

ВХУТЕМАС – проектная школа русского авангарда: поиски и эксперименты в проектировании мебели и среды (1920-1930-х гг.)

Мария Майстровская

◇ eSamizdat 2020 (XIII), pp. 133-148 ◇

БУРНЫЕ годы начала XX века проходили под вихрем идей и устремлений к новому образу жизни, новому искусству, и в России к новому строю. Но каждое строительство нового, прежде всего, требовало сломать старое и очистить площадку для нового, и возможно самым важным становилось выучить тех, кто будет строить этот новый мир будущего. Именно эти настроения стали катализатором и мощным двигателем новой системы образования художников, прежде всего связанных с предметным миром. Это породило уникальные события в области художественно-промышленного образования, которыми стали в 1919 году создание и открытие – БАУХАУЗа в Веймаре в Германии, а в 1920 году – ВХУТЕМАСа в России в Москве. Эти две авангардные проектные школы были созвучны своими экспериментами, поисками и находками. Как в области непосредственно самого художественного образования, где создавались совершенно новые креативные системы обучения, новые концепции и тенденции, новые методики и критерии, так и в области самого проектного творчества, судя по тем образцам дизайна, которые они оставили нам в качестве результатов своих поисков и как бесценное наследие небывалого творческого подъема. В сфере преподавания школы был “программно-конструктивистский” метод, связанный с воздействием новых эстетических идей конструктивизма, который и стал формированием педагогики, не имевшей аналогов и прототипов.

К сожалению, подлинно материальных предметов этого удивительного по своему накалу творческих устремлений времени, осталось очень и

очень мало. Как правило, то, что мы имеем сейчас это повторы, порой даже авторские повторы или реконструкции, которые были сделаны уже много лет спустя по проектам и чертежам, которые, к счастью, сохранились. Ярким и убедительным примером мебели русского конструктивизма стала экспозиция итальянской выставки *Abitare il tempo* (Верона), которая представила в Москве в 2004 году мебель, выполненную по проектам чешских кубистов, итальянских футуристов и русских конструктивистов, по сохранившимся чертежам и эскизам. В составе итальянской выставки – *Мебель художественного авангарда двадцатого столетия*, были концептуально повторены, образцы этой мебели начала XX века. И показаны сначала в Вероне, а затем и в Москве, продемонстрировав выполненные итальянскими мебельными фирмами и мастерскими предметы мебели русского конструктивизма, которые или были утрачены, или же никогда еще не были выполнены в материале, а существовали лишь в эскизах или проектах.

Именно поэтому, в этой статье пойдет речь об удивительных образцах мебели русского конструктивизма 1920-х годов созданных в стенах легендарного и прославленного ВХУТЕМАСа, как эпицентра этих новых авангардных исканий, и в большей части о проектах, которые были сделаны его студентами и преподавателями в процессе того бурного времени. В 1917 году над Россией пронесся ледяной ветер суровых перемен. Безжалостная мощь революции и гражданской войны, сметая остатки старого мира, расчищала площадку истории для строительства принципи-

ально нового мироустройства, со своими законами и подходами к государству, религии, человеку и искусству. Эта тенденция была в какой-то мере созвучна строчке песни-гимна российской октябрьской революции “Мы старый мир до основания разрушим, мы новый, новый мир построим, кто был ничем, тот станет всем!”. Как никто это понимал первый “нарком” — народный комиссар, возглавивший комиссариат просвещения, Анатолий Васильевич Луначарский. Именно он, сидя в холодном кабинете Зимнего Дворца, за окнами которого бушевала зимняя метель Петрограда, составил обращение к художественным и научным организациям России с приглашением к сотрудничеству. Первыми с энтузиазмом подхватили это приглашение члены молодых левых авангардных движений, видевших в революции силу, способную дать возможность утвердиться новой, футуристической концепции творчества, исключительно оторванной от традиций предшествующей эпохи. Практически каждый художник или группа художников, а также творческих объединений имели свою концепцию, свое видение дальнейшего развития искусства в новой России. У авангардного движения имелось свое видение и по поводу новой системы художественного образования. Во главе процесса по реформированию профессионального художественного образования стали сторонники, так называемого “производственного искусства”, идеологами которого были Арбатов и Кушнер. Они предполагали интеграцию искусства и техники, называя искусство “высшей квалификацией мастерства”, а единственным законом и критерием художественной деятельности считали — социально-техническую целесообразность, связанную с современным производством в плане формирования предметного мира, окружающего человека. На смену старой концепции вещи, служившей в большинстве своем как объект для декора, приходит концепция формотворчества, чистоты и логики конструкции и геометрической формы, при абсолютной функциональности.

В представлении организаторов и инициаторов ВХУТЕМАСа отечественная система профессионального художественного образования, основан-

ная на традиционном обучении профессии, нуждалась в коренном реформировании. Она нуждалась в приближении к насущным требованиям и проблемам современной жизни, к новому пониманию искусства, которое должно было непосредственно войти в жизнь самых обычных людей, быть рядом — на улице, в городе, в окружающей человека среде.



Илл. 1 - Здание ВХУТЕМАСа в Москве (современное фото).

С конца 1918 года начинается переворот в представлении о предмете. Первоначально он происходит на теоретическом уровне, а затем проникает в практическую плоскость, затрагивая художественно-промышленное образование. В Москве на основе известного и старейшего в России Императорского Строгановского Центрального художественно-промышленного училища, специализирующегося на декоративно-прикладном искусстве и Московского училища живописи, ваяния и зодчества организуются новые учебные заведения — 1-е и 2-е Свободные государственные художественные мастерские. Основой в мастерских стал радикальный отход от прежних традиционных академических методов обучения. Была внедрена так называемая “ренес-

сансная” модель — индивидуальных мастерских, в которой студенту предоставлялось право выбирать мастерскую того или иного преподавателя. В основе был принят “субъективный метод”, который, выявив свои недостатки, привел к необходимости разработки методики преподавания. Именно его можно считать стимулом к развитию российской школы дизайна, к новому видению предметного мира, его функций, связей и форм.

В 1920 году постановлением Народного комиссариата просвещения в Москве на базе 1-х и 2-х мастерских был организован ВХУТЕМАС — Высшие художественно-технические мастерские, который был уже не чисто художественным вузом, а художественно-промышленным учебным заведением. Его открытие явилось откликом на требование времени, ответом на стремление “создать эстетически полноценную предметную среду для широких слоев населения, внести в массовые виды труда художественно-творческое начало”¹, что само по себе требовало художников, ориентированных на сферу промышленности и воспитанных в духе новой эпохи. Был четко определен и профиль ВХУТЕМАСа, ориентированный на подготовку “художников-мастеров высшей квалификации для промышленности”. В задачи нового вуза входило также внедрение нового “объективного метода” обучения. Его разработала “молодая профессура” — Илья Голосов, Александр Веснин, Александр Родченко, Надежда Удальцова, Варвара Степанова, Лазарь Лисицкий (Эль-Лисицкий) и другие молодые и талантливые преподаватели, которые сами были активными и плодотворными художниками и архитекторами — конструктивистами и вели проектную практику [Илл. 1].

