

*На правах рукописи*

Королева Анастасия Юрьевна

**Единство искусства и техники.  
Теория и практика предметных мастерских  
Баухауза (1919 – 1933).**

Специальность 17. 00. 04 –

Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура

**Автореферат**

Диссертации на соискание ученой степени  
кандидата искусствоведения

Москва - 2007

Работа выполнена на кафедре Всеобщей истории искусства  
Исторического факультета Московского Государственного Университета  
им. М. В. Ломоносова

Научный руководитель: доктор искусствоведения, профессор  
**Турчин Валерий Стефанович**

Официальные оппоненты: доктор архитектуры, профессор  
**Соловьев Николай Кириллович**

кандидат искусствоведения, доцент  
**Геташвили Нина Викторовна**

Ведущая организация: **Российский Государственный  
Гуманитарный Университет**

Защита состоится 21 июня 2007 года в 15. 20 на заседании  
Диссертационного совета (Д.501.001.81) при Московском Государственном  
Университете им. М. В. Ломоносова.

Адрес: 119992, Москва, Воробьевы горы, МГУ, 1-й корпус гуманитарных  
факультетов, аудитория 550.

С диссертацией можно ознакомиться в Научной библиотеке им. А. М.  
Горького (МГУ, 1-й корпус гуманитарных факультетов).

Автореферат разослан 19 мая 2007 г.

Ученый секретарь диссертационного совета,  
Кандидат искусствоведения **Ванеян Степан Сергеевич**

С произведениями художественных мастерских немецкого Баухауза тесно связана проблема формирования нового типа человеческой деятельности, возникшей во второй четверти XX века и называемой сегодня промышленным дизайном.

Баухауз – порождение Веймарской республики, крупный международный художественный центр довоенной Европы. Известная на весь мир школа архитектуры и художественного конструирования возникла сразу после окончания Первой мировой войны и Ноябрьской революции в Германии и была закрыта с падением республики и приходом к власти нацистов (1919 – 1933). Всего за 14 лет своего существования она оказала влияние на развитие искусства в XX веке, оставив заметный след в самых разнообразных областях: архитектуре, графике и живописи, театре и фотографии и, конечно же, прикладном искусстве и промышленном дизайне. Роль Баухауза, как художественного объединения, для развития культуры XX века необыкновенно многозначна.

Как явление культурной жизни Баухауз сыграл важнейшую роль в формировании образа искусства XX века, его новаторство проявилось, прежде всего, в следовании самым современным, подчас революционным художественным тенденциям того времени – архитектурные сооружения и многие произведения прикладного искусства, вышедшие из стен школы, давно уже стали классическими примерами авангардной культуры прошлого столетия. Во-вторых, с деятельностью Баухауза тесным образом связаны имена крупнейших представителей искусства первой половины XX века: в разное время в Баухаузе преподавали В. Кандинский, П. Клее, Й. Иттен, О. Шлеммер, Г. Мухе, Л. Файнингер, Й. Альберс, Г. Маркс и другие, директорами школы были виднейшие архитекторы своего времени В. Гропиус, Х. Майер и М. ван дер Роэ. Деятельность мастеров, в разные годы сотрудничавших с Баухаузом, непосредственно не связанная с работой предметных мастерских, в работе не затрагивается, ибо требует отдельного разностороннего исследования, которое не допускают рамки данной работы.

**Объектом исследования** является деятельность предметных мастерских школы, история их развития, цели и задачи, учебные программы, а также собственно продукция, на который и сделан основной акцент в работе.

**Цель исследования** состоит во всестороннем изучении роли художественных мастерских Баухауза в сложении и развитии промышленного дизайна XX века. Для чего **в исследовании были поставлены следующие задачи:**

- Проследить историческое развитие предметных мастерских школы от момента основания школы до ее закрытия, программные и структурные изменения каждой мастерской как автономной учебно-производственной единицы, функционирующей внутри школы, в зависимости от материально-технического обеспечения, личных интересов мастеров и поставленных на разных этапах работы Баухауза задач.
- Рассмотреть непосредственно продукцию мастерских школы, определить формальные качества (то есть имеющие отношение к форме вещи) изделий и их эволюцию в процессе исторического развития школы. Ответить на вопрос

какие именно качественные характеристики определяются термином «Bauhausstil» и несет ли он в себе собственно стилевые категории. Причем решение данной задачи будет осуществляться только на основе изучения тех мастерских, чья деятельность изначально была напрямую связана с областью искусств прикладных, а именно мебельной (столярной), керамической, текстильной (ткацкой) и мастерской по обработке металла. Обращение к мастерским стенной росписи и деревянной скульптуры будет производиться только в тех случаях, когда их деятельность будет связана с формообразованием в области бытовой вещи. За пределами работы останутся деятельность и достижения фотомастерской школы и мастерской рекламы (печатной), классов свободной живописи (для дополнительных занятий) и сцены Баухауза.

