов быстро полевели все мастерские Архитектурного факультета, включая и мастерскую А. Щусева. Шел быстрый процесс творческой консолидации Архитектурного факультета, который еще недавно раздирали казавшиеся непримиримыми противоречия между левыми и академическими мастерскими. Если в 1922 году преподаватели академических мастерских резко выступили против преподавания пропедевтики всем студентам на базе психоаналитического метода Ладовского, то в 1924 году практически все преподаватели факультета признали лидерство Ладовского в отстаивании позиций Архитектурного факультета во ВХУТЕМАСе.

Была создана специальная Комиссия архитектурной общественности, которая рассматривала вопрос о слиянии Архитектурного факультета ВХУТЕМАСа и Архитектурного факультета МИГИ. В нее вошел Н. Ладовский. На специальном заседании Архитектурного факультета 16 апреля 1924 года он говорил: "Я верю, что ВХУТЕМАС - это великое дело. Я разграничиваю инженера на два типа, то есть инженер - конструктор - строитель и инженер - планировщик - проектировщик, то есть архитектор. От необходимость существования двух типов школ: инженерной и художественной, и разрушать эти центры нахожу нецелесообразным и даже вредным". Позицию Ладовского поддержали все преподаватели Архитектурного факультета, что отразилось и на содержании письма Луначарскому, подписанного профессорами этого факультета.

Характерна аргументация преподавателей факультета, которая использована в этом обращении к Наркому просвещения:

"Архитектура всех веков и народов слагается из момента творческого - композиционного, и момента исполнительного - строительного. Архитектурно - Художественная Школа - строит свою программу на начале творческом, сочинительском, базируясь на учете психологии человека, среды, эпохи. Закрытие школы архитектурной - есть отказ Государства от архитектуры как искусства… Архитектурный факультет является органической и неделимой частью ВХУТЕМАСа. Из всех изобразительных искусств - архитектура - наиболее социально оправдана и ликвидация ее во ВХУТЕМАСе лишит живопись, скульптуру и производственные факультеты того жизненного звена, которое их соединяет с реальной действительностью".

Руководство ВХУТЕМАСа во главе с Фаворским активно поддержало преподавателей Архитектурного факультета и со своей стороны предприняло необходимые шаги. Позиция Фаворского нашла отражение в специальном документе, озаглавленном "Как строится курс обучения во ВХУТЕМАСе", в котором необходимость оставления Архитектурного факультета во ВХУТЕМАСе аргументировалась не только тем, что это помогает дать будущим архитекторам более основательную художественную подготовку, но и тем, что этот факультет необходим для ВХУТЕМАСа. "Отрыв архфака во имя весьма спорной экономики наносит удар всей системе и конструкции вуза. Высшее художественное образование будет невольно снижено на ступень ниже".

Архитектурный факультет был сохранен во ВХУТЕМАСе, а Архитектурный факультет МИГИ объединен с соответствующим факультетом МВТУ, после чего в Москве осталось два центра подготовки архитекторов - ВХУТЕМАС и МВТУ.

А. Луначарский всемерно поддерживал сам принцип подготовки художников разной специальности в едином комплексном вузе. Он был против изъятия из ВХУТЕМАСа Архитектурного факультета.6 апреля 1925 года он говорил в одном из своих выступлений, что будет "всевозможным образом отстаивать дальнейшее существование архитектурного факультета при ВХУТЕМАСе. Я считаю, что он органически здесь необходим: я думаю, что конечные устремления живописи и скульптуры есть все - таки устремления к превращению себя в элементы архитектуры".

Борьба за сохранение Архитектурного факультета способствовала его консолидации. Знаменательным было то, что борьба левых и академических мастерских сменилась на факультете творческим соревнованием двух наиболее авторитетных новаторских архитектурных течений - рационализма и конструктивизма.

Пристальное внимание всего ВХУТЕМАСа было приковано к мастерским лидеров этих течений - Н. Ладовского и А. Веснина, возглавлявших и творческие организации этих течений: АСНОВА и ОСА. В этих мастерских не только готовилось молодое поколение сторонников этих течений, но и практически формировались многие профессиональные средства и приемы новой архитектуры.