В жарких теоретических спорах были определены “проэлементы художественного языка”, своеобразные атомы, из которых состоит искусство. К ним относили — линию, геометрическую форму, цвет, фактуру, движение². На основе такого метода в конце 1920 года во ВХУТЕМАСе были

внедрены на Основном отделении — четыре пропедевтические дисциплины — “Пространство” — “Объем” — “Графика” [Илл. 2, 3, 4]. Эти дисциплины стали основой нового учебного заведения. За сложными композициями, состоящими из геометрических тел, студентов учили видеть конструктивно обусловленную и функциональную форму предмета. Этот подготовительный курс стал главным общеобразовательным курсом на Архитектурном отделении и производственных факультетах, которые стали базой и школой российского дизайна, где были сформированы подходы на комплексное решение проблем создания новой пространственной среды современного человека.

Авторы новых методов обучения, видели их смысл и значение, прежде всего в применении их в сфере производственного искусства, в дизайнерском образовании. Особенно ярко эти концепции проявились на металлообрабатывающем факультете — Метфаке, где осуществлялось и мебельное конструирование. Импульсом к его развитию стал приход талантливого художника Александра Родченко, который так писал о своих целях и задачах: “Поставил перед собой задачу — выпустить конструктора для нашей промышленности [. . .], конструктора-художника с творческой инициативой и технически подкованного”³. В 1922 — 1924 годах Родченко вырабатывает учебный план факультета, по которому первые два года студенты осваивают общие профессиональные навыки. После этого идет специализация на двух отделениях: конструкторском и композиционном⁴. Родченко всегда стремился подготовить, прежде всего, специалиста для промышленности, а не традиционно-художника-прикладника. Его практические и теоретические задания отличались тем, что каждая из выполненных вещей могла быть запущена в массовое производство, с учетом его специфики. Студенты Родченко создавали фактически готовые образцы для массового производства, начиная от значков и чайников и заканчивая мебелью.

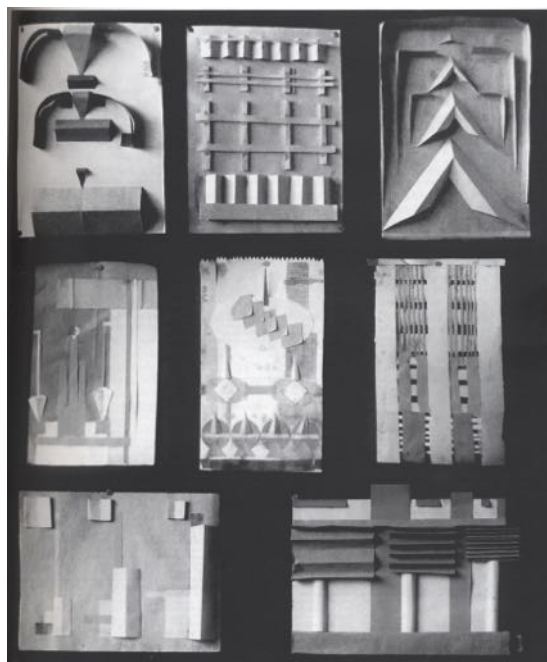
¹ С. Хан-Магомедов, *ВХУТЕМАС-ВХУТЕИН. Комплексная архитектурно-художественная школа 1920-1930 гг.*, Москва 1990, с. 20.

² Там же, с. 23.

³ С. Хан-Магомедов, *У истоков советского дизайна. Металлообрабатывающий факультет ВХУТЕМАСа*, “Техническая эстетика”, 1977, 3, с. 16

⁴ Там же.

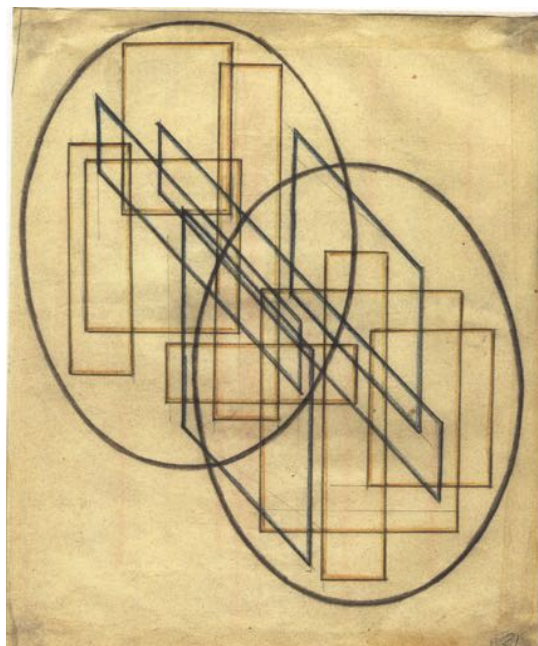
В этих проектах всегда была точная ориентация на промышленность, к сожалению, в то время малоразвитую и малоприспособленную для больших тиражей современной продукции. Важным было и минимальное экономическое обеспечение отрасли, отсутствие новых материалов, оборудования и главное новых технологий. Именно поэтому студенческие проекты предполагали и были рассчитаны на самые простые и неприхотливые материалы и технологии, которыми располагала промышленность, как в металлообработке, так и в производстве мебели.



Илл. 2 - Учебные задание по дисциплине "Пространство"
(Строгановская школа композиции, Москва 2005).

На факультете учили делать вещи из различных материалов, не только металл и дерево. При этом вещи подразделялись на "однофункциональные и многофункциональные"⁵. При этом полностью отвергалась свойственная старой Строгановки декоративность, которая полностью исключалась и была заменена строгой, рациональной, логически выявленной формой и конструкцией предмета. Все эти установки отвечали требованию времени к формированию новой ясной и простой предметной среды современной жизни. Основными критериями были: "1. Экономия пространства, занимаемого вещью при наибольшей нагрузке использо-

⁵ Там же, с. 17.



Илл. 3 – Упражнение по дисциплине "Конструкция"
(Строгановская школа композиции, Москва 2005).

вания вещи. — 2. Простота пользования и стандартность вещи"⁶. Исходя из этих предпосылок, почти все мебельные предметы, выполненные на факультете Метфака, строились на движущемся принципе т.е. — на трансформации. Суть их была в развертывании предмета во время его использования и компактного сворачивания его при завершении работы.



Илл. 4 – Упражнение по дисциплине "Цвет"
(Строгановская школа композиции, Москва 2005).

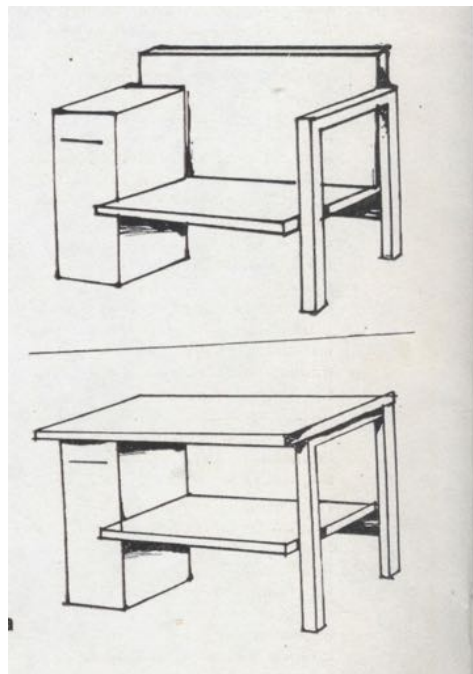
Возможно, следует объяснить особую страстность к принципу трансформации, это требование и критерий современной вещи был обу-

⁶ С. Хан-Магомедов, *У истоков советского дизайна. Рождение новой специальности*, "Техническая эстетика", 1977, 4-5, с. 32.