- Проследить зависимость формообразовательных явлений в продукции школы от социально-экономических и психологических условий. Однако рассмотрение самих этих аспектов, а также философских идей ее деятелей останется за пределами работы, как тема совершенно другого исследования. Обращение к ней внутри данной работы будет производиться только по мере необходимости в тех случаях, когда эти явления будут непосредственно связаны с результатами работы мастерских.
- Проследить процесс перехода художественных мастерских Баухауза от разработки уникальных художественных произведений к серийным моделям промышленного производства, собственно от ремесла к художественному конструированию. Наглядно продемонстрировать зарождение дизайна в области оформления бытовой вещи.
- Обозначить роль произведений мастерских школы в формировании предметного мира жилых интерьеров того времени и современного человека.
- Проследить причины возникновения учебного заведения нового типа в начале XX столетия на заре нового этапа художественно-производственной деятельности и выявить роль нового образовательного принципа в сложении промышленного дизайна вообще и дизайнерского образования в частности.

Выбор целей и задач определили **методологию исследования**, основанную на синтезе историко-культурного и искусствоведческого анализа. Первый подразумевает изложение различных аспектов социо-культурной среды формирования и функционирования Баухауза, его истории, идеологических основ, учебных программ школы в целом и отдельно предметных мастерских. Искусствоведческий анализ подразумевает использование как иконографического, так и формально-стилистического метода, легшего в основу изучения продукции мастерских и общих тенденций в развитии изделий школы.

**Научная новизна.** Специальное исследование, посвященное комплексному изучению деятельности предметных мастерских Баухауза и их роли в сложении промышленного дизайна XX века, в полном объеме еще не предпринималось ни в отечественной, ни в зарубежной науке. Оно позволяет более детально раскрыть роль Баухауза не столько в развитии архитектуры, изобразительного искусства,

фотографии, печатной графике или отдельных направлений прикладной работы с конкретным материалом, сколько в сложении дизайна, как специфического явления культуры XX века. **Выбор темы** дает возможность проследить один из важнейших этапов перехода от ремесла к художественному конструированию и дизайну в начале XX века.

**Степень научной изученности темы.** Деятельность немецкого Баухауза получила освещение уже в годы его функционирования в программных выступлениях и трудах руководителей и мастеров школы, работы которых начали появляться уже в первые годы ее работы: Манифест школы, В. Гропиус, 1919; журналы (*Bauhauszeitschrift*), альманахи (*Bauhausbücher*) и пр.. Они содержат разнообразный материал о педагогическом процессе, ходе работы в мастерских и других отделениях школы, числе учеников, смене преподавательского состава, закупке сырья и оборудования, заказах и т.д. Здесь также публиковались теоретические положения художественных учений крупных мастеров искусства того времени: Й. Иттена, В. Кандинского, П. Клее, П. Мондриана и Т. в. Дусбурга, В. Гропиуса и др. Важные фактические сведения изложены в теоретических трудах бывших руководителей и мастеров Баухауза: «Круг тотальной архитектуры» В. Гропиуса (1955), «Опыт политехнического образования» (1940-е) и «Строительство и общество» (1980) Х. Майера, «Искусство цвета» и «Искусство формы: Мой форкурс в Баухаузе и других школах» Й. Иттена (2001). Важную роль играют сборники оригинальных текстов деятелей и учеников школы: В. Дексель (1976). А также сборники воспоминаний о Баухаузе: Е. Нойман (1985), «Баухауз и его деятели: воспоминания и сведения» (1985) и «Баухауз: свидетельства мастеров и учащихся» (1993). Деятельность школы вызвала широкий резонанс в современной ей прессе («Строительная промышленность», «Советская архитектура») носят характер небольших заметок: Д. Аркин (1931, 1932).

Изучение деятельности отдельных мастерских школы предпринималось в каталожных статьях и сборниках, посвященных отдельным мастерам или определенным узким проблемам: в области текстиля (М. Дросте, 1987, 1998; И. Радевальд, 1986; С. Вельтге, 1993); керамики Д. Аннегрет, 1959; М. Херкнер, 1988; К. Вебер, 1989, Э. Клинге, 1989); металла К. Вебер, П. Хаан, К. Крупп, К. Шнайдер, Б. Манске, Х. Эрфурт и Т. Хайден, 1992; М. Дросте, 1997); мебели (Пфанншмидт, б.г.; Мачел О. 1992; Эрфурт Х. 2002; П. Хаан, 2003; М. Мачуговская, 2005).

Представление о деятельности мастерских школы и их роли в контексте исторического развития художественного ремесла и промышленного дизайна дают многочисленные исследования и каталоги, посвященные истории развития отдельных отраслей, таких как керамика (фарфор), изделия из металла, мебель, текстиль, обои. Творчество конкретных мастеров также освещено в монографических исследованиях, а также разнообразных выставочных каталогах, брошюрах и буклетах. Иллюстративный материал, наиболее разнообразно знакомящий зрителя с произведениями мастерских представлен в каталогах музейных собраний и аукционов.

Кроме того, тема художественных мастерских Баухауза отражена и в общих исследованиях о Баухаузе в целом: «Баухауз: 1919 – 1933 Веймар, Дессау, Берлин и

последователи школы в Чикаго после 1937 года» под общей редакцией директора Баухауз-Архива в Западном Берлине Х. М. Винглера, 1975; М. Дросте, 1998; Р. К. Вик, 1994. Среди немногочисленных русскоязычных сочинений наиболее содержательны труды Л. Пажитова (1962), Л. Жадовой (1965) о деятельности школы в Веймаре, В. Березкина (1994) о сцене Баухауза.

