

Анна Пронина

# Хиннерк Шепер и Эрих Борхерт в тресте «Малярстрой»: проблема цвета в архитектуре

Статья посвящена периоду работы профессора Баухауса Хиннерка Шепера и выпускника Баухауса Эриха Борхерта в СССР в 1930-е годы. Рассматриваются их проекты, выполненные в государственном тресте «Малярстрой». Основное внимание уделено предшествующему опыту архитекторов и его преломлению в СССР, а также вопросу влияния немецкого опыта на советскую практику в сфере архитектурной колористики. Главными источниками статьи стали материалы советской прессы 1930-х годов, а также архивные источники.

Ключевые слова:

архитектура, немецкие архитекторы в СССР,  
колористика,  
Хиннерк Шепер, Эрих Борхерт,  
градостроительство.

Цвет всегда составлял важную часть архитектурного целого: цветными были древнегреческие храмы, средневековые города, барочные постройки. Традиция использования цвета в архитектуре развивалась и позже. В Германии, об архитекторах которой пойдет речь в настоящей статье, существовал не только богатый практический опыт применения цвета в архитектуре, но и развитая колористическая теория. Достаточно вспомнить имена Гёте и Филиппа Отто Рунге, которые занимались вопросами цветовой классификации. Однако на практике подобные теории сказывались мало, и XIX век в этом смысле оказался довольно «бесцветным». Немецкий архитектор Бруно Таут, один из страстных проповедников цвета в архитектуре, писал о реакции публики на свои цветные постройки: «Поначалу цветное разнообразие было воспринято враждебно, так как предшествующей строительной практикой умение обращаться с цветом было полностью утрачено. Особенно берлинцы, прошедшие детство в серых бараках, склонны были провозглашать архитекторов умалишенными. Постепенно, однако, волна протестов улеглась, и к людям пришло понимание, что не только можно, но и нужно использовать цвет в строительстве» [20, S. 118].

В XX веке характер того, как использовать цвет в архитектуре, изменился. Начало века — время, когда архитекторы задумываются о цветовой среде города как о целостности. Архитекторы модерна первыми после большого перерыва ввели яркие цвета в окраску зданий и задумались о цветовом оформлении архитектурного комплекса, поселка или даже города как о целостности. На рубеже эпох стоит постройка Таута — поселок Фалькенберг в Берлин-Грюнау (1913–1916). (Ил. 1.) Этот город-сад впитал в себя опыт модерна, и одновременно открыл новую страницу в истории цвета в архитектуре. Таут применил яркую окраску фасадов при строительстве всего поселка: двухэтажные таунхаусы и коттеджи, выкрашенные в красный, желтый и охра, чередовались и задавали колористический ритм улицы. По сути, цвет был единственным «украшением» этого социального жилья, но не фигуральным



1. Бруно Таут. Город-сад  
Фалькенберг. 1913–1916

или орнаментальным, а монохромным. Тогда же группа немецких архитекторов, включающая Бруно Таута, Ганса Пёльцига и Петера Беренса, опубликовала в газете *Vauwelt* знаменитое «Воззвание в пользу цветных зданий» (1919); оно было написано по следам «Первого немецкого дня цвета», проведенного Германским союзом художественных ремесел и промышленности [20, S. 221]. Кроме того, существовал гамбургский Союз поощрения окраски городов, имевший по всей Германии около 50 отделений, которые выполняли проекты цветного оформления поселков и даже городов [9, с. 47]. Цвет возвращался в архитектуру.

После войны взгляд немецких архитекторов на архитектуру изменился. Мастера расцветшего в Германии экспрессионизма ушли в сторону вольных фантазий на архитектурные темы. Важнейшее место в этих фантазиях занимал цвет. Цвет остался в центре внимания и в 1920-е годы. Таут продолжил войну против серых фасадов уже в должно-

сти советника по градостроительству в Магдебурге, где он предлагал покрасить также общественный транспорт и ратушу [8, с. 117]. А чуть позже — в Берлине, где спроектировал поселки Шиллерпарк, Бритц и другие кварталы. Также в 1920-е годы монохромные фасады, более сдержанные, чем у Таута, использовал Эрнст Май в проектах социального жилья во Франкфурте-на-Майне. Постепенно архитекторы и художники переходят от практики к комплексной теории.

Особое развитие теория цвета получила в веймарском Баухаусе (1919–1925); вводный курс, посвященный цвету, вел Йоханнес Иттен. Иттен разработал объективные принципы гармонии — семь типов цветового контраста (например, контраст по тону, по температуре, по насыщенности) и собственный двенадцатичастный цветовой круг, а также комплекс заданий и упражнений для тренировки студентов [24, S. 30]. С 1921 по 1923 год Пауль Клее читал в Баухаусе курс «Введение в теорию цветовых форм» [22, pp. 851–852]. Записные книжки Клее полны заметок о гармонии цветов: он опирался на шесть базовых цветов, открытых Гёте. Его палетка цветов составлена из трех диаметрально противоположных пар цветов (оранжевый/синий, зеленый/красный, желтый/фиолетовый), каждая из которых существует в разных тональностях. Впрочем, педагогическая система Клее была чужда любой догмы — он неоднократно писал, что не следует строго следовать сформулированным законам.

Незадолго до переезда Баухауса в Дессау (1925–1933) изменился его общий вектор — художники и архитекторы, отказавшись от первоначальных идей экспрессионизма и символизма, пришли к рационализации: хорошо выглядит то, что хорошо функционирует. Новым лозунгом Баухауса стало единство искусства и техники и преодоление индивидуального эмоционального высказывания.

\*\*\*

Русская архитектура также имеет свою долгую историю отношений с цветом: от народного зодчества до нарышкинского барокко, классицизма и эклектики. Уже в постреволюционный период русские художники проводили свои эксперименты с включением цвета в городскую среду. Так, Казимир Малевич изобрел и применил на практике свою «суперграфику», примером использования которой может служить роспись здания Белых казарм в Витебске, выполненную им вместе с учениками в честь годовщины Комитета по борьбе с безработицей



2. Роспись здания Белых казарм в Витебске в честь годовщины Комитета по борьбе с безработицей 1919

в 1919 году. (Ил. 2.) Эти опыты, связанные с эпохой Уновиса, ставили своей целью «взорвать» архитектуру здания и улицы, разрушить привычное зрительное восприятие вторжением «летающих» геометрических фигур.