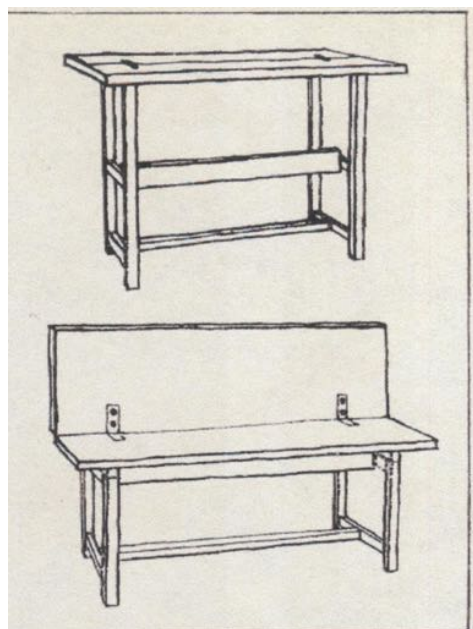
словлен огромным дефицитом в 1920-е годы жилья. В это время в города пришло огромное количество сельского населения, новое строительство практически не велось, и проблема очень малых жилых площадей была чрезвычайно актуальна. В контексте новых направлений в архитектуре была идея строительства домов-коммун. Домов с очень малыми жилыми пространствами, так называемой – “жилой ячейки”, т.к. по идеальным представлениям времени, практически все многочисленные функции квартиры должны были осуществляться в общественных пространствах дома – общей кухне, столовой, прачечной, и главное в клубе, где должна была проходить общественная жизнь. Для детей планировались – ясли, детский сад и школы, где дети должны были расти, развиваться и обучаться в коллективе сверстников под руководством наставников. В какой-то степени именно эти футурологические идеи, повлияли на разработку и приоритет функций и качеств, предметного ряда в проектах студентов ВХУТЕМАСа. По заданию Наркомпроса (Народного комиссариата просвещения) во ВХУТЕМАСе проектировали школьную мебель, мебель для клубов и общежитий, внутреннее оборудование жилой ячейки по типам жилища, разработанным Стройкомом (Строительным комитетом) РСФСР. Проекты студентов ВХУТЕМАСа участвовали в конкурсах на оборудование Домов-коммун, которые разрабатывались крупнейшими институтами и проектными организациями, т.к. в них виделось дальнейшее развитие отечественного домостроения, которое должно было решить насущные проблемы с жилищем в больших городах. Тем более, что за этими новыми проектами жилья стояли новые концепции социальной жизни.

Поэтому в это время мебель проектируется для самых маленьких интерьеров, оборудованных лишь самыми необходимыми и сугубо функциональными предметами. Наиболее ярко эти принципы проявились в проектах мебели, выполненной на Метфаке с середины 1920-х годов. При разработке мебели, студенты, прежде всего, видели не абстрактную форму предмета, а ту окружающую среду, то интерьерное пространство, в

котором она должна была функционировать. Мебель мыслилась не как отвлеченная единица, а как ансамблево-функциональный элемент среды, имеющий возможность трансформироваться в зависимости от изменения пространства и функции.



Илл. 5 – А. Дамский, Проект “Стол-лавка”, (А. Грашин, *Краткий курс стилиевой эволюции мебели*, Москва 2007).



Илл. 6 – А. Кокорев, Проект “Стол-скамья”, (А. Грашин, *Краткий курс стилиевой эволюции мебели*, Москва 2007).

Это породило проекты самых простых геометрических форм и конструкций – столов-лавок

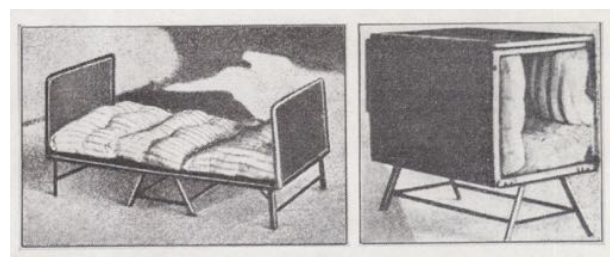
(проекты Абрама Дамского и Александра Кокорева 1925 г.) [Илл. 5-6], раскрывающихся столов, складных стульев, и, безусловно, складных кроватей и т.д. Кресло-кровать Николая Соболева (1923 г.) отличалась крупномасштабными формами и своеобразным и простым принципом раздвижения [Илл. 7]. Причем принципов раздвижения кроватей было несколько. Известный проект П. Галактионова (1923), где кровать складывалась втрое, превращаясь в компактный куб на опорах [Илл. 8]. Или также проект Николая Соболева, когда кровать откидывалась от стены, в которую она убиралась в нишу (40 см. глубиной) и в дневное время занимала минимум пространства [Илл. 9]. Откидными были и столы, за которыми находились платяные шкафы и емкости. Таких проектов было достаточно много и все они, безусловно, интересны по замыслам и идеям трансформации. Один из них — складной стул для каюты капитана студента Бориса Земляничина, спроектированный под руководством Лазаря Лисицкого (1928), можно считать прообразом целого поколения складных стульев, которые будут потом на протяжении всего XX века проектироваться практически всеми дизайнерами мира из самых различных материалов, и схема которого без изменения доживет до наших дней [Илл. 10].

Студентам Метфака было предложено разработать модели книжной полки, стола и складной кровати. Захар Быков и Александр Галактионов разработали проекты книжной полки, но сделали это совершенно по-разному. Быков создал модель полки-витрины, представляющую собой сложную раскладную 4-х ярусную универсальную решетчатую конструкцию. “В развернутом виде полка имеет четыре плоскости: верхнюю горизонтальную для книг, ставившихся вертикально и три широких наклонных, для журналов и газет. Полка складывалась вместе с журналами и книгами, превращаясь в компактный объем”⁷ [Илл. 11]. Полка Галактионова была выполнена на другом принципе. Она была больше привязана к конкретной архитектуре внутреннего пространства. Соблюдая принцип трансформации, он предполагал соби-



Илл. 7 - Кресло-кровать Н. Соболева на выставке *Abitare il Tempo*, 2004 (фото автора статьи).

рять полку из стандартных элементов, которые вставлялись один в другой. Привязка к интерьеру была предусмотрена в том, что полка собиралась в специальной нише и имела остекление.



Илл. 8 - П. Галактионов, проект “Трансформирующаяся кровать” (А. Грашин, *Краткий курс стилиевой эволюции мебели*, Москва 2007).

Уникальным проектом Метфака, который наиболее ярко и выразительно представлял собой концепцию мебельного проектирования ВХУТЕМАСа, стал проект Ивана Морозова — “Стол”. Студент переосмыслил функцию и форму давно известного предмета быта в новом контексте современной жизни, нового социального заказа. Стол Морозова можно было использовать как обеденный стол, письменный для занятий и даже как чертежный стол. Тем самым это был скорее не стол, в привычном понимании, а некий многофункциональный агрегат для выполнения тех или иных функций. При этом, конечно, был стол-трансформер, который мог раскрываться в сторону используемой функции.