В той или иной степени деятельность Баухауза затронута и в литературе, посвященной, теории и практике дизайна в целом, в них в назывном порядке перечисляются заслуги школы в разных областях культуры, отмечается ее роль в генезисе дизайна XX века: В. Гаузенштейна (1923), Р. Арнхейма (1966, 1974, 1976), Р. Розенталь и Х. Рацка (1971), Б. Лёбаха (1976), К. Кродера (1983).

Своеобразную, сугубо идеологическую точку зрения на формирование и развитие технической эстетики или художественного конструирования, а также их роль в жизни общества мы находим в трудах советских социологов, философов, архитекторов и искусствоведов: Д. Аркина (1932), М. Кагана (1961, 1972, 1974, 1978), К. Кантора (1964, 1967), И. Зотова (1965), В. Тасалова (1967), И. Маца (1969), Е. Лазарева (1974), В. Аронова (1975, 1984, 1987, 1992, 1995), Л. Безмоздина (1983), В. Глазычева (1989), Г. Дубинина (1989), П. Шиара (1989), Е. Добрынина (1995).

Краткие исторические сведения можно найти и в общих трудах по истории дизайна: Г. Зеелле (1978), Дж. Хескет (1980), Е. Люсье-Шмидт (1983), Б. Бюрдек (1991), А. Белов и Е. Гвоздев (1993), Дж. Вудхэм (1997), П. Старк (1998), Л. Зеленев (2000), С. Михайлов (2001).

Обобщая историографический анализ современного состояния проблемы, мы можем констатировать, что при чрезвычайном обилии литературы, посвященной истории и деятельности школы в целом и проблемам дизайна вообще, специальных исследований напрямую рассматривающих деятельность предметных мастерских школы практически нет.

**Актуальность темы** в значительной степени возросла в последние годы, когда в условиях новых реалий постсоветского пространства необыкновенную популярность приобрела профессия дизайнера, по-новому обслуживающая среду обитания человека. Сегодня, в начале XXI века множество выпускников школ и стремятся овладеть новой востребованной профессией, заполняя ставшие модными сегодня многочисленные дизайнерские вузы. На практике нынешние дизайнеры, каждый из которых имеют свою какую-либо узкую специализацию, не имеют представления ни о значении термина «дизайн» в системе культуры вообще, ни тем более об историческом развитии явления как такового. Общее мнение сводится к пониманию профессии дизайнера, как художника-оформителя, при этом, как правило, не делается различий между такими областями деятельности как художественное ремесло и художественная промышленность. Не редко можно столкнуться и с мнением о том, что профессия дизайнера связана исключительно с той частью оформительской деятельности, в которой используются компьютерные технологии и тем самым она оказывается бесконечно далека от деятельности собственно художественной. Предпринятое исследование ставит своей целью внести хоть какую-то долю ясности в бесконечный ряд вопросов, на который еще только предстоит ответить отечественной науке в деле развития дизайна.

**Практическое значение работы** состоит в возможности широкого использования ее материалов и выводов историками искусства и культуры в лекционной практике, как при подготовке лекций по истории дизайна, так и истории культуры и искусства XX века. Материалы диссертации могут быть использованы в специальных работах по изучению феномена Баухауза, а также истории дизайна. Отдельные аспекты исследования могут быть привлечены в качестве вспомогательной базы для специалистов, занимающихся разными вопросами европейской культуры XX века.

**Апробация исследования.** По теме диссертации автором был опубликован ряд статей (список прилагается), сделан доклад **Прикладное искусство в художественных мастерских Баухауза. Опыт проектирования предметно-пространственной среды – истоки дизайна XX века** на конференции «Алпатовские чтения: Истоки новейшего европейского искусства» в 2005 году. Текст диссертации был обсужден и одобрен на заседании кафедры Всеобщей истории искусства Исторического факультета МГУ им. М. В. Ломоносова 19 октября 2006 года.

**Структура диссертации.** Диссертационное исследование состоит из введения, основной части и заключения. Текст сопровождается обширными примечаниями и библиографией. Общая структура работы определена целями и задачами исследования, главы подразделяются тематически. Предметное рассмотрение изделий предпринято раздельно по этапам (то есть хронологически).

Во **Введении** обосновывается выбор темы, раскрывается ее актуальность, формулируются цели и задачи исследования, дается обзор научной литературы.

**Глава 1. Идеиные основы, цели и задачи Баухауза, как учебного заведения нового типа. Организация учебного процесса.**

**Основание школы. Манифест.** Основание «Государственного Баухауза» в апреле 1919 года, явилось результатом слияния двух крупных учебных заведений Веймара: бывших Великогерцогских школ изобразительных искусств и художественных ремесел, возглавляемой ранее А. ван де Вельде. Ее руководителем стал В. Гропиус. Уже самим этим слиянием было заложено сочетание двух важнейших составляющих педагогической деятельности этой школы совершенно нового типа: академическая, связанная с традициями свободных изобразительных искусств, таких, как скульптура, живопись и графика, и сугубо прикладная, связанная с ремесленными традициями. То есть именно здесь впервые были объединены творческая работа с практической деятельностью.