Другие советские архитекторы также активно использовали в своих проектах яркие контрастные цвета, например Константин Мельников, конструктивисты Моисей Гинзбург, Илья Голосов, рационалист Николай Ладовский. Однако на практике здания часто получались однотонными. Одним из немногих проектов, в реализованном виде получивших задуманную окраску, стал Хавско-Шаболовский жилой массив, выполненный рационалистом Николаем Травиним в 1927 году по заказу Моспроекта. (Ил. 3.) Несмотря на то что яркий красный цвет выделял привычно значимые архитектурные элементы, как, например, яруса и балконы, в основе цветовой схемы лежала, по выражению С. О. Хан-Магомедова, ««игра» крупными цветовыми плоскостями на картинной плоскости фасада» [15, с. 567]. Цвет не столько усиливал архитектуру здания, сколько создавал на фасаде новую композицию.

Растущий интерес советских архитекторов к цвету в 1920-е годы был следствием целого ряда причин. Он был связан и с бурным развитием



3. Николай Травин. Хавско-Шаболовский жилой массив. 1927

ряда наук, и с активизировавшимся обменом информацией со многими европейскими странами. И конечно, с тем, что во главе художественного процесса на короткое время встали авангардисты и сочувствующие их поискам теоретики искусства, искавшие научного обоснования собственных идей. Цвет анализировался с точки зрения психологии, физиологии и неврологии, изучалось его влияние на трудовые процессы. В СССР архитекторы и критики следили за библиографическими новинками по теме, публиковали обзоры и переводы книг. Так, в 1926 году в Москве вышла книга Вильгельма Оствальда «Цветоведение» [13], где была приведена его модель цветового круга и варианты гармоничных сочетаний. Книга была нацелена в первую очередь на практическое применение новой теории цвета в промышленности. Согласно Оствальду, проблема цвета являлась ключевой и для архитектуры: человек воспринимает архитектурную форму благодаря разнице цветов. Отсюда прямо вытекала идея, что с помощью продуманных комбинаций цветов можно управлять человеческим восприятием пространства. В 1929 году второй номер журнала «Современная архитектура», главного печатного органа объединения архитекторов-конструктивистов (ОСА), был полностью

посвящен проблеме цвета в архитектуре, в том числе там приводилось несколько обзоров современной западной литературы по этому вопросу. Автор обзора книги французского ученого Шарля Фере «Работа и удовольствие» резюмировал, что раздражение различных органов чувств влияет на работоспособность — об этом говорили результаты опытов, посвященных влиянию цветного освещения на мускульную трудоспособность и утомляемость человека. Фере вывел две группы цветов: стимуляторы (возбуждающие: красный, оранжевый, желтый, зеленый) и депрессоры (угнетающие: синий, зеленый). Впрочем, при дальнейших опытах влияние оказалось зависящим от времени дня, в которое производились эксперименты и от состояния испытуемого. Депрессоры могли действовать как стимуляторы и наоборот [1]. Не отставали и немецкие исследователи — в обзорной статье «Цвет и работа» упоминается немецкое исследование о влиянии цвета на физиологическое состояние и самочувствие человека. Опыты, проведенные на животных и на людях (работниках фотографических фабрик и душевнобольных) показали, что красный цвет действует возбуждающе, желто-зеленый знаменует переход к отрицательной стороне спектра, синий и фиолетовый уже действуют угнетающе и подавляют работу мозга [14]. В этом же ряду уместно вспомнить работы русского невропатолога Владимира Бехтерева, исследовавшего влияние цвета на скорость протекания психических процессов, а также возбуждающие и подавляющие свойства цвета.

Все подобные разработки составили основу для нового подхода к цвету — *функциональному*. Мысль о том, что с помощью цвета можно влиять на пространственные ощущения человека и его эмоционально-психическое состояние завладела умами архитекторов.

\*\*\*

Огромную роль в распространении новых представлений о цвете и его возможностях играли иностранные специалисты, широко привлекавшиеся в этот период к сотрудничеству. Конец 1920-х — начало 1930-х годов в Советском Союзе в целом характеризуются повышенным интересом как архитекторов, так и проектных и плановых организаций к иностранному опыту, в том числе в области теории цвета и практического применения цвета в архитектуре. Целенаправленный интенсивный обмен, за которым стояло политическое и экономическое решение советской власти, начался с 1925 года, когда было принято

постановление Политбюро ЦК РКП(б) «О привлечении иностранных техников и обучении наших техников за границей». Основное внимание уделялось именно Германии как ведущей архитектурной школе Европы, а спектр интересующих советскую сторону вопросов был предельно широк: от градостроительного проектирования и рациональной планировки жилищ до производства новых материалов и методов организации работ, ведения документации и расчетов [11, с. 93–94]. Этап самого массового приезда немецких специалистов совпадает с началом первой пятилетки и эпохи индустриализации. По оценкам Е. Конышевой, уже в 1932 году общее число приехавших специалистов (не только архитекторов) составило 16 тысяч человек; архитекторы, техники, проектировщики работали в более чем 50 организациях; в системе Союзстроя и Союзстандартжилстроя работали 288 специалистов высшей квалификации [11, с. 96].

В 1929 году для работы в СССР был приглашен профессор Баухауса Хиннерк Шепер, возглавлявший там мастерскую монументальной живописи и малярный цех. В 1930 году за ним последовал студент Шепера Эрих Борхерт, только что закончивший Баухаус. Оба были приглашены на работу в созданный в 1928 году трест Малярстрой — государственный трест по производству малярных работ ВСНХ СССР.