В нижнюю часть стола убирались четыре складные стула, из нее же выдвигались “конверты” для журналов, газет и бумаг.

⁷ Там же, с. 11.

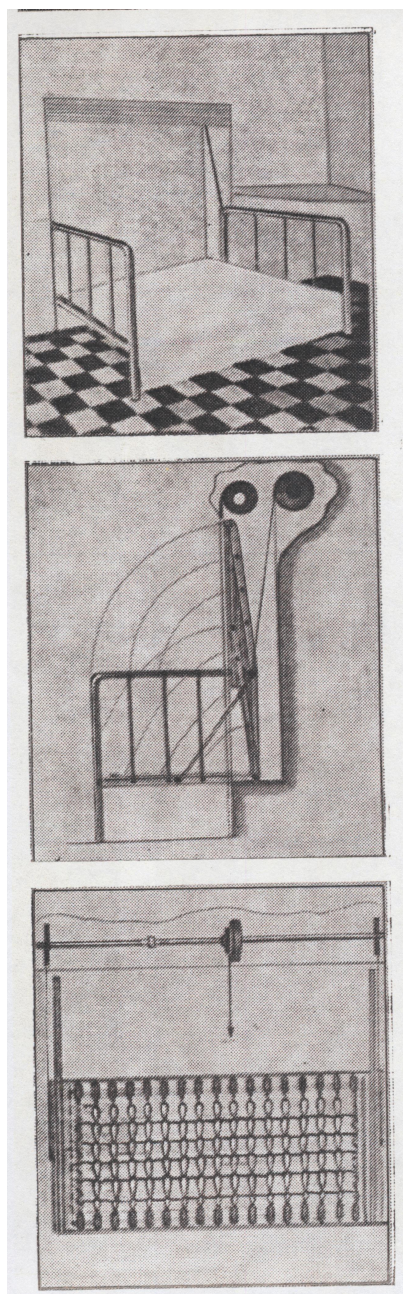
Крышка одной половины стола поднималась и занимала вертикальное положение, “открывая” зону обеденного стола с передвижной скатертью-дорожкой. В поднятой вертикальной доске имелись полки, а ниже — кожаные кольца и рамки для чайного сервиза, тарелок, обеденных приборов и даже небольших стопочек-рюмок. Опускаясь вниз, крышка стола накрывала обеденную зону, не касаясь посуды (учет требований гигиены)⁸.

В то же время вторая половина плоскости стола могла подниматься и закрепляться под углом, служа чертежной доской. Сам стол был снабжен ножками на шариках и легко передвигался и разбирался [Илл. 12, 12a].

На Метфаке активно разрабатывались предметы с использованием металла. И в случае с мебелью — металлические стулья. Было большое количество разнообразных проектных предложений. Во время работы над заданием, огромное внимание уделялось компактности предмета, легкости складывания и скорости сборки, т.е. развитию принципов трансформации, габаритной стандартности и функциональности. Одним из тех, кто работал над моделями стульев, был студент Абрам Дамский. Он разработал систему двух типов стульев — складную и сборно-разборную. Оба стула состояли из каркаса из металлических трубок. Сиденья и спинка были обтянуты тканью. Складной стул, восходящий еще к форме и конструкции курульного кресла, отвечал требованию мобильности, другой соответствовал задачам сборно-разборной конструкции [Илл. 13].

Однако наиболее ярким, выдающимся, и, безусловно, этапным проектом ВХУТЕМАСа было участие в Международной выставке художественных и промышленных искусств в Париже в 1925 году в решении интерьера экспозиции СССР — “Рабочего клуба” (Александр Родченко), одного из самых известных и ярких образцов отечественного дизайна. Для выставки студентами также был сделан и проект оборудования “Избы-читальни”, (под руководством Антона Лавинского и Сергея Чернышева) [Илл. 14].

Проект “Рабочего клуба” был представлен на выставке как образец оборудования многофункционального помещения — читальный зал и зал



Илл. 9 - Н. Соболев, проект “Трансформирующаяся кровать” (А. Грашин, *Краткий курс стилиевой эволюции мебели*, Москва 2007)

собраний. Помимо блестящей организации пространства в проекте были разработаны уникальные предметы мебели, многие из которых стали классикой отечественного дизайна. Это был один из наиболее крупных экспонатов парижской выставки. Решение интерьера основывается на системе трансформаций ряда функциональных предметов. Особое место занимало комплексное оборудование читального зала, выполненное по проекту Александра Родченко. Центром трансфор-

⁸ Там же, с. 33.



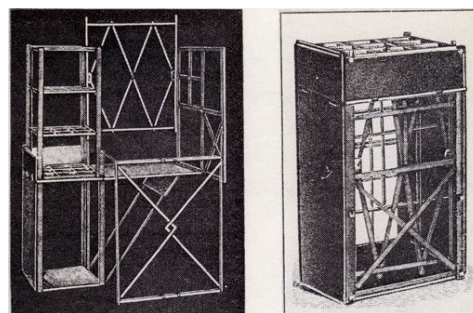
Илл. 10 - Н. Соболев, проект “Трансформирующаяся кровать” (А. Грашин, *Краткий курс стилевой эволюции мебели*, Москва 2007).

мации помещения служила раскладная трибуна, снабженная экраном, раздвижной стенкой для плакатов, горизонтальным подиумом для экспонатов или выступлений чтецов, она должна была служить своего рода универсальной декорацией для лекций, театрализованных вечеров и бесед.

Центральное место занимал стол с наклонными попитрами, и стулья простой, но комфортабельной и предельно лаконичной конструкции. Слева помещалась витрина для выставки книг и журналов и шкаф для их хранения. Центром читальни стал уголок Ленина с его портретом и подвижной витриной сбоку — для документов, выставок и фото. Все это объединялось, благодаря окраске, выдержанной в сочетании — красного, серого, белого и черного цветов⁹ [Илл. 15].

Лаконизм мебельных форм, их способность к трансформации вытекали из предложенного художественного задания, которое удивительно точно соотносилось с требованиями нового социалистического строительства — экономия площади и пространства и простоты форм оборудования и его использования. Для интерьера “Рабочего клуба” были спроектированы универсальные конструкции, многие из которых были трансформе-