Именно в 1923 - 1926 годы новаторские направления советской архитектуры проходили этап своего бурного формирования, что не могло не отразиться на курсовых и дипломных работах, многие из которых далеко выходят за рамки ученических работ и прочно вошли в историю архитектуры XX века. В первую очередь это относится к проектам учеников Н. Ладовского и А.Веснина - В. Балихину и С. Мочалову (1924г.), А. Бурову (1925г.), М. Синявскому, М. Барщу, М. Коржеву, И. Ламцову (1926г.) и др.

Архитектурный факультет ВХУТЕМАСа стремительно выходил на положение творческого лидера этого комплексного художественного учебного заведения. За процессами, происходившими на этом факультете, внимательно следили не только все советские архитекторы, но и широкая художественная общественность. Курсовые и дипломные проекты факультета публиковались в специальной, общехудожественной и широкой печати не только нашей страны, но и за рубежом. Многие проекты студентов с успехом демонстрировались на Парижской выставке 1925 года.

Особое внимание привлекли дипломные работы Архитектурного факультета 1926 года, как по тематике проектов, так и по их архитектурному решению. Малочисленный выпуск (всего 18 человек) имел широкий резонанс в прессе. Это были проекты Дворца труда, Международного Красного стадиона, грандиозного крытого рынка в центре Москвы, планировки жилого квартала, планировки курорта на Кавказе и др.

В газете "Известия" в статье Д. Арановича "Архитектурные мечтания" так оценивались эти проекты: "Открытая на этих днях годовая отчетная выставка дипломных, контрольных и классных проектов архитектурного отделения ВХУТЕМАСа представляет огромный интерес, отнюдь не только для узкого круга специалистов…данная выставка имеет большое принципиальное значение в смысле обращения общественного внимания к художественной стороне архитектуры.

# 6. Пропедевтика на новом этапе

Выше уже отмечалось, что в годы ректорства В. Фаворского в созданной в начале 20-х годов системе пропедевтических дисциплин происходила быстрая эволюция, в ходе которой некоторые из этих дисциплин преобразовывались целиком или частично в традиционные общехудожественные предметы.

При новом ректоре П. Новицком Основное отделение из двухгодичного стало одногодичным, и процесс врастания в пропедевтические дисциплины традиционных общехудожественных предметов продолжался.

К последующему году существования ВХУТЕМАСа (т.е. к 1929 - 1930 учебному году) комплекс художественных дисциплин Основного отделения включал рисунок, живопись, объем и пространство. Кроме того в качестве вспомогательной для этих дисциплин существовала дисциплина цвета, в которой теоретически и практически изучались природа цвета и законы сочетания цветов на основах оптики.

Созданные в начале 20 - х годов левыми художниками первые пропедевтические дисциплины на Живописном, Архитектурном и Скульптурном факультетах, рассматривались ими не только как учебные дисциплины в рамках "объективного метода" преподавания, но и как эффективный инструмент внедрения на этих факультетах процессов формообразования, характерных для новаторских творческих течений. Быстрое изменение творческой направленности в изобразительном искусстве (отход от формально - эстетических экспериментов) привело к тому, что дисциплины "Цвет", "Графика" и "Объем" в своем прежнем виде оказались не связанными с методикой преподавания на специальных изобразительных факультетах. И они были преобразованы. Лишь дисциплина "Пространство", сыгравшая важную роль в изменении творческой направленности на Архитектурном факультете, полностью сохранила все свои принципы и продолжала активно влиять на процессы формообразования также и на Дерметфаке, на Театрально - декоративном отделении Живописного факультета и др.

Коллектив преподавателей дисциплины "Пространство", состоявший из архитекторов - учеников Ладовского, все больше брал на себя роль основного ядра художественного комплекса дисциплин Основного отделения. Из этого коллектива вышел и новый декан Основного отделения - В. Балихин, избранный на эту должность в конце 20 - х годов. Под его руководством готовился учебник по дисциплине "Пространство".

Рост авторитета этой дисциплины на Основном отделении был, безусловно, связан с ростом авторитета Архитектурного факультета. Причем Ладовский - создатель психоаналитического метода преподавания, положенного в основу дисциплины "Пространство", продолжал развивать и углублять научное обоснование своего метода. В 1927 году он организовал во ВХУТЕИНе психотехническую лабораторию.