Возникновение этого треста объясняется условиями первой пятилетки и начинавшейся индустриализации: ввиду развернувшегося массового строительства, необходим был профессиональный орган, отвечающий за цветовое оформление зданий и интерьеров. Согласно уставу, Малярстрой выполнял различные покрасочные работы, занимался внутренней и внешней отделкой жилых, промышленных, конторских, помещений, а также оформлением клубов, театров, дворцов труда и культуры [10, с. 244]. Причем с момента основания трест получил «установку на освоение опыта передовых стран»<sup>1</sup> и применение современных технических методов, что было естественно в условиях отсутствия качественных материалов и опыта. Именно поэтому Шепер был приглашен в качестве директора по вопросам цветового оформления архитектуры.

Важнейшим нововведением Шепера была организация в Малярстрое собственного проектного бюро, которое работало над цветовыми

---

1 Стоколов Е. От редакции // Малярное дело. 1930. №1–2. С. 1.



4–5. Обложки журнала *Малярное дело*. 1930/1932

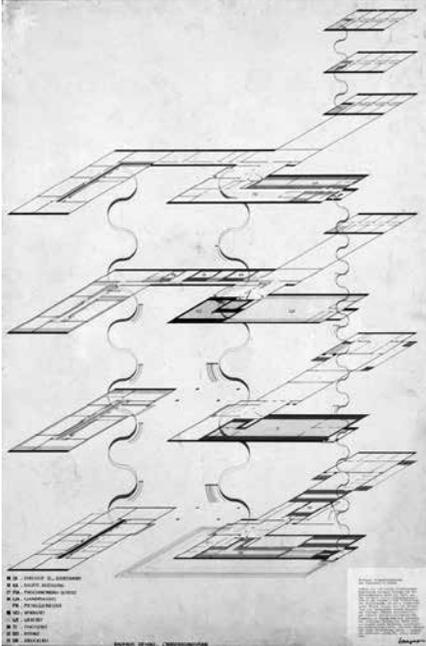
решениями различных интерьеров и экстерьеров. Это превратило Малярстрой в организацию нового типа, «дизайн-бюро», которое должно было стать примером для прочих производственных объединений. Возглавил бюро Борхерт [26, S. 324]. Трест имел собственный печатный орган — журнал «Малярное дело» (ил. 4–5), который был также и журналом Всехимпрома, что подчеркивает изначальное стремление объединить искусство и практические задачи производства, вопросы художественные и технологические. Такой подход также объясняет выбор Шепера в качестве приглашенного эксперта.

\*\*\*

Хиннерк Шепер, прежде учившийся в Школе прикладных искусств и Государственной академии искусств в Дюссельдорфе, а также в Школе прикладных искусств в Бремене (1918–1919), был одним из первых вы-

пускников Баухауса (1919–1922). Здесь он получил одновременно и художественное образование, и серьезную практическую подготовку. Шепер прошел подготовительный курс Йоханнеса Иттена и курс Пауля Клее, работал в мастерских настенной живописи Оскара Шлеммера и Иттена. В 1925 году, как и шестеро других выпускников Баухауса (Йозеф Альберс, Герберт Байер, Марсель Брейер, Юст Шмидт, Гунта Штёльц), Шепер был приглашен в качестве профессора в Баухаус в Дессау. Как упоминалось выше, переезд в новую школу знаменовал новый период развития Баухауса и окончательный отказ от теорий экспрессионизма в пользу рациональных и функциональных установок, в том числе и в области цвета [27]. Шепер возглавил в Баухаусе мастерскую малярного дела (с 1925 по 1933; во время его пребывания в СССР его замещал Альфред Арндт), а с 1931 года вел курс по цвету. Шепера одинаково интересовали и вопросы ручного производства, и проблемы формообразования. Именно с этого момента можно говорить о появлении нового типа профессии — цветового дизайнера.

Наибольшим успехом Шепера стал известный проект 1926 года — цветовое оформление фасада и интерьера нового здания Баухауса, построенного архитектором и директором Баухауса Вальтером Гропиусом. (Ил. 6–7.) Шепер предложил использовать цвет как функциональное средство для организации пространства и ориентации внутри него. Он подходил к зданию как к цельному функциональному организму, где цвет в первую очередь имел коммуникативные и ориентационные качества. Моисей Гинзбург так описывал свое впечатление от этого проекта: «Чрезвычайно велика может быть эта функциональная роль цвета в смысле облегчения ориентировки среди единообразия цветовых явлений. Пример с кнопочным управлением, перенесенный в архитектурную среду, можно видеть в Баугуазе в Дессау. Там потолки разных этажей коридоров и лестничных площадок окрашены в разные цвета, с тем чтобы, поднимаясь по лестнице, человек ориентировался сразу куда он попал, и не заскакивал случайно ни этажом выше, ни этажом ниже. Там же, в доме Шлемера, я видел тот же прием, приведенный почти к анекдоту: двери, ведущие из одной передней в разные комнаты, окрашены в разные цвета; таким образом не перепутаешь комнат своей собственной квартиры! Но стоит только перенести этот прием из индивидуальной квартиры в бесконечный коридор гостиницы со множеством дверей и вспомнить, сколько раз, прежде чем зайти в номер, приходится искать во мраке цифру, как сразу видишь, что в этом случае

