

«БАШНЯ ОГНЯ» ЙОХАННЕСА ИТТЕНА: ПЛАСТИЧЕСКИЕ ЭТЮДЫ ИЛИ ПРОТОИНСТАЛЛЯЦИЯ

Королева Анастасия Юрьевна
Кандидат искусствоведения, доцент,
научный сотрудник,
Российская Академия живописи, ваяния
и зодчества Ильи Глазунова, Москва;
НИИ теории и истории
изобразительных искусств РАХ.
Россия, г. Москва
korolevaanastasia@rambler.ru

Аннотация

«Башня огня» (1920) – важнейшая и в то же время малоизвестная работа Йоханнеса Иттена, выполненная им в Веймаре в годы работы в немецком Баухаузе. Будучи идеальным выражением программных целей Баухауза, то есть объединив в себе сразу архитектуру, скульптуру и живопись, эта сложная по своей пластической форме конструкция демонстрирует сочетание огромного количества архетипических смыслов культурного поля предыдущих столетий от зиккуратов древности до новейших авангардных опытов в строительстве высотных зданий, помогающих раскрыть сложный космогонический смысл, зашифрованный в арт-объекте, оборачивающемся для зрителя образом мироздания. В статье дано подробное описание формы и конструкции башни, рассматривается возникновение и эволюция темы в творчестве художника, от пленэрных карандашных зарисовок и объемных моделей. Отдельное внимание уделено художественным впечатлениям, лежащим в основе произведения, а также символическому значению каждой отдельно взятой его части, раскрывающей для зрителя очередную ступень познания бытия, что делает типичную для Баухауза архитектурно-скульптурно-живописную форму настоящей «протоинсталляцией».

Ключевые слова: Йоханнес Иттен, Баухауз, башня, спиралевидное восхождение, гармония, символика числа 12, космогонические представления.

Библиографическое описание для цитирования:

Королева А. Ю. «Башня огня» Йоханнеса Иттена: пластические этюды или протоинсталляция // Искусство Евразии. – 2018. – №2(9). – С. 145-153.
DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.02.011. [Электронный ресурс]
URL: <https://readymag.com/u50070366/1070646/26/>

«Башня огня» (1920) – важнейшая работа Йоханнеса Иттена, выполненная им в Веймаре в годы работы в немецком Баухаузе (рис. 1). Однако об истории ее возникновения мы знаем сегодня так же мало, как и о том, как же она выглядела на самом деле. В особенности это касается ее цветового решения.



Рис. 1. Йоханнес Иттен. Башня огня (реконструкция), 1920/1998. Дерево, металл, стекло. Художественный музей, Берн

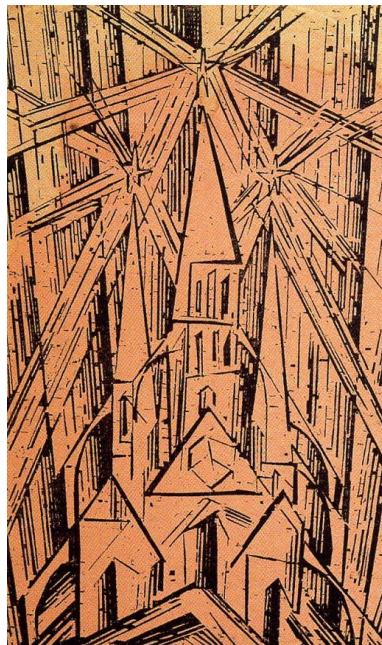


Рис. 2. Лионель Файнингер. Обложка манифеста Баухауза. 1919. Ксилография



Рис. 3. Йоханнес Иттен. Восхождение и точка покоя, 1919, холст, масло. Кунстхаус, Цюрих