В разработанной в 1929 году общей программе Основного отделения были четко сформулированы две основные задачи преподавания комплекса художественных дисциплин:

1) дать студентам всех специальностей общую художественную подготовку, необходимую для решения синтетических художественно - производственных задач на всех факультетах;

2) дать студентам необходимые знания и навыки для решения формальных и элементарно - композиционных задач, лежащих в основе всех пространственных искусств.

Следовательно, на Основном отделении (и в первую очередь его новый декан В. Балихин) четко осознавали место и роль комплекса художественных дисциплин, как в общей художественной подготовке студентов, так и во взаимодействии между собой различных пространственных искусств.

С приходом к руководству Основным отделением В. Балихина явно усилилась тенденция использовать комплексность преподавания общехудожественных дисциплин для усиления формально-композиционной подготовки студентов на специальных факультетах и даже для влияния на программы преподавания на этих факультетах.

В. Балихин писал в 1929 году, что отсутствие "органического развития принципов Основного отделения на факультетах ведет к кризису, выражающемуся в неясных целевых установках и в ослаблении формально - композиционных задач".

"Отсутствие объективной, формально - композиционной базы в программах по художественному проектированию, а также недооценка значения Основного отделения, способствовали застарелости кризиса факультетов.

Основное отделение являлось. зародышем и базой новой системы художественного образования. В организацию Основного отделения была заложена идея роста нового вуза и цель изживания прикладничества. Изучение комплекса художественных дисциплин, усвоение формальных элементов и композиционных принципов, лежащих в основе построения всякой формы, и должны были служить…основой органического конструирования новых форм вещей".

П. Новицкий, уделяя главное внимание приближению программы обучения во ВХУТЕМАСе - ВХУТЕИНе к реальным запросам жизни, не уделял, однако, необходимого внимания Основному отделению. В полемике с концепцией своего предшественника (В. Фаворского), который предлагал распространить на всюструктуру ВХУТЕМАСа деление Основного отделения на формальные концентры, Новицкий был даже склонен рассматривать Основное отделение как отвлечение студентов от конкретных задач и как задержку в их специализации.

Выступая на Академической конференции ВХУТЕМАСа в конце 1926 года, он говорил: "Основное отделение имело тенденцию быть основным не только по названию, но и в смысле установки линии вуза, оно мечтало осуществлять контроль над постановкой преподавания на всех остальных факультетах. Теперь эта тенденция сломлена, и Основное отделение возвращено к своей нормальной задаче: быть подготовительным отделением, обслуживающим другие факультеты".

Новицкий видел роль Основного отделения, прежде всего, в повышении художественного и общеобразовательного уровня вновь поступающей во ВХУТЕМАС недостаточно подготовленной молодежи. Он искренне считал, что "существование Основного отделения является временным, потребность в нем отпадет, лишь скоро Институт будет нормально пополняться достаточно подготовленной рабочее - крестьянской молодежью из подготовительных школ".

# 7. Последний учебный год ВХУТЕИНа

В 1930 году ВХУТЕИН был расформирован. О его закрытии много писали, причем чаще всего о причинах, приведших к его ликвидации, говорили с позиций определенных творческих концепций. Сторонники производственного искусства (в том числе и П. Новицкий) расценивали случившееся как разгром художественного образования. Противники производственного искусства (в том числе и В. Фаворский) считали, что именно "игра в инженеры" привела к развалу комплексной высшей художественной школы.

Отдельные факультеты ВХУТЕИНа распределили по соответствующим ведомствам.

Архитектурный факультет ВХУТЕИНа был объединен с архитектурно-строительным факультетом МВТУ и на их базе был создан самостоятельный Архитектурно - строительный институт.

Текстильный факультет ВХУТЕИНа был включен в качестве факультета в Текстильный институт.

Полиграфический факультет был передан Полиграфическому институту.

Керамический факультет был преобразован в Художественный факультет Института Силикатов.

Живописный и Скульптурный факультеты перевели в Ленинград и объединили с соответствующими факультетами Академии художеств.