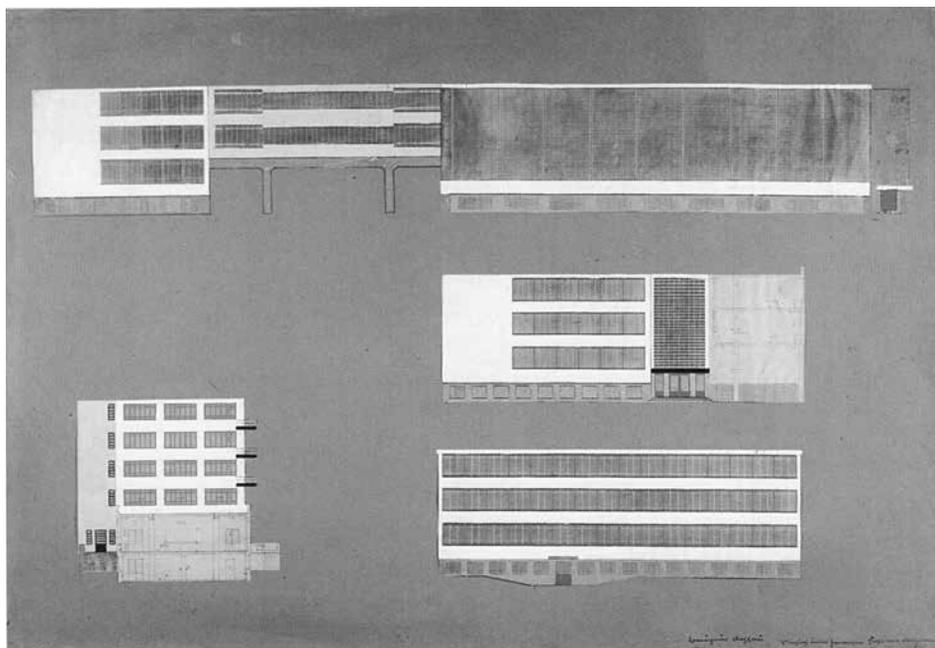


6. Хиннерк Шепер. План ориентировки в здании Баухауса в Дессау. 1926

цвет может оказаться вполне надежной опорой. Опять-таки не цвет по своей цветовой данности, а по той или иной принятой ориентировки» [7, с. 75; (пунктуация и орфография по оригиналу)].

Очевидно, что проекты Шепера были известны советским архитекторам и его приглашение в СССР не было случайностью. Влияние идей и принципов Шепера можно проследить в последующих проектах Гинзбурга (например, в проекте цветового оформления Дома правительства в Алма-Ате), а приглашение Гинзбургом Шепера для совместной работы над домом Наркомфина также было следствием осознанного выбора.

Ряд проектов успел выполнить в Германии во время учебы и Эрих Борхерт. Он закончил в Баухаусе отделение настенной живописи, которое возглавлял Альфред Арндт, и работал в малярном цехе, кото-



7. Хиннерк Шепер. Экспериментальный цветовой план фасада здания Баухауса в Дессау. 1926

рым руководил Шепер. Среди его известных проектов: эскизы фасадов для поселка Тёртен в Дессау (1928), биржа труда в Дессау (1929), эскиз и малярные работы в лютеранской школе и в городской библиотеке в Дессау (1929). Кроме того, его архитектурные проекты, картины и графика выставлялись на более чем 20 выставках в Германии<sup>2</sup>. В дипломе отмечаются его успехи в «опытах во всех областях исследований красок и света на основе психологии их восприятия» [17, с. 7].

Таким образом, оба архитектора-художника приехали в СССР, уже имея солидный опыт работы с цветовым оформлением интерьеров и фасадов различных построек. Преподаватели малярной мастерской

2 Кольченко И. И. Биография архитектора-художника Эриха Борхерта [19, с. 62–67].

Баухауса не оставили теоретических работ о цвете, за исключением небольших заметок. Вальтер Гропиус утверждал, что дизайн жилья или рабочего помещения — нечто, что мы понимаем сознательно или подсознательно из своего практического опыта [18, р. 452].

\* \* \*

Оказавшись в СССР, Шепер и Борхерт предложили новый подход к использованию цвета — они видели в нем самостоятельное выразительное средство. Шепер писал: «Окраска не должна служить как бы внешним одеянием — она должна быть естественным свойством архитектуры. Она должна быть своего рода кожей архитектурного тела» [16, с. 14]. Цвет перестал мыслиться как элемент декоративного оформления готового здания, отныне он должен был выделять структурные части постройки и корректировать пространственное и психологическое восприятие пространства. Появляются колоссальные по площади поверхности, залитые чистым цветом. Пожалуй, впервые цвет трактовался с радикально недекоративных позиций. В цветовых проектах художники руководствовались в первую очередь научными выводами и лишь во вторую — личными предпочтениями. В «Малярном деле» Борхерт писал: «Проектное бюро Малярстроя прорабатывает свои красочные планы на основании научно-проработанных выводов светотехники, физиологии и психологии. Исходя из заданных технических средств, проектбюро исследует основные требования человека в отношении красочного окружения и проводит их в своем проектировании. Проекты выполняются теми изобразительными методами, которые наиболее легко понятны строителю, дают наилучшее общее красочное впечатление, выполняются рационально, с наименьшей затратой средств и времени» [3, с. 8–9]. Функциональное применение цвета Борхерт разрабатывал, например, развивая идеи «цветового лечения» в архитектуре больниц и санаториев. Он предлагал ввести в лечебных учреждениях продуманное цветовое оформление, которое бы психически воздействовало на пациентов, снимая депрессию, способствовало их выздоровлению. Так, он советовал избегать чисто белого, слишком яркого и слишком холодных цветов; обобщая опыт немецких врачей, каждому роду болезни он подбирал свой цвет, обеспечивающий, по его мнению, наиболее комфортное психологическое состояние больного. В отделениях для эпилептиков — фиолетовый,

в стационарах для больных нервными заболеваниями — красный, в глазных больницах — зеленый<sup>3</sup>.

Несомненно, эти принципы использовались в проектах Малярстроя, но, к сожалению, до нас дошли очень немногие из них. Журнал «Малярное дело» сообщал, что только за 1931 год бюро треста выполнило около 300 работ в Москве<sup>4</sup>. Однако известных на данный момент проектов не так много: ведомственный архив Малярстроя до сих пор не обнаружен, и главным источником для исследований служит «Малярное дело». Кроме того, внутренняя покраска зданий — это то, что крайне редко сохраняется в неизменном виде на протяжении длительного времени. За прошедшие десятилетия постройки неоднократно перекрашивались, а колористические паспорта не сохранились. Все это затрудняет исследование практической деятельности Малярстроя.