В манифесте школы содержалась новая педагогическая программа. Первоначально сама организация нового учебного заведения мыслилась его создателем наподобие средневекового строительного цеха. Здесь не должно было быть как таковых студентов и профессоров, а были мастера, подмастерья и ученики. Сообщество мастеров и подмастерьев каждой мастерской именовалось ремесленной гильдией, а для получения звания подмастерья необходимо было

представить на суд мастеров всего цеха самостоятельно выполненный шедевр. Только успешно сдавший его, допускается в святую святых – строительную ложу. Силами учеников выполнялись все этапы работы, связанные с изготовлением того или иного изделия: от закупки сырья до расчета калькуляции его стоимости и сбыта, а мастера и ученики работали бок о бок. Определенную близость школы средневековым сообществам придавали и популярные здесь на раннем этапе существования школы различные религиозно-философские учения, придающие определенную духовную составляющую царящей здесь атмосфере. В условиях господства историзма и эклектики стремление к возрождению искусства чистых форм, характерное для многочисленных творческих объединений, начиная с конца XIX века, было вполне естественным.

Баухауз так бы и оставался одним из множества подобных ремесленно-художественных организаций, если бы В. Гропиус не положил принцип слияния творческого и производственного начал не столько в сам процесс производства, как это делали другие, сколько в основу именно педагогической системы школы. Преследуя цель возрождения архитектуры и искусств в целом, цель воспитания архитекторов нового поколения, основной проблемой современного зодчества В. Гропиус назвал оторванность собственно архитектурно-проектной деятельности от практического строительства, которая была вызвана традиционным разделением академического и прикладного обучения, сложившимся еще в предыдущем веке, ознаменованном все ускоряющимся индустриальным развитием.

**Ремесло как основа учебного процесса.** Ответить на вопрос, каким же образом разработка утилитарных вещей стала задачей архитектурного учебного заведения нового типа, возможно лишь остановившись на проблеме организации учебного процесса школы. Наглядное представление о ней дает, разработанная В. Гропиусом схема. Она представляет собой три помещенных один в другой концентрических круга, обозначающих три последовательных ступени обучения. Внешний круг данной схемы обозначает общий вводный курс начального этапа учебы, длящийся полгода и обязательный для всех студентов. Следующие два кольца обозначают второй этап учебы - трехлетнее обучение в одной из мастерских. Наружный круг этого этапа представляет составные элементы формального курса, внутренний – материалы с которыми работают различные мастерские. Последней, высшей ступенью обучения в Баухаузе были строительство и архитектура, обозначенная центральным кругом схемы.

Основной задачей вводного курса было раскрепощение творческой индивидуальности, пробуждения чувства цвета, ритма, масштаба, пропорции и светотени. Здесь упражнялись в работе с художественной формой на основе изучения понятий контраста, гармонии, противопоставления, соотношения и пр., знакомились с различными материалами, их свойствами, структурой, текстурой и фактурой. Важнейшей задачей также были вопросы соотношения формы и материала.

После успешного окончания вводного курса каждый ученик получал возможность по собственному выбору поступить в одну из мастерских Баухауза с целью совершенствования своих способностей и углубления своих знаний в более узкой отрасли. Обучение в мастерских соответствовало принципу двойного



образования, при котором сочеталось преподавание художественных и ремесленных дисциплин одновременно. Во главе каждой мастерской стояло сразу по два руководителя: художник – мастер формального курса и ремесленник – мастер технического курса.

Главной задачей студента при выполнении самостоятельной работы, представляемой на выпускном экзамене, было показать, что его художественные способности покрывают чисто ремесленные навыки, которые в свою очередь настолько совершенны, что позволяют ему самостоятельно осуществить исполнение любого изделия. Только в этом случае он был достоин числиться «свободным подмастерьем ремесленной гильдии Баухауза». Последняя ступень в обучении – строительство, считалась важнейшей, сюда допускались только самые способные и одаренные ученики.

Студенты, прошедшие полный курс обучения в Баухаузе, получали возможность стать полноценными архитекторами – практиками, сотрудниками промышленности или преподавателями художественных учебных заведений. Однако в действительности собственно строительное отделение начало свою деятельность далеко не сразу, ибо требовало основательной предварительной подготовки. То есть к тому моменту, когда в школе начало, наконец, функционировать архитектурное отделение, деятельность художественных мастерских была уже хорошо налажена и довольно активно развивалась. И нет ничего удивительного в том, что многие из наиболее активных учащихся художественных мастерских не захотели продолжать свое образование в строительстве, а предпочли продолжить работу в уже любимейшей области.

Важно подчеркнуть, что обучение ремеслу в Баухаузе было не самоцелью, а лишь незаменимым средством воспитания, главной задачей которого было развить мастерство руки и технические навыки, вырастить таких художников, которые, обладая знаниями материала и производственного процесса, могли бы влиять на промышленное производство своего времени.

## **Глава 2. Формирование, роль, значение и характер мастерских в историческом развитии школы.**

В целях максимально полно осветить исторический процесс развития Баухауза в настоящей главе приводятся все возможные варианты периодизации встречающиеся на сегодняшний день: по фактической смене директоров школы, по фактическому местонахождению, по смене преобладающих стилевых тенденций (В. Херцогенрат), в основе на социально-психологические аспекты ее развития (Ф. Крёлль). Именно этот последний вариант периодизации был использован нами в данной главе при рассмотрении деятельности художественных мастерских в целом.