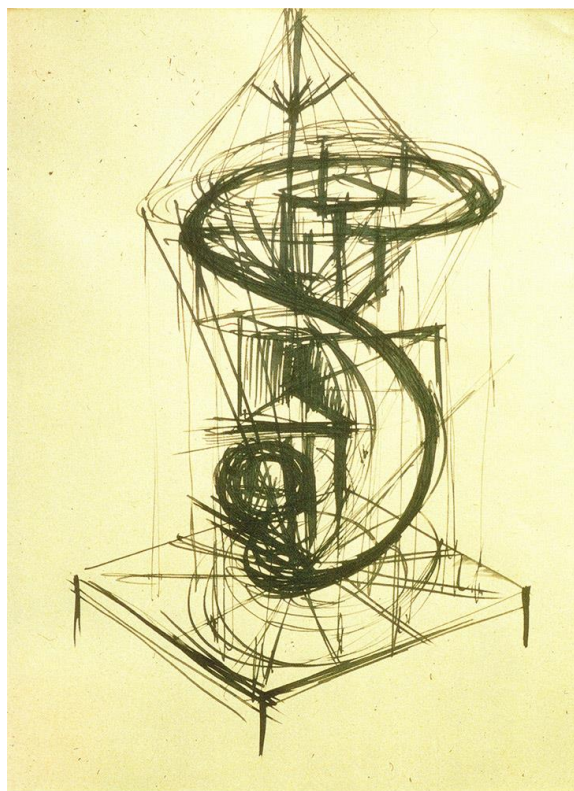


Рис. 4. Йоханнес Иттен, Эскиз Башни огня, 1919, тушь. Художественный музей, Берн

Ее изучение затрудняется тем, что в распоряжении исследователей на сегодняшний день имеется всего лишь несколько фотографий башни, а также наброски, сохранившиеся в записных книжках художника. Как «Собор» Файнингера с обложки манифеста Баухауза, демонстрируя расходящиеся в разные стороны «пучки» световых лучей, символизирует всепроникающую силу искусства (рис. 2), так и «Башня» Иттена очевидно наделена своим глубоким философским смыслом, выражающим, однако, более масштабную идею – космологический смысл мироздания.

Этот сложный, нагруженный глубинным содержанием «арт-объект» стал для мастера одновременно возможностью как воплощения живописных и пластических поисков предыдущего периода его творчества, так и идеального выражения программных целей Баухауза, заявленных В. Гропиусом в его знаменитом манифесте, согласно которому новая школа была призвана создавать «новое здание искусства, единовременно совмещающее архитектуру, живопись и скульптуру». «Баухауз строит, отстраивает, соединяет самые разнообразные силы для создания единого организма» [3, с. 69], – писал художник своей приятельнице Анне Хёлерлинг накануне создания своего важнейшего детища.

Этот потрясающий воображение проект был осуществлен только в опытной модели, причем довольно внушительного размера – 3,6 метра в высоту. Ее исполнение было поручено веймарской стекольной мастерской Эрнста Крауса, так как возможности собственной баухаузовской мастерской обработки стекла, как, впрочем, и степень подготовки обучающихся в ней студентов, на данном этапе были еще довольно ограниченными. Летом 1920 года она была установлена во дворе ателье Иттена в Ильмпарке.

Формально «Башня огня» представляла собой объемную конструкцию в виде цветной спиралевидной башни, состоящей из поставленных один на другой с небольшим сдвигом по отношению друг к другу и уменьшающихся кверху кубических элементов, образующих устойчивую устремленную вверх спираль.

Следует отметить, что форма спирали вообще играла очень важную роль во многих работах предыдущего венского периода Й. Иттена и очевидно появляется здесь не случайно, а является результатом длительного творческого поиска. Будь то абстрактные живописные полотна, такие как «Восхождение и точка покоя» (рис. 3, 4), штудии обнаженной натуры или пластические композиции (эскиз памятника павшим в дни Мартовской революции, 1920, Музей города Веймар) – внутреннее построение большинства из них определяет дуализм статики и развивающегося по спирали движения вверх.

Главной художественной темой этих произведений очевидно был поиск гармонии, порожденной сопоставлением предельного напряжения и абсолютного покоя. Свое творческое кредо художник выразил в следующих словах: «Быть художником – это значит переживать хаос и страстно желать цельности своего сознания одновременно» [1, с. 74]. Эта идея находит наивысшее выражение в сложнейшей композиции «Башни огня».

Истоки формирования башенной конструкции относятся еще к довеймарскому периоду в жизни Иттена. В конце лета 1918 года художник отправился из Вены в Швейцарию, в горы, в местечко Зигрисвил, где он провел школьные годы в доме своего дяди. В записных книжках этого времени много зарисовок местной церкви. Еще один частый объект изображения – расположенный поблизости Тунский замок. Его массивный

кубический объем сочетается в них с островерхими формами церковной башни, видеть которые художник мог из окна своей комнаты.