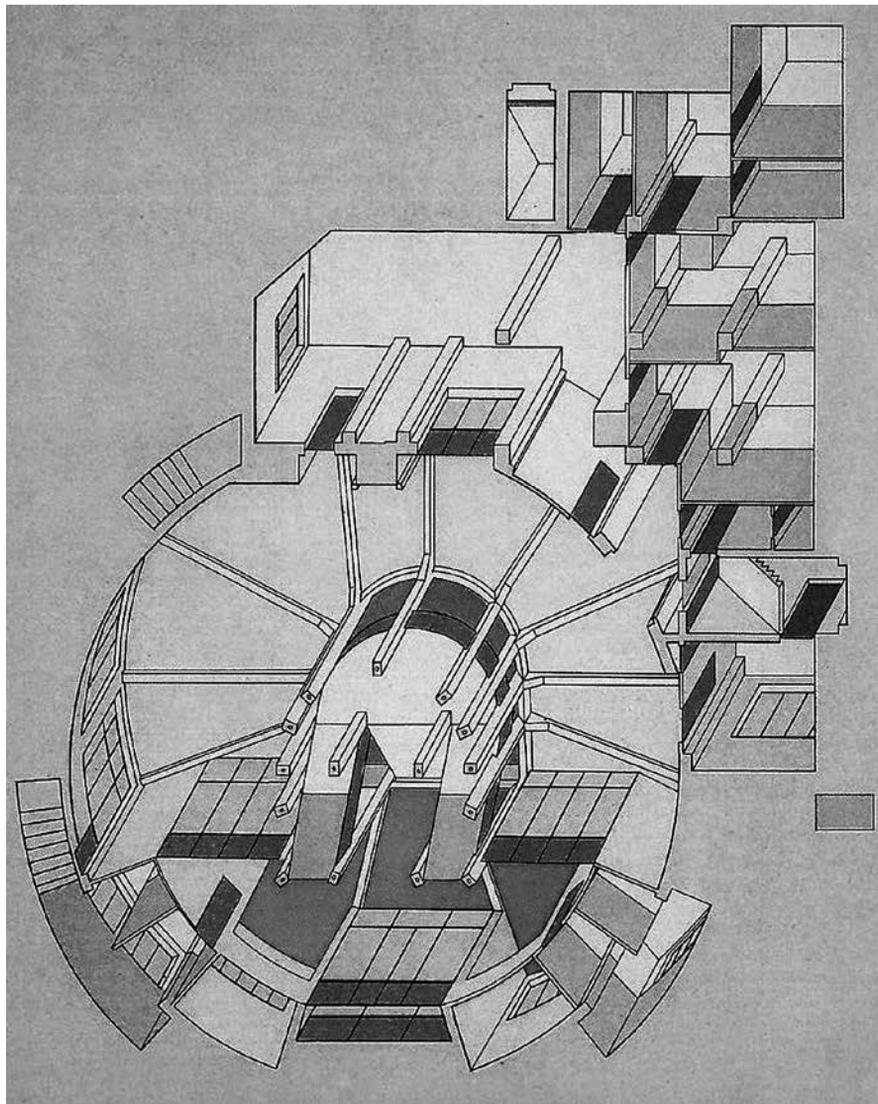
Одним из первых проектов Малярстроя было цветовое решение дома-коммуны РСФСР «Первое Замоскворецкое объединение» на Шаболовке в Москве, выполненное Шепером в 1928–1929 годах. Покрашены жилые комнаты, коридоры, клуб, аудитория, комнаты матери и ребенка, библиотека, столовая, физкультурный зал и другие помещения [10, с. 244]. В 1931 году Борхерт выполнил проект оформления клуба в поселке Люблино, крупного конструктивистского комплекса (состоит из нескольких разновысотных объемов и имеет три зрительных зала на 1200, 420 и 70 мест, спортзал), построенного в 1927 для профсоюза железнодорожников<sup>5</sup>. В 1931 году проектное бюро выполнило проекты интерьера для столовой МОСПО (под руководством Борхерта; ил. 8), клуба завода № 12 на станции Электросталь, кинотеатра жилого комплекса ВЦИК на Берсеневской набережной в Москве, ряд зданий зерносовхоза на станции Верблюд Ростовской области (под руководством Шепера). Есть упоминания о проектах зданий для Комиссариата просвещения, цветового оформления ЦАГИ. Проекты, опубликованные в цветном приложении к журналу, характеризуются активным использованием полихромии, которая подчеркивает архитектуру сооружения и наглядно дифференцирует функционально различные помещения.

---

3 Борхерт Э. Окраска больниц и санаториев // Малярное дело. 1931. № 4. С. 25–27.

4 Наши достижения к XIV годовщине Октябрьской революции и программа действий 1932 // Малярное дело. 1931. № 5–6. С. 2.

5 См.: Малярное дело. 1930. № 3–4.



8. Эрих Борхерт. Проект внутреннего  
цветового оформления столовой  
МОСПО  
Иллюстрация из журнала *Малярное  
дело*. 1930. № 1-2

Пожалуй, наиболее известный проект Малярстроя — проект окраски внутренних помещений для экспериментального жилого дома Наркомата финансов, построенного Гинзбургом и Игнатием Милинисом в 1928–1930 годах. Для жилых помещений Шепер разработал две колористические палитры: теплую, основанную на оттенках желтого, и холодную, основанную на оттенках голубого. Гинзбург, всерьез подошедший к проблеме цвета в архитектуре, проводил серию экспериментов, результаты которых изложил в своей книге «Жилище», написанной уже после постройки Наркомфина. В частности, он писал:

*«Теплая гамма в основном: потолок — светлая охра, стены — светло-желтые (лимонные). Холодная гамма в основном: потолок — голубой (брауншвейг), стены сероватые и зеленоватые. В результате опыты показали, что теплая гамма пространственно ограничивает объем: холодная же, наоборот, как бы расширяет помещение. Близкое сосуществование теплой и холодной гамм также обогащает пространственное ощущение, как и наличие двух смежных объемов, контрастирующих своими высотами. Так в смежных комнатах рядом с холодной гаммой были введены теплые розовые и желтые тона, и наоборот, по соседству с теплой гаммой холодноватые голубые и серые. Результаты этих опытов можно считать удовлетворительными <...> Цвет является одним из факторов, чрезвычайно сильно воздействующих на жизненный тонус человека. Поэтому в жилье, рабочих помещениях, а в особенности в индивидуальной комнате, приходится быть чрезвычайно осторожным в выборе цвета <...> Более яркая расцветка допустима, скорее всего, на потолке, потому что плоскость потолка попадает в сознание лишь отдельными, прерывистыми зрительными образами. Поэтому, как правило, во всех жилых ячейках дома НКФ основной цветовой тон мы применяли в окраске потолков. Далее мы поставили перед собой следующую задачу: при основном цветовом потолке дать стенам невидимую расцветку, но ощущаемую (то есть воспользоваться чрезвычайно малоуловимыми пространственно-цветовыми оттенками одной почти монохромной гаммы). Например, при бледно-голубом (брауншвейг) потолке стены холодно-белого, бледно-серого и бледно-желтого цвета. При зеленоватом потолке стены белого с едва заметной зеленоватостью, с едва заметной коричневатой теплотой и холодно-белого цвета. При непродолжительном*

*посещении этих комнат (особенно вечером при искусственном освещении) расцветка почти не замечается. Комнаты кажутся почти белыми. Однако при продолжительном пребывании расцветка начинает глубоко и почти полусознательно, без заметных зрительных раздражений проникать в ощущение живущего, становясь не столько фактором цвета как такового, сколько разновидностью чисто пространственного ощущения<sup>6</sup>.*

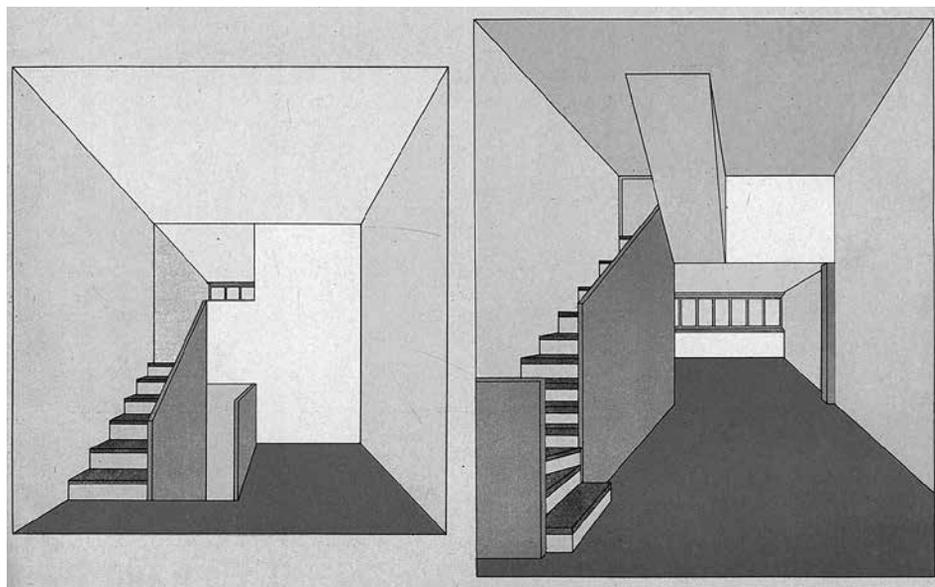
В проекте Гинзбурга–Шепера цветовое и световое восприятия сливаются с пространственным, от характерных прежде ярких насыщенных тонов окраски, активно влияющих на человека, происходит переход к слабовыраженным, практически незаметным при первом взгляде оттенкам.

В доме Наркомфина решено было использовать обе гаммы, теплую и холодную, рядом друг с другом, и при этом все цвета использовались с разной степенью насыщенности. Не по проекту Шепера было окрашена лишь одно пространство здания: личная квартира наркома финансов Николая Милютина, расположенная на крыше здания. Квартира была спланирована им лично и окрашена также по его собственным эскизам, хотя в основе его проекта лежала темная гамма Шепера. Темный ультрамариновый цвет потолка, серо-голубой и серо-зеленоватый цвет стен, хотя и в плохом состоянии, сохранились до наших дней, несмотря на то, что квартира была заброшена.

Очевидно, что Шепер использовал в доме Наркомфина приемы, опробованные им еще в здании Баухауса в Дессау. Например, в функциональных целях он окрасил потолки лестничных клеток в разные цвета, тем самым обозначив этажи и упростив ориентацию в пространстве. (Ил. 9.) Кроме того, Шепер использовал прием с разной окраской дверей: жилой дом построен по коридорному типу, что означает, что вход во все ячейки типа F происходит через общий коридор, при этом ячейки сгруппированы попарно, так, что левая дверь ведет в ячейку верхнего уровня, а правая — в ячейку нижнего уровня. Шепер выкрасил пары смежных дверей в черный и белый цвета, что также упростило ориентацию в коридоре; эта окраска дошла до наших дней. Происходящая в данный момент масштабная реставрация дома Наркомфина дает

---

6 Гинзбург М. Я. Жилище. М., 1934. С. 94–96.



9. Хиннерк Шепер. Проект цветового решения квартир в доме Наркомфина. Иллюстрация из журнала *Малярное дело*. 1930. № 3–4

основание думать, что будут раскрыты слои оригинальной окраски и появятся новые сведения для дальнейших исследований.

\*\*\*

Новые колористические идеи архитекторы стремились применить не только при проектировании и окраске отдельных зданий, но и в градостроительной практике. Подобные эксперименты проводились и в Германии, например, упоминавшимся выше Таутом и Маем. Борхерт предлагал организовать в СССР Центральное консультационное бюро по окраске фасадов — консультативный орган, подобный немецкому Союзу поощрения окраски городов. В Советском Союзе также внимательно следили за проходившими в Мюнхене съездами Веркбунда, посвященными цвету в архитектуре.