На базе деревообделочного отделения Дерметфака был создан Институт по обработке твердых и ценных пород дерева, вскоре преобразованный в Лесотехнический институт, где готовили инженеров.

Студентов металлообрабатывающего отделения Дерметфака перевели в технические вузы (например, в МВТУ).

Таким образом, в результате расформирования ВХУТЕИНа больше всего пострадала созданная здесь дизайнерская школа. Если большинство факультетов ВХУТЕИНа передавали в специализированные Институты с сохранением художественного уклона образования, то студентам Дерметфака, не успевшим окончить ВХУТЕИН, негде было продолжать специализироваться как дизайнерам, они завершали образование как инженеры.

Таким образом, долго и мучительно создававшаяся отечественная школа по подготовке дизайнера, выработавшая свою методику и уже успевшая создать свои традиции, была практически утрачена с расформированием ВХУТЕИНа в 1930 году. Это не могло впоследствии не сказаться на развитии дизайна в нашей стране.

Были определенные потери и в области общехудожественной пропедевтики. Но потери эти фактически были подготовлены еще в недрах ВХУТЕИНа. Дело в том, что еще в конце 1929 года в стремлении сразу же начинать специализацию студентов, руководство ВХУТЕИНа ликвидировало Основное отделение, передав преподавание общехудожественных предметов на специальные факультеты.

# Заключение

Итак, что же такое ВХУТЕМАС - ВХУТЕИН?

Что, прежде всего, привлекает нас в его творческом наследии - опыт формирования комплексного художественно - технического высшего учебного заведения или же связанные с ним творческие процессы формообразования?

Разумеется, привлекает и то и другое. И все же по мере того, как на протяжении более двадцати лет выявлялось и анализировалось проектно - изобразительный материал ВХУТЕМАСа, становилось все более очевидным, что мы имеем дело с важнейшим центром генерирования формообразующих и стилеобразующих идей в масштабе мирового искусства XX века.

ВХУТЕМАС, пожалуй, в максимальной степени отразил в себе все те сложные и противоречивые творческие процессы, которые протекали тогда в художественной жизни нашей страны.

Он был тесно связан практически со всеми крупными художественными организациями и учреждениями Москвы (Живскульптарх, ИНХУК и др.). В недрах ВХУТЕМАСа возникли или были с ним тесно связаны многочисленные творческие объединения, общества и группы - Обмоху, АСНОВА, ОСТ, ОСА, АРУ, "Бытие", "Маковец", "Московские живописцы", НОЖ, ОМХ, ОМАХРР, "Октябрь", РАПХ, "Рост", "Цех живописцев", "Четыре искусства" и др.

В эти объединения и группы входили преподаватели, выпускники и студенты ВХУТЕМАСа, что превращало это комплексное высшее художественное заведение в бурлящий котел, где шла борьба различных творческих концепций, бушевали страсти, низвергались одни идолы, появлялись новые кумиры.

Важной спецификой ВХУТЕМАСа (что отличало его от художественных учебных заведений других стран) была необычайная активность студентов в определении творческой направленности вуза. Еще со времени СГХМ, когда студентам были предоставлены широкие (в отдельных случаях почти диктаторские) права, студенты ощущали себя во ВХУТЕМАСе раскованно и принимали участие в общественной жизни вуза на равных с преподавателями.

Все, что происходило тогда в общих процессах развития стиля XX века, в процессах взаимодействия различных искусств и рождения новых видов художественного творчества (дизайна) - все это отражалось на ВХУТЕМАСе и чутко отзывалось в нем. Поэтому так причудливо пульсировала жизнь на различных факультетах ВХУТЕМАСа, которые сменяли друг друга в роли творческих лидеров.

Всего 12 лет (включая ГСХМ), а сколько событий, сколько сменилось концепций и течений, как изменились за эти годы и состав преподавателей, и творческие симпатии студентов.

Нельзя хотя бы кратко не остановиться и еще на одной проблеме, о которой часто упоминают в публикациях о ВХУТЕМАСе. Дело в том, что ВХУТЕМАС бурлил не только под влиянием борьбы различных творческих концепций. Он был и ареной политической, классовой борьбы в среде студенчества.