Уже в первых работах веймарского периода Иттена одним из главных мотивов становится башнеобразное сооружение, состоящее из поставленных один на другой кубов со сдвигом относительно центральной оси на $1/8$. В них неизменно угадываются формы швейцарского замка и деревенской церкви. Уже в феврале 1920 года художник пишет: «Мои архитектурные наброски доставляют мне массу удовольствия. И я готов уже к сооружению макета своей «Колокольни» из цветного стекла высотой 3,6 метра» [3, с. 71]. И именно к этому времени относится окончательное формирование концепта башни, отраженное и в зарисовках.

Поиски духовного обновления в произведении очевидно сочетаются в творчестве мистически настроенного Иттена с проблемой распределения света и цвета в пространстве и без сомнения воплощают размышление о жизненном цикле, совмещающем рождение и смерть. Воплощение идеи «Башни огня» является зримым продолжением той же темы.

Первым шагом на этом пути осуществления нового проекта было создание эскизов башнеобразной пластической конструкции (рис. 5) и гипсовой модели башни – так называемая «Кубическая композиция» (1919, ныне утрачена) (рис. 6), выполненная в скульптурной мастерской Баухауза, видимо, она должна была бы получить окончательное воплощение в трех материалах: камне, металле и стекле.

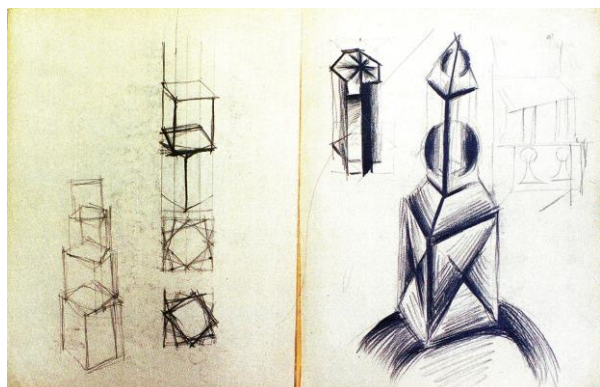


Рис. 5. Йоханнес Иттен. Эскиз кубической башни, 1919, свинцовый карандаш. Художественный музей, Берн

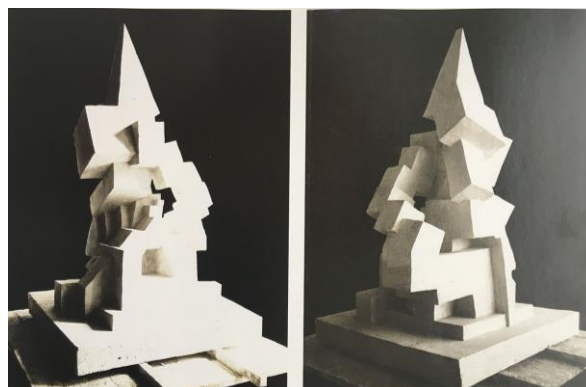


Рис. 6. «Кубическая композиция», 1919, гипс. Утрачена, фото – Архив Й. Иттена, Цюрих

На практике основание конструкции осуществленной модели башни состоит из 12 металлических кубов, сторона квадрата каждого из которых уменьшается на 25 процентов по отношению к предыдущему. В основу этих пропорций художник положил геометрические расчеты, заимствованные из учения Пифагора. Таким образом, при общей высоте башни в 3,6 м длина стороны нижнего квадрата составляла 90 см, а верхнего – 3,8 см. Углы кубов скрывались смонтированными из цветного стекла конусообразными сегментами.

Главным источником художественной формы башни, как это часто бывает, стали впечатления художника от искусства прошлого и современности. Очевидно, Иттен не прошел мимо популярнейшей в скульптуре конца XIX века темы спиралевидно закрученной башни, представленной «Башней труда» О. Родена и проектом памятника

Х. Обриста. Также не остается сомнений по поводу знакомства Иттена с проектом Памятника III Интернационала В. Татлина.