В начале 1930-х годов в СССР появились проекты функциональной покраски целых городов. Так, в 1929 году художник и сотрудник Малярстроя Лев Антокольский предложил проект плановой окраски Москвы, который был внесен в Моссовет на рассмотрение, но не был реализован<sup>7</sup>. На реконструкции его проекта, сделанной А. Ефимовым в 1970-е годы [9, с. 50], видно несколько предложенных Антокольским способов окраски города: районный, кольцевой и радиальный. Его предложения должны были преодолеть неэкономичную и разрозненную окраску, оптимизировать выбор цвета для отдельных зданий. Для организации этого процесса планировалось ввести налог на наружную окраску, запретить самостоятельно окрашивать дома, чтобы не отдавать выбор цвета на откуп «вкусам управдома». Плановая окраска должна была также упростить навигацию в городе, облегчить поиски нужной улицы для приезжих — то есть в целом способствовать централизации и функционализации города. Закономерным является появление этого проекта именно в 1929 году, когда велось активное обсуждение принципов социалистического расселения и плана «Большой Москвы»: колористика впервые столь масштабно вошла в пространственное оформление города. Однако воплотить данную идею не удалось: хотя заседание художественного совета при Управлении строительного контроля в целом одобрило идею и поручило исполнение Малярстрою и АСНОВА, проект позже критиковался за неразработанность, игнорирование природного и архитектурного ландшафта, истории города. Возможно, свою роль сыграло и изменение градостроительной политики: отказ от плана «Большой Москвы» и начало нового этапа конкурсов, приведших в конце концов к созданию генплана 1935 года.

Тем не менее в начале 1930-х были предприняты отдельные попытки применить на практике плановую окраску улиц. Так, в журнале «Малярное дело» упоминается несколько экспериментально выкрашенных улиц для конкурса Моссовета 1931 года. Кроме того, к XIV годовщине Октябрьской революции часть центральных улиц Москвы также была перекрашена отделом коммунального хозяйства, однако Малярстрой, в частности Борхерт, остались крайне недовольны качеством проведенных работ: красили поверх растрескавшейся штукатурки и ржавчины, несистемно и непоследовательно [5, с. 8].

---

7 К вопросу о плановой окраске Москвы // Малярное дело. 1930. №1–2. С. 57.

\*\*\*

Одним из самых интересных примеров личного сотрудничества немецких и советских коллег стала совместная работа Шепера и художника Бориса Эндера, также сотрудника Малярстроя. Эндер учился в Петроградской Академии искусств в мастерской Матюшина в 1919–1922 годах, который был известен собственной оригинальной цветовой теорией и был автором книги «Закономерность изменяемости цветовых сочетаний. Справочник по цвету» 1932 года. Будучи человеком цветочувствительным, Эндер работал в ГИНХУКе, где проводил собственные исследования по психофизиологии, восприятию цвета и формы. В Малярстрое под руководством Шепера, с которым у Эндера завязалась крепкая дружба, он выполнил ряд проектов: цветовое оформление интерьеров ЦАГИ, проект зданий для Комиссариата Просвещения и другие [26, S. 323–327]. Именно Шепер вместе с Эндером занимались одним из важнейших направлений работы Проектного бюро — разработкой каталога «стандартных колеров». Такой каталог мог стать основой для проведения единой политики цветового оформления города<sup>8</sup>. Позже Эндер вспоминал в своих дневниках: «В моей работе над искусством цветового оформления было две особенности: с одной стороны, я научно обосновал свою работу с цветом (чего никто из немцев, например, Шепер, не делал). С другой стороны, я перенес систему колеров (тонов) из моих рук прямо в производство (и этому меня научил Шепер)» (запись от 11 июня 1936)<sup>9</sup>. После отъезда Шепера из СССР в 1931 году Эндер достаточно много работал над оформлением советских выставок, в том числе за рубежом, например, в бригаде Николая Суетина он оформлял советские павильоны на международных выставках в Париже (1937) и Нью-Йорке (1939), где использовал собственные колористические наработки.

\*\*\*

Помимо колористических теорий и новых подходов к использованию цвета, в СССР знакомились и с техническими новинками в области малярного дела, во многом благодаря деятельности Малярстроя и журналу

---

8 Малярное дело. 1931. №5–6. С. 2.

9 РГАЛИ. Ф. 2973. Оп. 1. Ед. хр. 22. Л. 62.

«Малярное дело», где печатались регулярные обзоры новинок [3]. Кроме того, в конце 1920-х — начале 1930-х годов в СССР проходили многочисленные технические выставки; так, в 1929 году под патронажем советско-немецкого общества «Культура и техника» прошла Неделя немецкой техники, а затем регулярно проводились Дни немецкой техники<sup>10</sup>. В результате получили распространение распылители краски, новые типы кисточек (кроющие кирпичеобразные вместо маховых) и шпателей, улучшенные конструкции лесов, лестниц и люлек и, конечно, новые химические формулы красок. Передача опыта немецкими художниками советским коллегам подчас происходила буквально «из рук в руки»: по воспоминаниям дочери художника, Борхерт лично учил маляров красить стены так, чтобы ни одна капля не упала на пол, и пользоваться левой рукой так же ловко, как правой, что позволяло значительно экономить время покраски<sup>11</sup>. Все это постепенно меняло технологическую базу, значительно повышало производительность труда и увеличивало скорость работ, что было особенно важно в 1930-е годы, когда ввиду развернувшейся в стране индустриализации, которой подчинялись все сферы производства, механизации строительства уделялось особое внимание.

Таким образом, культурный и технологический обмен в области колористики может быть рассмотрен как часть широкого процесса обмена идеями и навыками, безусловно, как его ярчайший эпизод. Исторически этот период длился совсем не долго, около десятилетия. Шепер уехал из СССР уже в 1931 году, пробыв здесь всего около двух лет, с июля 1929 по сентябрь 1931 года. Он довольно быстро столкнулся с неодобрительным отношением руководства. Причина его увольнения — невозможность полностью загрузить специалиста работой, а также дороговизна его содержания [12, с. 220]. Обращение Шепера заведующему ЦБИК Шнейдратусу демонстрирует разочарование архитектора — его предложения и энтузиазм все время оставались без ответа. Он писал: «Можно было бы заметить, что я вкладываю в дело все свои силы. Вполне понятно, что я не могу совершить каких-то технических чудес, так же как не могу одновременно быть в десяти местах»<sup>12</sup>. Борхерт проработал в Малярстрое вплоть до его закрытия в 1939 году, в 1941 году

---

10 См.: Русско-германский вестник науки и техники. 1929–1935.