**Фаза образования (1919 – 1923).** Первые мастерские создавались на основе уже существовавших ранее мастерских Школы художественных ремесел. Именно их материальная, техническая и творческая база была положена в основу новых мастерских Баухауза. Их воссоздание сопровождалось значительными финансовыми трудностями. Первыми были открыты те, которые сохранили свое оборудование и инвентарь (переплетная, печатная и ткацкая), появившиеся в стенах школы еще в 1919 году. К концу 1920 года школе удалось организовать еще

четыре: столярную, росписи по стеклу, работы по металлу и керамическую. В 1921 году появилась скульптурная мастерская с двумя отделениями: обработки дерева и обработки камня, с 1922 года начинает свою работу мастерская монументально-декоративной живописи, или, как ее называли, стеной росписи.

Обучение во вводном курсе Й. Иттена привело к тому, что под его влияние попали практически все учащиеся школы, сделав его культовой фигурой первого этапа в развитии школы. Согласно формальному учению мастера, тем самым общим алфавитом творца, который должен связывать художников, скульпторов, архитекторов и дизайнеров, то есть творцов окружающей человека среды разных специальностей, надлежит служить основным или простейшим формам и цветам (в терминологии Баухауза: первоэлементам формы и цвета). Именно простейшие элементы и должны быть основой для создания всего, что окружает человека: чайника, стула, дома... Формы изделий, целиком или отдельными своими частями стремящиеся к простейшим геометрическим телам: шару, конусу, цилиндру и кубу, а также использование в качестве основных элементов декора, снова простейших геометрических фигур, то есть таких составляющих орнамента, как круг, сегмент, треугольник или прямоугольник, собственно говоря, и стали, в конце концов, уже на этом раннем этапе развития школы, отличительной особенностью произведений Баухауза, получившей позже обозначение «Баухаустиль».

Тяжелым испытанием, привнесшим внутренние разногласия, на этом этапе существования школы стал конфликт Й. Иттена с В. Гропиусом, у которого не находили поддержки устремления Иттена к созданию самоценных, пусть и весьма значительных по своим художественным качествам, но абсолютно автономных художественных произведений, ни в коей мере не обусловленных социальным заказом и не отвечающих задачам школы. Постепенный переход от ремесла к промышленности означал для директора Баухауза постепенный отказ от идей возрождения чисто средневекового ремесленного цеха. Уже давно назревавший конфликт решился в пользу позиции В. Гропиуса и закончился демонстративным отказом Й. Иттена в начале 1923 года от занимаемой должности.

Неслучайной стала и одновременная смена стилистических приоритетов в художественной деятельности школы: вместе с уходом Й. Иттена закончилось влияние экспрессионистических тенденций на творческий процесс, на смену которым пришли идеи конструктивизма, с которыми Баухауз познакомился, благодаря деятельности русских художников – Эль Лисицкого и др., а также через знакомство с голландской группой «De Stijl» и творчеством Т. ван Дусбурга.

В целом ранняя стадия развития школы характеризуется господством романтических воззрений и преобладанием ремесленного производства в мастерских. Те результаты, которых достигли мастерские школы к 1923 году постепенно начали входить в разрез с выдвинутым еще в 1919 году девизом «Искусство и *ремесло* – новое единство». Назревшие противоречия вылились в провозглашение нового курса школы, выразившегося в чеканной формуле Вальтера Гропиуса: «Искусство и *техника* – новое единство! Технике искусство не нужно, зато искусство нуждается в технике».

**Фаза консолидации (1923 – 1928).** Начиная с 1925 года, все новые преподаватели школы были выходцами из стен ее же художественных мастерских,

а, следовательно, были знакомы с внутренними распорядками школы, хорошо понимали ее устремления и адекватно реагировали на поставленные задачи. Кроме того, с их появлением постепенно отпадала нужда в двойном руководстве мастерской. На смену Й. Иттену пришли более молодые, прогрессивные художники: Й. Альберс и Л. Мохой-Надь. Оба они приняли участие в работе вводного курса. Теперь он рассматривался как подготовительный курс для будущих художников мастерских. Основные упражнения курса были связаны не столько с рисованием, сколько с пространственным конструированием, в основу которого были положены упражнения на статику и равновесие, а также вопросы материаловедения.

Заметным событием в жизни школы на данном этапе стала выставка 1923 года, с которой фактически начался новый период в ее деятельности и которая была призвана познакомить широкую общественность с программой школы и ее первыми достижениями. Здесь были представлены экспериментальные работы и готовые для продажи изделия всех мастерских школы. В рамках выставки читались программные доклады, освещались основные принципы обучения, представители различных фабрик и предприятий знакомились с моделями школы в целях их дальнейшего промышленного производства. Наибольший интерес для зрителей-неспециалистов представлял экспериментальный образец нового малогабаритного дома, построенного в местечке «Am Horn». Дом, спроектированный Георгом Мухе, – первый опыт работы Баухауза в архитектуре был возведен всего за 4 месяца. Он явился зримым воплощением всех идей, лежащих в основе деятельности Баухауза, причем не только архитектурной. Внутренние помещения здания были полностью оборудованы силами мастерских школы.