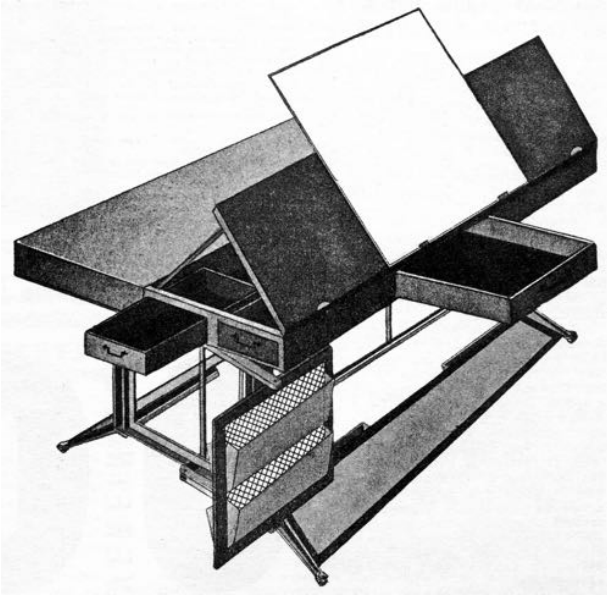
рами, как например, трибуна, шкафы-витрины, полки, уникальный читальный стол с поворотной плоскостью, наклоном для удобства чтения, полукруглые кресла к столу. Шедевром проекта стал — красно-черный шахматный столик на двоих (в описи проекта назывался “двойное кресло для игры в шахматы”) с поворотной доской и стационарными креслами (устроенный так, что игроки могли меняться цветом фигур, не вставая с места). Он представляет собой концептуальный предмет-агрегат. Четкость и лаконизм этого предмета давно сделали его бессменным участником всех крупнейших выставок не только дизайна, но и искусств. Так шахматный столик экспонировался, как и фрагмент Рабочего клуба, на выставках *Париж-Москва* в 1980 г. в Центре Помпиду в Париже и *Москва-Париж* в 1981 году в ГМИИ им. Пушкина, представляя российский дизайн во всей его концептуальности, конструктивности, уникальности и привлекательности.



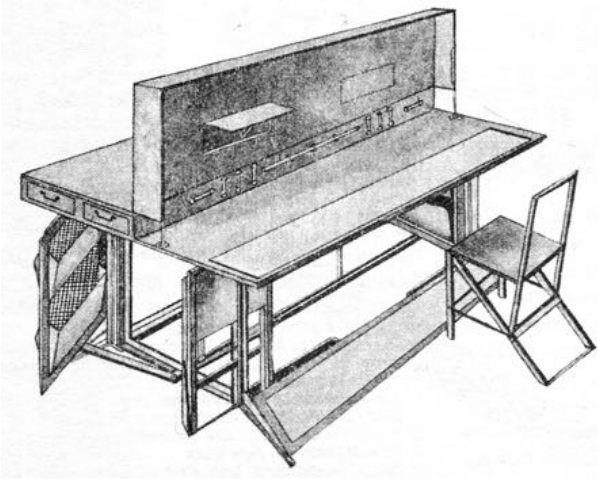
Илл. 11 - З. Быков, Раскладная полка (*Строгановская школа композиции*, Москва 2005).

Проект, выполненный профессором Александром Родченко и его учениками — Захаром Быковым, Григорием Павловым, Александром Галактионовым был самых простых геометрических форм. В этой простой и лаконичной конструкции предметов была своя функциональная логика. Проект “Рабочего клуба” отвечал самым жестким требованиям выставочной программы на выставке декоративных и промышленных искусств в Париже — комплексность, возможность трансформации предметов, функциональность, строгая конструктивная ясность. Помимо блестящей организации пространства в проекте были разработаны уникальные предметы мебели, многие из которых ста-

⁹ *Интерьер, в Советское декоративное искусство, 1917-1945. Очерки истории*, под ред. В. Толстого, Москва 1984, с. 228.

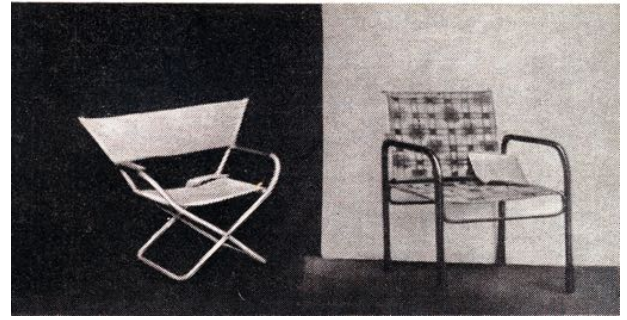


Илл. 12 - И. Морозов, Стол-трансформер
(Строгановская школа композиции, Москва 2005).

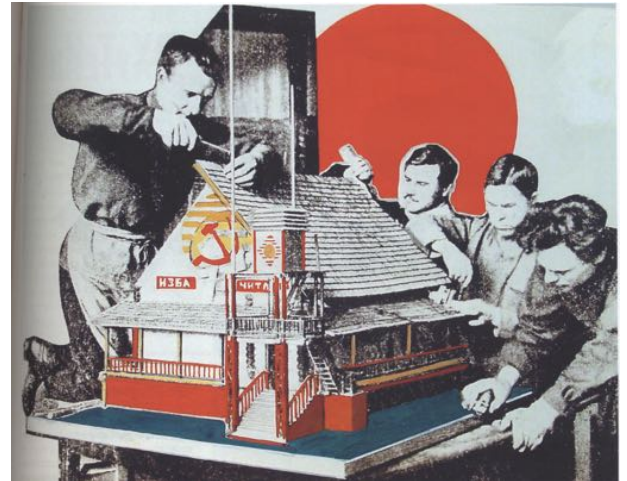


Илл. 12а - И. Морозов, Стол-трансформер
(Строгановская школа композиции, Москва 2005).

ли классикой отечественного дизайна. Это был один из наиболее крупных экспонатов парижской выставки. Проект стал визитной карточкой ВХУТЕМАСа. В настоящее время сделана его реконструкция по чертежам, которые дошли до нас в полной сохранности, благодаря Александру Николаевичу Лаврентьеву, проректору МГХПА им. С.Г. Строганова, доктору искусствоведения, профессору (внуку Александра Родченко). Проект вошел в постоянную экспозицию Государственной Третьяковской галереи, как ценный экспонат эпохи русского конструктивизма. Парижская выставка показала путь, по которому нужно было



Илл. 13 - А. Дамский, Стул и кресло на металлической трубке (Строгановская школа композиции, Москва 2005).



Илл. 14 - Проект “Избы-читальни” (под руководством А. Лавинского и С. Чернышева) монтаж макета, 1925
(Строгановская школа композиции, Москва 2005).

идти в подготовке специалистов на факультете — это “проектирование оборудования интерьеров”.

Деревообрабатывающий или Деревообделочный факультет ВХУТЕМАСа был несколько другим. Он стал преемником столярно-резчицкой мастерской Строгановского училища, и ему досталось оборудование, мастера и традиции старой Строгановки, на основе которых продолжалась подготовка мастеров в прямом подчинении Архитектурного отделения. Важную роль в изменении отношения сыграл конкурс, который в 1918 году объявил Московский губернский Совнархоз (Совет народного хозяйства) на проект мебели для крестьянского дома и жилища рабочего. Программа конкурса предусматривала следующее: “Обстановка должна удовлетворять требования удобства, практичности, изящества, дешевизны и быть рассчитанной на массовое машинное или же широко поставленное кустарное про-

изводство”¹⁰. Требования конкурса нашли свое отражение в первом документе Дерфака (Деревообрабатывающего факультета), принятом в 1920 м году. В нем говорилось: “Основной задачей факультета [...] является развитие художественно-промышленной культуры слушателей. Идеалом в области мебельного дела факультет считает [...] произведения, подчиненные логике деревообрабатывающего дела”¹¹. Кроме того, провозглашался переход к машинному производству мебели. Но, тем не менее, определенный консерватизм в системе обучения сохранялся вплоть до 1922 – 1923 учебного года. Особенно он выражался в курсе “Композиция мебели”. Обучение шло по нарастающей сложности, от простых предметов – стул, кресло, диван до создания сложных предметов мебели – “ансамблей мебели” для жилых помещений. Наряду с этим, много внимания уделялось способам декоративной отделки мебели – резьбе, инкрустации костью и металлом, что было практически запрещено на других факультетах и особенно на Метфаке (Металлообрабатывающий факультет). Активно изучалась т.н. “стильная мебель”. Все это шло в разрез с доминирующими принципам конструктивизма.