Всех их помимо собственно формы объединяет с «Башней» монументальный масштаб и тема Вавилонской башни. Начиная уже со времен позднего средневековья, строительство Вавилонской башни рассматривается не только и не столько как знак человеческой дерзости и самонадеянности, сколько символом космогонических представлений об устройстве мира. Очевидно, что в годы пребывания художника в Вене он едва ли мог не уделить внимание собранию Музея истории искусства в Вене, в коллекции которого хранится изображение Вавилонской башни, принадлежащее кисти П. Брейгеля Старшего. Так же, как и Брейгель, авторы многих позднейших реплик более позднего времени, впрочем, как литература эпох Просвещения и Романтизма, рассматривают библейскую тему скорее в позитивном ключе, нежели с точки зрения критики человеческой гордыни.

Вторым важным источником башенной темы очевидно был и обострившийся на волне романтических настроений интерес к эпохе готики, вылившийся в многочисленных зарисовках архитектурных мотивов, среди коих Иттена наиболее интересовали башни Страсбургского собора и особенно башня средокрестия собора во Фрайбурге, который Иттен посетил в 1913 году во время поездки в Берн. Причем известно, что в большей степени нашего художника привлекали не собственно архитектурные формы, а их космогоническое значение. Известно, что в библиотеке Иттена находилась книга Луиса Херреса «Результаты исследования Фрайбургского собора», в которой автором делается попытка объяснения специфики искусства готики с точки зрения астрологии. Попытка соотнесения разных пространственных зон собора со знаками зодиака на деле очень близка поискам самого Иттена этого времени. А многочисленные противопоставления вроде «рассвет – закат», «день – ночь», «замок – башня» сами по себе напоминают задания Иттеневского форкурса в Баухаузе.

Следующий важный прототип – навершие университетской церкви Сант Иво алла Сапиенца Борромини в Риме, завершенной в 1652 году и хорошо известное европейскому сообществу по гравированным изображениям, одно из которых хранится в венской Альбертине. Ажурное пламяобразное завершение фонаря купола церкви символизирует одновременно и божественную мудрость, и устремленную к небу все ту же Вавилонскую башню, знаменуя универсальный запрос Земли и человечества на весомую роль в мироздании.

Не остался Иттен в стороне и от новейшего открытия в шумерологии: в 1918 году впервые были опубликованы реконструкции знаменитого вавилонского зиккурата, выполненные археологом Робертом Кольдевеем. Они доказали кардинально иную, нежели представлялось раньше, форму и структуру архитектуры Вавилонской башни, основанную на квадратном плане, положенном в основу и «Башни огня», представляющей собой пирамиду из уменьшающихся сверху кубических ярусов.

С другой стороны, мощнейшим стимулом к созданию башни стали для Иттена достижения современной архитектуры с ее утопическими проектами высотных зданий, среди которых наиболее впечатляющими были проекты высотки у Банхофа Фридрихштрассе (Ганс Шаррун, Мисван дер Роэ и др.), идеи Б. Таута и В. Хаблика, вероятно и натолкнувшие автора Башни на использование стекла.

В проектах башни отражены основные космогонические представления Иттена, рассматривающего ее как образ мироздания. Не последнюю роль в формировании сложной символической системы Башни играла принадлежность Иттена к секте мазданстов, тесная взаимосвязь с которой началась в 1912 году в Берне и достигла своей кульминации в веймарские годы.

В одном из набросков (рис. 7) мы видим башню, состоящую из 12 ярусов. Вообще числу 12 Иттен придавал очень большое значение, что известно нам из трудов мастера, посвященных теории цвета. Как, впрочем, и другие его современники: достаточно вспомнить об изобретении тогда же, в 1918 году, австрийским композитором Маттиасом Хауэром музыкальной композиции додекафонии, основанной на 12-тоновой системе. Так, в одном из листов 1920 года нашему вниманию представлено сооружение, состоящее из трех групп по 4 куба каждая. Согласно авторским пометкам, первая должна была состоять из камня, вторая – из металла, третья – из стекла. Первая ступень призвана олицетворять земную зону. Она состоит из четырех ярусов, означающих 12 кристаллов сознания, растительный мир, животный и людской соответственно. Следующие четыре яруса второй ступени – собственно место для расположения 12 колоколов. Следующая за ними третья ступень – олицетворение четырех стихий природы. Вершина должна была состоять из четырех светящихся шаров, символизирующих «солнце» и «логос» [2, с. 30].