К 1924 году значительно осложнилось материальное положение школы. В. Гропиус был вынужден приостановить ее деятельность, о чем было официально объявлено 31 марта 1925 года. На март – апрель 1925 года пришелся переезд школы в индустриальный город – Дессау, где изменился как студенческо-преподавательский состав, так и состав мастерских. Так, керамическая – отказалась от переезда. Экономически убыточные мастерские были закрыты, выгодные мастерские, напротив, получили дополнительные возможности для творческой работы. Наиболее глубокие изменения коснулись совершенно по-новому ориентированной печатной мастерской, реорганизованной в мастерскую рекламы и типографического дела, был организован класс свободной живописи. От муниципалитета города школа получила значительные средства на строительство нового здания школы и материально-техническое оборудование мастерских.

В новых учебных планах отчетливо просматриваются все те идейные изменения, которые были окончательно закреплены за школой. В них выразились требования максимально возможной связи изготавливаемых в мастерских изделий с промышленностью. Что привело к разделению учебы в мастерских на два этапа: вначале учащиеся попадали в так называемые учебные мастерские, где очень подробно знакомились со свойствами материала, способами его обработки, учились виртуозной работе с ним под надзором опытных мастеров, а лишь затем в так называемые опытные, где собственно и занимались разработкой моделей, которые теперь действительно внедряются в промышленность. У школы именно в это

время появилось и новое название: Высшая школа строительства и художественного конструирования.

В Дессау значительно больше внимания начинает уделяться непосредственно архитектурному обучению, вводятся новые дисциплины, приглашаются новые специалисты по конструкциям, статике, начертательной геометрии и так далее.

К 1928 году снова начнет назревать конфликт между чисто художественными устремлениями некоторых профессоров и устремлениями школы, которая все более успешно находила точки соприкосновения с промышленностью. В 1927 году школу покинул Г. Мухе. В начале 1928 года закончилась эра В. Гропиуса, который отстраняется от организационных вопросов и покидает школу, обратившись к собственно архитектурной деятельности. Вместе с ним стены школы покидают такие крупные мастера как Г. Байер, Л. Мохой-Надь и М. Бройер.

**Фаза дезинтеграции (1928 – 1933).** Последователем В. Гропиуса на посту директора школы стал швейцарский архитектор, бывший ранее руководителем архитектурного отделения Х. Майер. Теперь деятельность школы приобрела большую социальную окраску. Строительство и художественное конструирование он рассматривал, прежде всего, как социальное событие, а сам Баухауз не как художественный, а как социальный общественный феномен. В это время школа все более отдаляется от первоначальной идеи цельного художественно-образовательного сообщества и становится практически целиком производственным учреждением, стремящимся удовлетворить потребности народа в предметах быта. Усиливается специализация различных отделений школы, которые практически превращаются теперь в автономные факультеты. Школа окончательно превращается в современную академию архитектуры. Значительно интенсифицировалась в этот период и деятельность строительного отделения школы. Три мастерские: по обработке металла, столярная и стенописи были слиты в единую, получившую название мастерской отделочных работ, с целью сделать более органичной кооперацию сотрудников разных мастерских. Наряду с ней среди предметных мастерских школы теперь здесь функционировала только текстильная.

Организационно каждая мастерская делилась теперь как бы на три отделения, причем не по принципу разницы обрабатываемых материалов, как раньше, а по направлению деятельности: коммерческое, занимавшееся вопросами производства и сбыта продукции, на так называемые секции-мастерские, где непосредственно разрабатывались вещи и на подготовительный курс. Мастерские школы в большой степени превратились на этом этапе в самостоятельные хозяйственно-производственные объединения. Если ранее студент обучался работе с тем или иным материалом, обучался пользованию необходимыми инструментами и получал личный результат, то теперь создавались группы из нескольких учащихся для решения общих задач.

Была значительно сокращена номенклатура изделий, как изготавливаемых в стенах школы, так и пускаемых в производство. Главными требованиями стала экономическая эффективность мастерских школы, а его девизом – ориентация на широкое потребление. Все больше чувствовалась тенденция превращения учебного центра в производственное предприятие.

В основе рациональной и целесообразной формы, пропагандируемой Баухаузом, лежали, конечно же, технические достижения эпохи, стремительное развитие промышленности индустриального века. Баухауз основной акцент ставил на новую технику, материалы и конструкции, на выработку новых принципов моделирования вещей с опорой на их целевое назначение, на достижение выразительности самой формы безо всякого украшения и декоративизма как в сфере предметов быта, так и в архитектуре.

В 1930 году Х. Майер по политическим подозрениям со стороны социал-демократического магистрата города был отстранен от руководства школой. Его сменил уже известный к тому времени берлинский архитектор М. ван дер Роэ. Фактически учеба в Баухаузе теперь предполагалась по следующему плану: первая ступень – вводный курс, вторая – профессиональная специализация по следующим направлениям: строительство, реклама, текстиль, фотография, изобразительное искусство, третья ступень – профессиональное повышение квалификации в одной из названных выше областей. Работа в мастерских мебельной, обработки металла и стенной росписи в качестве отраслей мастерской отделочных работ мыслилась теперь лишь как одно из направлений по профессии строительство и окончательно утратила свой самостоятельный характер. В последнем учебном плане школы (1932) художественные мастерские уже, как таковые, вообще больше не упоминаются. М. ван дер Роэ значительно суживает круг социальных задач поставленных Х. Майером, но все же остается в русле пути, намеченного ранее.