Источниками новых идей стали педагоги, пришедшие с Основного отделения ВХУТЕМАСа. В 1922 году на факультет приходит Виктор Киселев, который меняет подход к подготовке специалистов. Он провозглашает в качестве основы художественной программы факультета ориентацию на массовое машинное производство и подготовку “высококвалифицированных специалистов – организаторов вещи”¹². Таким образом, на Дерфаке начинает складываться система подготовки не просто художника-технолога, сколько полноценного дизайнера. Программа Киселева находит свое воплощение во время работы на факультете Антона Лавинского, который преподавал с 1923 по 1925 год. Опираясь на позиции “производственного искусства”, он разрабатывает основной

курс факультета “Мебелестроение”.



Илл. 15 - А. Родченко “Рабочий клуб” – шахматный столик на выставке *Abitare il tempo* (фото автора статьи).

В 1926 году два факультета по обработке металла и дерева были объединены в один факультет – МетДерфак (Металлодеревообрабатывающий факультет). При этом был введен ряд обязательных предметов для всех студентов, такие как – “Пространство” (Иван Ламцов), “Цвет” (Густав Клуцис), “Художественное проектирование” (Сергей Чернышев) и “Культура материала” (Владимир Татлин). При том, что в систему обучения были введены новые предметы, специализации студентов по основному материалу – дереву и металлу была оставлена. Поэтому оба факультета сохранили свою творческую автономию, несмотря на объединение.

В это время начинают меняться и задачи факультета. На Первой академической конференции во ВХУТЕМАСе, Павел Иванович Новицкий, будущий ректор вуза, сформулировал новые требования к факультету. По его мнению, он должен был “формировать специалистов типа архитекторов, не работающих на производстве, а разрабатывающих проекты”¹³. Тем самым был взят курс на подготовку чистых дизайнеров. Это внесло свои коррективы в программу обучения. Больше внимания стали уделять заданиям по разработке комплексного оборудования, а не отдельных вещей. Принцип подхода к задаче мебели был иным. Прежде всего, в конструкцию закладывалась функция или определенный набор функций

¹⁰ С. Хан-Магомедов, *У истоков советского дизайна. Деревообделочный факультет ВХУТЕМАСа*, “Техническая эстетика”, 1980, 2, с. 11.

¹¹ Там же.

¹² Там же, с. 12.

¹³ С. Хан-Магомедов, *У истоков советского дизайна. Рождение новой специальности*, указ. соч., с. 37.

конкретной вещи, т.е. конструктор. Во главу угла ставилась возможность варьирования функции, т.е. создавался не отдельный предмет, а универсальный, стандартный набор сборных конструкций, который в зависимости от требований мог трансформироваться в любой заданный предмет жилого или общественного интерьера, при этом набор самих сборных конструкций не имел собственной стационарной формы.

Убедительно продемонстрировала новый подход дипломная работа А. Галактионова, разработавшего систему стандартных конструктивных элементов, из которых можно было создавать самое разное оборудование для выставок: витрины, полки, стеллажи, щиты, стенды, столы, стулья. Основой конструктивных элементов были металлические трубки, которые соединялись вместе по средством скреп и растяжек¹⁴. Это позволяло устанавливать оборудование в любом помещении без дополнительных материалов и опор. Они были просты в сборке и компактны в сложенном виде. Проект имел широкий отклик в прессе, но так и не был реализован. Интерес в этом плане представляет и шкаф-витрина для клуба студента Ивана Лобова [Илл. 16].



Илл. 16 - И. Лобов, Проект Шкафа-витрины, 1925
(Строгановская школа композиции, Москва 2005).

Другой диплом студента В. Пылинского представлял собой универсальное оборудование плавучего дома, которое могло использоваться в качестве столовой, кинозала, библиотеки. Ключевым в проекте был принцип трансформации. “Буфет превращался в книжный шкаф, прикрепленный к

полу, обеденные столы — в двухместные диваны”¹⁵. Трансформирующиеся столы строго отвечали требованиям гигиены, т.к. его наружная поверхность убиралась внутрь сидения так, что сидящий не соприкасался с ней.

Диплом И. Морозова был посвящен разработке комплексного оборудования междугородней автобусной станции. Было разработано оборудование для служебных помещений и залов ожидания (скамьи, столы, буфет, книжный киоск). В этом проекте к принципу легкости сборки Морозов добавил блоки. Места для сидения (кресла) собирались блоком из 4-х штук и предполагали соединение с информационными столбами или щитами. Нужно отметить, что такой принцип блокировки отдельных изделий, позже в 60-80-е годы XX века будет наиболее распространенным в общественных интерьерах во всем мире. При этом нужно учесть, что российские студенты не имели свободного доступа к международной проектной информации.

В 1926 году на место Лавинского, в качестве преподавателя курса “Проектирование мебели” приходит Лазарь Лисицкий (Эль-Лисицкий), один из выдающихся мастеров русского авангарда, архитектор, проектировщик, график, художник выставок и экспозиций, учившийся и работавший в Германии и знакомый с международной дизайнерской практикой. Он начинает большое внимание уделять оборудованию нового жилья, и в особенности домов-коммун. Сам Эль-Лисицкий опирался на два главных постулата:

1. Тенденция к социальной однородности общества, отсутствия имущественного расслоения создают реальную основу для разработки типовых решений планировки и оборудования массового жилья.
2. Внедрение нормы жилплощади на человека, что ведет к разработке максимально экономичного жилья и функционально значимого оборудования¹⁶.

Идея стандартизации связывалась Эль-Лисицким с необходимостью разработки встроенного оборудования. Он писал: “Наша основная задача так планировать новое жилище, чтобы боль-

¹⁵ Там же, с. 41.

¹⁶ С. Хан-Магомедов, *У истоков советского дизайна. Девяностообедочный факультет ВХУТЕМАСа. [Продолжение 1]*, “Техническая эстетика”, 1980, 3, с.16.

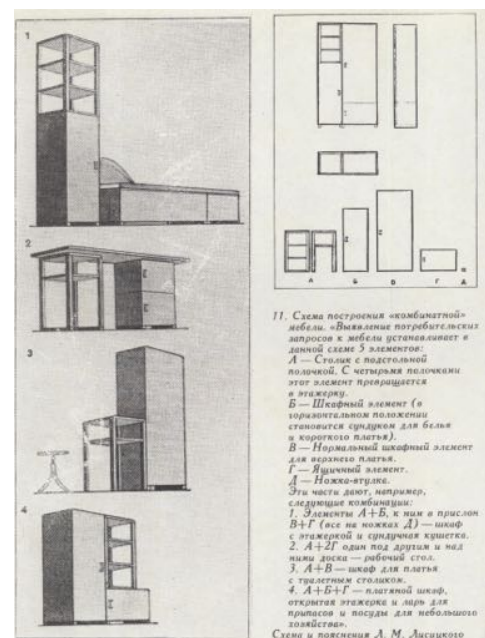
¹⁴ Там же, с. 40.