В 20 - е годы эта борьба была в той или иной мере характерна для всех высших учебных заведений. Советское государство столкнулось в первые послереволюционные годы с массовым саботажем чиновников и специалистов, с бегством из страны значительной части интеллигенции, не принявшей революции. Это поставило Советскую власть перед необходимостью создавать новую (как тогда говорили "трудовую") интеллигенцию, ориентируясь, прежде всего, на выходцев из рабочих и крестьян. Был на какое - то время ограничен прием в высшие учебные заведения детей представителей других социальных групп, особенно так называемых нетрудовых элементов. Проводилась линия на максимальную пролетаризацию состава студентов высших учебных заведений, ориентировались на тех, кто заканчивал рабфаки. Но проведение этой линии не везде и не всегда протекало гладко. Были трудности, были перегибы и ошибки.

Особенно сложной оказалась задача пролетаризации состава студентов в художественных вузах, где от студента требовались определенные художественные способности, которые далеко не всегда совпадали с соответствующим социальным происхождением. В результате во ВХУТЕМАСе в среде студентов сложно переплетались как бы две иерархии - по степени художественной одаренности и по социальному происхождению и политической активности.

Такая ситуация нередко приводила к неправомерной оценке творческих расхождений как политических разногласий. Особенно обострились эти вопросы в условиях НЭПа, когда появилась новая социальная прослойка. Студенты - выходцы из рабочих и крестьян бурно реагировали на любой факт, когда выяснялось, что кто-то из студентов скрыл при поступлении во ВХУТЕМАС, что он происходит из среды нейманов. Общественные студенческие организации требовали исключить таких студентов из ВХУТЕМАСа вне зависимости от степени их художественной одаренности. Попадало и преподавателям, пытавшимся защитить таких студентов.

Максимализм студенческой молодежи, выступавшей за "чистоту" социального происхождения студентов, приводил в ряде случаев к неоправданному отчислению из ВХУТЕМАСа действительно одаренных студентов (впоследствии многие из них были восстановлены в вузе).

Острой политической борьбой насыщены и многие публикации в газете ВХУТЕМАСа.

И хотя материалы ВХУТЕМАСа представляют огромный интерес как наследие одного из важнейших центров генерирования новых творческих идей, нельзя не отдать должное и собственно учебно-педагогическому наследию этого уникального комплексного художественно-технического вуза.

Сохранилось огромное количество текстовых документов, отражающих методику преподавания на различных факультетах и индивидуальные методы обучения отдельных преподавателей. Эти материалы уже много лет изучаются специалистами. Предстоит еще большая и длительная работа по тщательному анализу многочисленных методик и учебных программ, сравнение их с программами других учебных заведений с целью выявления того позитивного, что может быть использовано в современных условиях. Многое в этом направлении уже сделано и в ряде высших учебных заведений нашей страны (в частности в тех, где готовят архитекторов и дизайнеров) с успехом используется учебно-методическое наследие ВХУТЕМАСа.

Особенно внимательно с этой точки зрения изучается в последнее время опыт преподавания во ВХУТЕМАСе общехудожественной и специализированной пропедевтики, дисциплины которой и ее общую систему можно рассматривать как одно из важнейших достижений ВХУТЕМАСа - ВХУТЕИНа.

В целом представленный в данном реферате материал дает широкую картину того, в каких условиях шло становление искусства в первые годы Советской власти, когда было создано многое из того, что существенно повлияло на искусство XX века в целом. ВХУТЕМАС был одним из важнейших центров советского художественного авангарда.

# Библиографический список

1. Хан - Магомедов С.О. ВХУТЕМАС. - М.: Издательство "Ладья", 1995. - с.: ил. ISBN 5-7068-0103-7
2. Хан - Магомедов С.О. ВХУТЕМАС. - М.: Издательство "Ладья", 2000. - 488 с.: ил. ISBN 5-7068-0085-5
3. Иконников А.В. Архитектура XX века. Утопии и реальность. Том I. - М.: Издательство "Прогресс-Традиция", 2001. - 656 с.: ил. ISBN: 5-89826-096-X
4. Электронный ресурс: http://archi.ru/events/extra/event\_current.html? eid=3466&fl=2