М. ван дер Роэ отказывается от приоритета производственных занятий, теперь снова в учебном плане появляется обилие учебно-творческих занятий. Учеба становится преимущественно теоретически-ознакомительной, знакомство с конструированием останавливалось лишь на уровне проектирования, лишь слегка затрагивая практическую сторону в порядке ознакомления. Исчезает и практика подготовки «подмастерьев» для работы в мастерских, а, следовательно, и их деятельности по созданию готовых изделий в стенах школы. Баухауз окончательно превращается в строительно-архитектурную академию с классом дизайна (мастерской отделочных работ).

В 1932 году после провала на выборах социал-демократической партии в Дессау к власти пришли национал-социалисты. Баухауз был закрыт, во второй раз школе пришлось искать новое пристанище. Архитектурному отделу школы, в качестве частного учебного заведения, удалось обосноваться в Берлине в здании бывшей фабрики. Но вскоре и этот последний оплот Баухауза был обвинен нацистами в пособничестве большевикам и коммунистам. По распоряжению Гестапо школа была закрыта штурмовыми отрядами СС 20 июля 1933 года как «отродье большевистской культуры». Во время очень непродолжительного существования Баухауза в Берлине в качестве частной школы, возглавляемой М. ван дер Роэ, художественные мастерские не успели возобновить своего существования. Таким образом, их история заканчивается вместе с закрытием школы в Дессау, но влияние их достижений продолжалось еще очень долго, прежде всего, благодаря деятельности учеников, вышедших из стен мастерской.

### **Глава 3. Керамическая мастерская.**

1919 – 1923. Руководителем формального курса мастерской был назначен уже имевший опыт работы с керамикой скульптор Г. Маркс, который пробыл на этой должности бессменно от самого момента ее основания и до закрытия мастерской в 1925 году, когда она отказалась от переезда в Дессау. Первый опыт работы с материалом первые учащиеся мастерской получали в местной керамической фабрике «Ofenfabrik J. F. Schmidt», помещение в которой временно арендовала мастерская. Очевидно, на этом раннем этапе существования мастерской основной выпускаемой продукцией здесь были лепные изделия. Преимущественно это была мелкая пластика, рельефы и архаизированная лепная посуда. Большинство изделий этого времени по форме являются абсолютно привычными для традиций народной керамики, только некоторые из них выдают влияния скульптуры авангарда.

Начало серьезной работы в мастерской положил скорый переезд в городок Дорнбург-ан-дер-Заале, издревле славившийся своими керамическими традициями и залежами подходящей для гончарного ремесла глины. А руководство нового технического мастера – опытного керамиста М. Крехана, владельца частной гончарной мастерской, дало удачные результаты.

Учебный план мастерской предполагал максимально всестороннее ознакомление со всеми этапами производства разных видов керамических изделий: от подготовки глины до бухгалтерских расчетов экономической эффективности производства.

На раннем этапе учащиеся в своих работах продолжали развивать ту художественно-ремесленную линию, которая была характерна для традиционных ремесленных мастерских Дорнбурга. Типичным ассортиментом в это время были: бутылки и горшки различной величины с ручками и без, кувшины различной величины и формы с крышками и без, горшки, миски и тарелки, стаканы и кружки очень простых гончарных форм. Большинство из них лишено какого-либо декора, в лучшем случае они покрыты прозрачной свинцовой глазурью, иногда с добавлением металлических солей, придающих поливе легкий цветовой оттенок, реже плотной белой эмалевидной оловянной. На некоторых изделиях можно встретить голубые пятна разной плотности цвета, интенсивности тона, прозрачности и непредсказуемой свободной формы иногда со спонтанными подтеками – так называемые.

В декоре изделий этого времени подчеркиваются, прежде всего, индивидуальные черты, неповторимость каждой выполненной вручную вещи, ее ремесленная природа. Чаще всего это кракле или процарапанный еще в сырой глине линейный рисунок, который подчеркивает рукотворное происхождение изделия. Изделия, покрытые росписью - редкость. Это могла быть как примитивная линейная орнаментация в духе разве что еще первобытного искусства в виде горизонтальных полосок, точек, волнистых линий и прочего, иногда в сопровождении надписей – обычно остроумных и поучительных сентенций народной мудрости, заимствованных из фольклора. Изделия мелкой пластики - так называемые «Krippenfiguren» – фигурки для рождественских вертепов, статуэтки с изображением Богородицы с младенцем на руках – «Тюрингская Мадонна». Намного более редкими памятниками являются портретные произведения, создававшиеся в виде бюстов или рельефов декоративных кафельных плиток.

Главным полем для экспериментов в мастерской стала форма. Чаще всего, также как и в других мастерских школы, в керамических изделиях под влиянием вводного курса Й. Иттена варьировались сочетания простейших геометрических тел. Эксперименты в области формы приводили своих создателей порой к совершенно неожиданным результатам. Таков, например, кувшин, имеющий странную, непривычную форму: это сосуд с довольно крупным цилиндрическим туловом и двумя носиками, полукруглой в сечении формы, которые сверху, при окончании тулова резко сужаются в диаметре и отгибаются под сильным углом в стороны. Само изделие нам представляется скорее упражнением на создание некоего пластического объема из цилиндрических тел разных диаметров и длины, порождающим в тоже время новые эстетические принципы при оформлении утилитарной вещи.