шая часть оборудования и мебелировки строилась вместе с домом как одно целое [...]. Все оборудование кухни [...] шкафа, перегородки, откидные столы, кровати — все это может самым простым образом строиться как часть внутреннего объема”¹⁷. Эль-Лисицкий, будучи прежде всего архитектором, мысли архитектурными категориями и рассматривал мебель, как составную часть архитектурного пространства. Другим полем его деятельности стало решение проблемы по разработке “массовых образцов мебели”, для семей, проживающих в уплотненных квартирах старого дореволюционного образца, превращенных в коммунальные квартиры со множеством жильцов. “Вместо гарнитуров для помещений однофункционального назначения (спальня, столовая, гостиная, кухня) требовались мебельные наборы для многофункционального использования в одной комнате”¹⁸.

Идеи оборудования многофункциональных жилых помещений, вылилась у Эль-Лисицкого в четыре варианта мебелировки: “встроенной”, “трансформируемой”, “комбинатной” (состоящей из небольшого числа стандартных элементов, из которых по потребности собирается тот или иной предмет) и “типовой”. В одном помещении предполагалось использовать все четыре типа мебели. Основной акцент делался на разработку мебели из минимального числа элементов, своеобразных наборов, рассчитанных на создание отдельных функциональных зон в помещении¹⁹. В какой-то мере эти поиски Эль-Лисицкого закладывали фундамент мебельного дизайна практически на весь последующий XX век. Эти принципы были намного позже реализованы во множестве проектов как отечественного, так и международного мебельного дизайна, как основополагающие постулаты “современной архитектуры” и среды.

Примером нового подхода к комплексному оборудованию типового жилья стал проект студен-

та Ивана Лобова. По заданию Моссовета он выполнил и разработал модель оборудования “стандартной жилой ячейки в 16,35 кв. м.”. Применив трансформирующиеся элементы, Лобов выделил в комнате три функциональные зоны — рабочую, столовую и спальню, причем пространство реорганизовывалось в зависимости от времени суток. Днем выделялись две зоны: рабочая, оборудованная “откидным письменным столом с тумбой, рабочим креслом и навесной этажеркой”²⁰, и столовая, со складывающимся столом. Кроме того, в комнате располагался двухъярусный гардероб, верхняя часть которого была предназначена для хранения несезонных вещей; диван, вбивавший в себя функции тумбы и комода посредством выдвижных ящиков, и небольшой подвесной буфет, дверцы которого служили зеркалом. В ночное время разворачивалась спальня — две складные кровати, спрятанные за изолирующей пространство раздвижной ширмой. Все детали проекта были рассчитаны так, чтобы в случае надобности быть запущенными в массовое производство. Условия экономичности, конструктивности, типизации и многофункциональности в этом проекте были выполнены.



Илл. 17 – Эль-Лисицкий, Схема построения “комбинатной” мебели.

¹⁷ Эль-Лисицкий, *Культура жилья*, “Строительная промышленность”, 1926, 4, с. 38.

¹⁸ С. Хан-Магомедов, *У истоков советского дизайна. Деревообделочный факультет ВХУТЕМАСа. [Продолжение 1]*, указ. соч.

¹⁹ С. Хан-Магомедов, *У истоков советского дизайна. Деревообделочный факультет ВХУТЕМАСа. [Продолжение 2]*, “Техническая эстетика”, 1980, 4, с.17.

²⁰ Там же.

Отличительной чертой курсовых проектов, выполненных под руководством Эль-Лисицкого, была ориентация на встроенное и трансформируемое оборудование. Например, студент Борис Соколов разработал для типовой жилой секции проект встроенного шкафа-перегородки с передаточным окном между кухней и комнатой. Борис Земляницын создал проект так же встроенного шкафа для комнат в общежитии, откидная дверка которого могла использоваться как стол²¹.

Свою концепцию “Мебелестроения” Эль-Лисицкий реализовал и в собственных проектах. Так его первым мебельным проектом была разработка оборудования для советского павильона, спроектированного Константином Мельниковым для парижской выставки 1925 года. Известны его проекты складываемых кресел, выполненных из обыкновенной березовой фанеры и др. Ключевым моментом для него стала разработка “комбинатной” мебели. Идея состояла в использовании минимального числа простых, геометрических по форме стандартных элементов, из которых можно было составлять максимальное количество объемно-пространственных композиций²² [Илл. 17]. В проектную схему мастера входило пять элементов, сочетая которые можно было составлять различные виды бытового оборудования. Конструкторские искания Эль-Лисицкого на Дерфаке перекликались с творческими поисками Александра Родченко на Метфаке. Поиски универсального стандартного набора функциональных элементов, как основы конструирования предметов стали общим направлением в деятельности этих двух производственных факультетов ВХУТЕМАСа.

В 1928 году на Деревообрабатывающем отделении – Дерфаке состоялся первый полноценный выпуск студентов. Наиболее интересными и получившими известность проектами стали проект Б.Земляницына “Оборудование каюты и столовой команды на рефрижераторном судне”, а также проект И. Лобова и А. Кокорева “Оборудование помещения Госторга” (Государственного уни-

версального магазина)²³. Все дипломные работы Факультета носили комплексный характер. Они включали разработку системы общего оборудования помещений и отдельных его частей. Земляницын создал мебель для корабля с использованием сочетания дерева, металла и кожи. Разнообразие материалов, а также “легкость, портативность и прочность” предметов позволяли при необходимости менять облик интерьера в зависимости от функциональной задачи.

Проект Лобова и Александра Кокорева исходил прежде всего, из эргономических параметров. Его целью было создание удобного рабочего места человека, обеспечение правильной позы при работе. Ректор ВХУТЕМАСа Павел Новицкий высоко оценил деятельность отделения. Он писал: “Этому факультету, может быть, больше, чем какому-нибудь другому, предстоит дать максимально целесообразную вещь [...] и дать художников, удовлетворяющих потребности эстетики быта, организаторов быта”²⁴.

Работа по организации быта не могла идти в отрыве от реального производства. Для сближения теории и практики мебельного конструирования в 1928 году была организована так называемая – непрерывная практика студентов на производстве. В течении всего года, студенты чередовали занятия в вузе с производственной практикой. Такой союз теории и практики помог, с одной стороны студентам непосредственно изучить технологический процесс массового машинного изготовления мебели, а с другой – дал возможность производственникам, порой скептически относящимся к художникам, убедиться в “солидной технической подготовке студентов”.

В последний год работы ВХУТЕМАСа и к этому времени уже ВХУТЕИНА (Высшего художественно-технического института с 1928 года) Дерфак окончательно определил свои цели и задачи. Начиная со 2-го курса, у студентов начинались специализация по направлениям: 1- Внутреннее оборудование жилых помещений; 2- Внутреннее оборудование транспортных средств;

²¹ Там же, с. 18.