11 Из интервью автора с Э. Э. Матвеевой, дочерью Э. Борхерта. 21.10.2017.

12 Обращение Х. Шепера к заведующему ЦБИК О. Шнейдратусу (РГАЭ. Ф. 5741. Оп. 5. Д. 57). Цит. по: [12, с. 220].

он был призван в стройбатальон и в 1944 году погиб в лагере, обвиненный в антисоветской деятельности.

Несмотря на то что непосредственное сотрудничество было столь кратким, можно говорить о протекавших параллельно поисках советских и немецких архитекторов в области теории цвета — то есть о поисках, шедших в общем модернистском контексте. Постоянный интерес ведущих советских архитектурных объединений, архитекторов-конструктивистов и рационалистов, к деятельности Малярстроя и немецких коллег лишний раз подтверждает это.

Важно также, что интерес к цвету в архитектуре родился на перекрестке многих профессиональных областей, прежде всего искусства, науки (физиологии, психологии, когнитивистики, оптики, химии) и технологии. Теория цвета и практика его применения оказались на «общей территории» эстетических и технических экспериментов и опытов, что, с одной стороны, отвечало производственному настрою эпохи и запросам функционализма, а с другой — стерло границы между первым и вторым. Цвет мыслился как инструмент, с помощью которого архитекторы стремились решить сразу несколько практических проблем, и чтобы это решение найти, к цвету применялся научно-экспериментальный подход. Архитектурные проекты говорят о том, что цвет служил целям значительной экономии при оформлении зданий, был способом рационализации архитектуры, новым выразительным эстетическим средством и инструментом преобразования и манипуляции человеческим восприятием пространства, а в перспективе — инструментом преобразования человека вообще.

### **БИБЛИОГРАФИЯ**

1. Барц М. О. Цвет и работа // Современная архитектура. 1929. № 2. С. 77–79.
2. Борхерт Э. Красочное оформление в Германии и в СССР // Малярное дело. 1931. № 2. С. 8–10.
3. Борхерт Э. Красочное оформление жилищ // Малярное дело. 1931. № 1. С. 8–9.
4. Борхерт Э. Методы проектирования малярных работ // Малярное дело. 1931. № 2. С. 48–51.
5. Борхерт Э. О плановой окраске в Москвы // Малярное дело. 1932. № 1. С. 8–13.

6. Борхерт Э. Функционалистическое засилье: в порядке полемики // *Малярное дело*. 1931. № 3. С. 32–38.
7. Гинзбург М. Я. Цвет в архитектуре // *Современная архитектура*. 1929. № 2. С. 74–77.
8. Гнедовская Т. Ю. Немецкий Веркбунд и его архитекторы. М.: Пинакотека, 2011.
9. Ефимова А. В. Колористика города. М.: Стройиздат, 1990.
10. Казусь И. А. Советская архитектура 1920-х годов. Организация проектирования. М.: Прогресс-Традиция, 2009.
11. Коньшова Е. В. Восприятие европейского опыта в городском планировании и строительстве в Советской России в 1920-х – 1930-х годов: этапы и формы // *Вестник Пермского университета. Серия «История»*. 2014. № 2. С. 90–100.
12. Коньшова Е. В. Европейский архитекторы в советском градостроительстве эпохи первых пятилеток. М.: БуксМАрт, 2017.
13. Оствальд В. Цветоведение / Пер. с нем. З. О. Мильмана; ред., предисл. С. В. Кравкова. М.: Промиздат, 1926.
14. Поморцев В. К вопросу о влиянии цвета на человека // *Современная архитектура*. 1929. № 2. С. 86–88.
15. Хан-Магомедов С. О. Архитектура советского авангарда. Кн. 1. Проблемы формообразования. Мастера и течения. М.: Стройиздат, 1996.
16. Шенер Х. Архитектура и цвет // *Малярное дело*. 1930. № 1–2. С. 12–15.
17. Эрих Борхерт в России. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 2008.
18. Bauhaus/Ed. by Fiedler J., Freierabend P. Köln: h. f. ullmann publishing, 2013.
19. Bauhaus на Урале. От Соликамска до Орска. Материалы междунар. науч. конф., 12–16 ноября 2007. Екатеринбург/Под. ред. Л. И. Токмариновой, А. Фольперт. Екатеринбург, 2008.
20. Bruno Taut: Natur und Fantasie. 1880–1938/Ed. by Speidel M. Berlin: Ernst & Sohn, 1995.
21. Burton D. Applying color // *Art education*. 1984. Vol. 37. № 1. Pp. 40–43.
22. de Coca J. Paul Klee. Principles on the nature of colour. Theory and Practice // *Architectural Draughtsmanship*. Ed. by Castaño Perea E., Echeverría Valiente E. Springer International Publishing AG, 2018. Pp. 851–863.
23. Droste M. Bauhaus. Köln: Taschen, 2015.
24. Itten J. Kunst der Farbe. Ravensburg: Otto Maier verlag, 1961.

25. *Scheper R.* Vom Bauhaus geprägt: Hinnerk Scheper: Farbgestalter. Fotograf. Denkmalpfleger. Bramsche: Rasch Druckerei und Verlag, 2007.

26. *Shadowa L. A.* Hinnerk Scheper und Boris Ender im Maljarstroj/  
*Shadowa Larissa A.* // Wissenschaftliche Zeitschrift der Hochschule für  
Architektur und Bauwesen (Bauchaus). Weimar, 1979. Vol. 26, Heft 4/5.  
Pp. 323–327.

27. *Thümmler S.* The Wall Painting Workshop // Bauhaus. Köln. 2013.  
Pp. 452–461.

28. *Witford F.* Bauhaus. London: Thames & Hudson, 2012.