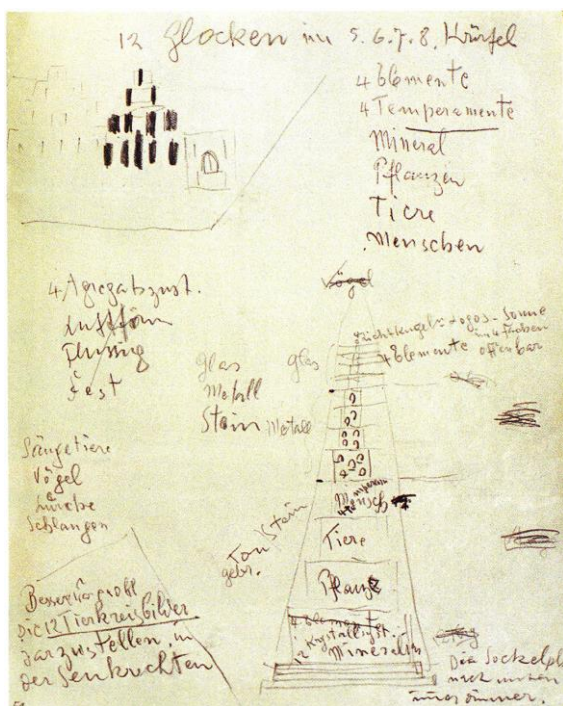


Рис. 7. Йоханнес Иттен. Эскиз Башни огня, 1920, свинцовый карандаш. Художественный музей, Берн

Осуществленная Иттенем в 1920 году модель, однако, не была сделана из разных материалов. По сути, она представляла собой сооружение, сделанное из стеклянных пластин, смонтированных в металлический каркас. И если расположение этих стеклянных накладок можно с легкостью восстановить по эскизам и фотографии модели, то единственным источником наших знаний о цветовом решении башни является запись в записной книжке художника, на основе которой и была выполнена реконструкция 1998 года. Согласно ей, в структуре двенадцатиярусной башни каждый цвет должен повторяться шесть раз. То есть в шести ступенях предполагалось использовать один цвет.

При этом колористический эффект должен был бы усложняться светотеневым в связи с наличием источника света в макушке башни, который естественно более ярко освещал верхние ярусы и хуже подсвечивал нижние. При этом художник считал нужным учитывать и эффекты естественного освещения, дающего, как правило, боковой свет, и предполагал, что на теневой стороне каждый из цветов будет обесцвечиваться. А также считал необходимым при установке башни развернуть ее таким образом, чтобы на теневой стороне оказались темные холодные оттенки, а на солнечной – теплые желтые, звучание которых должно было бы усиливаться. Дискуссионным остается вопрос о количестве тональных ступеней одного цвета. Вероятнее всего, их было шесть, согласно упоминанию в записях Иттена, или двенадцать в соответствии с общей двенадцатичастной структурой всей инсталляции. Также нет прямых указаний на то, как распределялись оттенки цвета внутри каждого отдельного конуса, хотя очевидно их расположение следовало принципу от темного к светлому [1, с. 65].

Еще одним важным источником, используемым для реконструкции цветового решения башни, является уже известный нам эскиз 1920 года. В числе разнообразных содержательных заметок, оставленных мастером, значится: «Было бы хорошо добавить 12 медальонов с изображением зверей, расположив их по вертикали» [1, с. 65]. Записные книжки 1919-1920 годов пестрят многочисленными изображениями знаков зодиака, которые очевидно связываются в представлении Иттена в общую систему с двенадцатитоновой музыкой и двенадцатичастным цветовым кругом авторства самого мастера. Свою башню Иттен расценивал как «знак света (а следовательно, истины) с колокольным звоном» [1, с. 65]. Также из записных книжек художника мы знаем, как он распределял цвета относительно знаков зодиака: овен – красный, телец – голубой, близнецы – желтый, рак – фиолетовый, лев – золотисто-желтый, дева – оранжево-красный, весы – синий, скорпион – красный, стрелец – пурпурный, козерог – зеленый, водолей – индиго, рыбы – серебристо-серый [1, с. 76]. Некоторые из них, такие как, например, серебристо-серый и зеленый, крайне редко встречающиеся у баухаузовцев, фигурируют, однако, в работах Гертруды Грунов, преподававшей по рекомендации Иттена в Баухаузе гармонию. В этом, созвучном иттеневским идеям курсе Грунов ставила задачу поиска гармонии между цветом, тоном и формой. Работа одной из учениц Баухауза этого времени Бениты Отто 1923 года явственно свидетельствует о влиянии идей преподававшей в эти годы в Баухаузе гармонию немецкого композитора и музыканта Гертруды Грунов и художественного решения «Башни огня» Й. Иттена.