²² Там же, с. 20.

²³ Там же, с. 17.

²⁴ Там же, с. 18.

3- Внутреннее оборудование, как жилых помещений, так и транспортных средств; 4- Мебельно-столярное производство; 5- Лыжное производство; 6- паркетное производство²⁵. Как видно, предпочтение отдавалось системе комплексного оборудования помещений, включающее в себя как разработку отдельных предметов, так и решения всего интерьерного пространства в едином конструктивном стиле.

Рассматривая проектную деятельность ВХУТЕМАСа нельзя не остановиться еще на одном выдающемся художнике русского авангарда — Владимире Татлине. Он долгое время работал в вузе и был тесным образом связан с поисками новых форм быта. Татлин работал в различных материалах. Он разрабатывал новые проекты для фарфора, текстильного и мебельного производства. В своей самой знаменитой и фактически программной работе “Памятник III Интернационалу” и проекте оборудования помещения памятника, Татлин по существу предопределяет программные установки материальной культуры нового времени. Он пишет:

проектирование форм оборудования с ориентацией на развитие нового образа жизни [...] Создание новых художественных вещей, применение их к технике [...], комплексность, подход к каждому элементу оборудования как части целого: коллективная работа с инженерами и техниками²⁶.

Дальше он намечает путь формообразования художника “монолитный, пластически вбирающий в себя средства архитектуры, скульптуры и живописи и одновременно интегрирующийся с техническим формообразованием”²⁷. Свои воззрения Татлин формулирует в двух статьях *Художник — организатор быта* и *Проблема соотношения человека и вещи*, где он затрагивает и проблемы мебельного проектирования и производства. В частности, он пишет:

Современная мебельная фабрика совершенно не считается с потребностями человеческого тела при конструировании того или иного образца мебели. Она заинтересована лишь

во внешнем эффекте. А ведь человек — существо органическое, состоящее из скелета, нервов и мускулов. В силу этого необходима рессорность стула²⁸.

Свои идеи и принципы новой мебели Татлин реализует в проекте 1927 года, в дипломной работе студента Николая Рогожина, который выполняет работу под его руководством. Рогожин создает деревянный консольный стул, форма которого решена в русле использования технологии венских стульев, т.е. гнутого букового прута. Гнутая венская мебель Михаэля Тонета еще в середине XIX века представляла ряд классических образцов высокого мебельного дизайна. Принцип венского стула был воспринят через призму пропедевтических курсов ВХУТЕМАСа. “Сложные кривые стула легко воспринимаются глазом и потому, что в основе образуют простую геометрическую форму конуса, усеченного и пересеченного плоскостями: реальной — сиденья, и двумя, легко воображаемыми [...] — подлокотников”²⁹. Стул — удивительно пластичный. Складывается впечатление, что он словно невесомый. Рогожин под руководством Татлина создал “органическую конструкцию”, удобную для сидящей человеческой фигуры. Консольный стул — это, прежде всего образ [Илл. 18].

Технический прототип мостовой фермы, положенный в основу конструкции, “органически” переосмыслен. Всесторонне продуманная функциональная форма стула стала неким целостным организмом, как бы живущим в непрерывной динамике образующих ее кривых³⁰.

Работа Татлина стала своего рода манифестом нового видения и понимания вещи. К счастью этот проект был не раз повторен, и в 1970-х выполнен на металлической хромированной трубке, что придало ему еще более виртуозный характер. Его технология, форма и образ остаются вне времени и пространства, как творческое наследие отечественного российского дизайнера.

²⁵ См. ВХУТЕИН. *Перспектив*, Москва 1929.

²⁶ Л. Жадова, *Татлин — проектировщик материальной культуры*, в *Советское декоративное искусство* 77/78, [Сборник статей], Москва 1980, с. 212.

²⁷ Там же.

²⁸ Там же, с. 213.

²⁹ Там же, с. 215–216.

³⁰ Там же, с. 218.



Илл. 18 - В. Татлин – Н. Рогожин, Самобалансирующийся стул на гнутой основе (*Строгановская школа композиции*, Москва 2005).

В планы руководства вуза входило дальнейшее развитие факультета по обработке дерева. Однако реформа высшего образования в 1930 году и как следствие расформирование и закрытие ВХУТЕМАСа-ВХУТЕИНа, в связи с его авангардными и формальными поисками, помешали реализации дальнейшего развития идей и принципов нарождавшегося отечественного дизайна. На базе Дерфака был образован Институт по обработке твердых и ценных пород дерева, вскоре преобразованный в Лесотехнический институт с уклоном на подготовку инженеров. А Строгановское училище было воссоздано лишь весной 1945 года в самом конце Второй мировой войны, в связи с необходимостью подготовки художников для восстановления и формирования архитектурно-художественной среды советских городов, после потерь и разрушений войны.

Мебельное конструирование двух факультетов ВХУТЕМАСа-ВХУТЕИНа – это своеобразное проектное и материальное воплощение духа эпохи. В нем как нигде отразилось бурное время поисков принципов развития и эффективного функционирования новой предметной среды. Деятельность факультетов тесным образом была связана с работой всего вуза и шла в канве творческих исканий художников-конструктивистов. Студенты реша-

ли непростые задачи – формирования предметно-пространственной среды для человека, живущего в новой общественной формации. Все эти проекты в своей сути опережали свое время, не имея современных технологий и материалов, они, тем не менее, осмыслили предмет в контексте его функции, конструкции, пространства, и находили оптимальные пути и формы, отвечающие их целям и задачам.

◇ *VKHUTEMAS – Design School of the Russian Avant-garde: Searches and Experiments in Furniture and Environment Design (1920-1930)* ◇

Maria Maystrovskaya

Abstract

The article is devoted to the development of the Higher Art and Technical Studios (VKHUTEMAS) during the 1920s-1930s, and it illustrates the methods of training employed there. At that time, the theory and practice of Russian design developed in the field of furniture and interior equipment. The article considers the background and the factors that influenced the development of furniture design forms in the style of Russian constructivism, as well as the avant-garde art trajectory during this period.

Keywords

VKHUTEMAS, Furniture, Interior, Teaching Methods, Experiment, Design.

Author

Maria Maystrovskaya, Doctor of Art History, Professor of the Moscow State Stroganov Academy of Design and Applied Arts, research associate of the Department Design of the Research Institute of Theory and History of Fine Arts of the Russian Academy of Arts. She was born in Moscow and she graduated from Moscow Higher Art and Industrial Design School (ex-Stroganovskaya School), specializing as a decorative artist in interior and furniture design. The two dissertations, master's and doctoral, were dedicated to the problems of museum expositions design and construction. Worked as a research associate of Russian Institute of Culturology and as a teacher at Stroganov Academy. During her work she prepared over 300 research articles and 6 monographs on the subject of museum problems, museum architecture and museum design, such as *Museum as a cultural object. The Art of exposition ensemble*, Moscow, 2015 and *Museum as a cultural object in the 20th century*, Moscow, 2017. She is member of the Russian Union of Designers, the Moscow Union of Artists and of the International Council of Museums (ICOM).

Publishing rights

This work is licensed under **CC BY-SA 4.0**



© (2020) Maria Maystrovskaya