Таким образом, мы видим, что наделение художественного объекта столь масштабным смысловым полем если и не превращает его собственно в «инсталляцию» как новый вид произведения искусства, то, как минимум, предвосхищает его возникновение. Значимость же подобной «протоинсталляции» словно бы еще больше возрастает, если принять во внимание словно саму по себе отмершую утилитарную функцию объекта. Есть основания считать, согласно записи, сделанной рукой Иттена на обороте одной из фотографий, что башня предназначалась для возведения в Веймарском аэропорту «в качестве особой приметы для прибывающих по воздуху» [3, с. 69], то есть должна была служить осветительной башней и одновременно как бы достопримечательностью города, своего рода знаком города. Строительство башни не было осуществлено в 1920 году в связи с экономическими проблемами, а в 1921 году отпала необходимость в этом, так как воздушное сообщение с Веймаром было прекращено по причине нерентабельности. Хотя

известно, что еще в 1919-1920 гг. авиакомпания «DLR» («Дойче Люфт-Редерай») ежедневно выполняла два рейса «Веймар – Берлин» и обратно. Разобранная Иттенем при переезде из Веймара и разложенная по ящикам модель, вероятнее всего, погибла в годы Второй мировой войны во время бомбардировок в Крефельде.

Литература

1. Das fruhe Bauhaus und Johannes Itten. – Stuttgart-Brl, 1994.
2. Johannes Itten. Alles in einem – alles im sein. – Saarbrucken – Donn, 2003.
3. Rotzler W. Johannes Itten. Werke und Schriften. Werkverzeichnis von Anneliese Itten. – Zurich, 1978.

Статья поступила в редакцию 27.04.2018 г.

Received: April 27, 2018

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.02.011

«FIRE TOWER» OF JOHANNES ITTEN: PLASTIC STUDIES OR PROTOINSTALLATION

Koroleva Anastasia

PhD in art history, associate professor, research
associate,

The Russian Academy of painting, sculpturing
and architecture of Ilya Glazunov; The Research
Institute of Theory and History of Fine Arts
(Russian Academy of Arts).

Russia, Moscow

korolevaanastasia@rambler.ru

Abstract

«Fire tower» (1920), made in the Weimar Bauhaus period of Johannes Itten, is the most important and in the same time the less famous art-object of this artist. As an ideal expression of the program aim of Bauhaus, it represents a combination of architecture, sculpture and painting. This very difficult majestic construction has a big field with a lot of sense of different archetypal cultural meanings of past time: from antic ziggurat to the newest avant-garde experience of higher building construction. All of them help to open difficult cosmogonic sense which hidden from people and must be understand as a symbol of universe. The article gives the detail description of form and construction of the tower. Also the birth and the evolution of the theme in the creation of the artist from the numerous pencil sketches and plastic models. Special accent is made in the field of artistic impressions, which could made basis of art-object, and symbolic meaning of each part of it, as a new level of genesis, what consequently transforms the typical for Bauhaus architectural-sculptural-pictorial form into real installation.

Keywords: Johannes Itten, Bauhaus, tower, spiral movement, harmony, symbolic sense of 12, cosmogonic presentation.

Bibliographic description for citation:

Koroleva A. Y. «Fire tower» of Johannes Itten: plastic studies or protoinstallation. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2018, no 2(9), pp. 145-153. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.02.011. Available at: <https://readymag.com/u50070366/1070646/26/> (In Russian).

References

1. Das fruhe Bauhaus und Johannes Itten. Stuttgart-Brl, 1994.
2. Johannes Itten. Alles in einem – alles im sein. Saarbrucken – Donn, 2003.
3. Rotzler W. Johannes Itten. Werke und Schriften. Werkverzeichnis von Anneliese Itten. Zurich, 1978.