Мастерская одной из первых завязала контакты с промышленностью. «Älteste Volkstädler Porzellanfabrik» пустила в производство некоторые модели мастерской, несколько позже «Velten-Vordamm». Этому плодотворному сотрудничеству предшествовала длительная практическая стажировка членов мастерской на этих предприятиях в целях изучения техники литья в гипсовые формы, к которым наибольший интерес проявили двое подмастерьев школы О. Линдих и Т. Боглер.

1923 – 1925. На первый план технической работы теперь вышло экспериментирование с новой техникой. И хотя в это время преимущество все еще оставалось за единичными, уникальными изделиями, которые составляли основную массу продукции мастерской, но на выставке 1923 года все же уже был представлен довольно широкий ассортимент вещей, пригодных для промышленного производства и исполненных серийно в мастерской школы. Изделия мастерской приобретают все более простые и легко читаемые формы. Многие из них исполнялись по образцу моделей ранее созданных гончарных изделий. Единственным отличием можно назвать разве что более точную, безукоризненно ровную, механически созданную линию силуэта, напрочь утратившую любые возможные неровности свойственные пластичной поверхности рукотворного изделия.

Новая техника спровоцировала своими возможностями более интенсивное обращение к серийности. Теперь появляется практика варьирования внешнего вида изделий, отлитых в одну форму за счет разнообразных деталей и их разного расположения. Неоспоримым преимуществом новой техники стала возможность изготовления очень сложных по форме вещей, составленных из нескольких частей, как, например, машины для приготовления мокко.

С 1924 года на керамической фабрике «Velten-Vordamm» начинает выпускаться, наверное, самое знаменитое изделие мастерской, ставшее в дальнейшем одним из символов Баухауза и вообще раннего европейского дизайна – кухонный гарнитур Т. Боглера и О. Линдиха. Он был разработан и впервые изготовлен, тогда еще вручную, для оснащения типовой кухни образцового дома «Am Horn» и стал поистине народным. Кухонный гарнитур представляет собой ансамбль сосудов 3 типов: банок для приправ и для круп, большой емкости для муки и бутылок с крышками для жидких продуктов – растительного масла и уксуса. Все предметы были выполнены из белой глазурованной каменной массы и

не были декорированы. Единственным украшением этих сосудов стали надписи, нанесенные с помощью трафарета черной краской на стенки сосудов и гласящие об их содержании. Сама идея подобного гарнитура уже не была новой в Германии того времени и принадлежала к стандартному интерьеру стандартной кухни того времени. Новым в проекте было его оформление: обращение к простейшим геометрическим формам, использование которых было обусловлено функциональностью того или иного изделия, а только затем желанием создать с их помощью новый декоративный эффект.

#### **Глава 4. Столярная (мебельная) мастерская.**

**1919 – 1923.** Проводником баухаузовских идей в столярной мастерской стал непосредственно сам В. Гропиус, принявший на себя обязанности руководителя формального курса. Самой важной областью деятельности мастерской была разработка мебели. Первые изделия были украшены в традиционном народном духе: резьбой, дополненной росписью. Однако, традиционными здесь были лишь технические приемы исполнения декора, а вовсе не мотивы или тем более стилистика. В отношении этих категорий было бы уместнее говорить о преобладании абстрактных мотивов и экспрессионистическом языке форм и колорита. Все они изготавливались в единичных экземплярах.

Основная масса произведений мастерской этого периода, как правило, выполнена из довольно грубо вручную обработанных деревянных досок и имеет весьма узнаваемый облик. Это довольно простые столы и стулья, сколоченные из деревянных брусков (реек) и досок. Их выразительность строилась на красоте конструкции, максимально выражающей функцию того или иного предмета. Форма этих вещей характеризуются преобладанием прямых линий и углов, создающих впечатление устойчивости и удобства. Единственным возможным способом декорации этих изделий была игра с цветом – распределение цветовых пятен по плоскостям или несущей конструкции.

Первый эксперимент мастерской лежал в области использования новых материалов. М. Бройер заменил жесткое дерево поверхности спинки и сидения стула на текстиль, натянув между рейками конструкции очень прочные ремни плотной структуры, переплетя их друг с другом в шахматном порядке а-ля полотняное переплетение. Следующим шагом в этом направлении стал знаменитый «реечный» стул М. Бройера. Идея та же, но текстильные части, исполнены из цельного куска ткани и натянуты таким образом, что поверхность спинки оказывается наклоненной по вертикали, а сидения по горизонтали – результат стремления руководствоваться анализом взаимодействия функционального и конструктивного характера.

Большим плюсом для мастерской стало то, что уже в 1921 году она получила возможность продемонстрировать свои достижения при работе с комплексным заказом на оформление интерьера. Им стала меблировка дома А. Зоммерфельда, которая вызвала однозначное одобрение руководства школы. Еще одним крупным проектом для мастерской стал заказ на меблировку также построенного архитектурным бюро Гропиус-Майер здания «Fagus-Fabrik». Простые, без всяких декоративных излишеств и вообще каких-либо украшений изделия полностью



соответствовали представлениям наиболее прогрессивных архитекторов того времени об экономии, чистоте формы и функциональности. Это был пока еще лишь прототип минимализма офисной мебели позднейшего дизайна.

**1923 – 1925.** Первую половину 1923 года мастерская, как и многие другие, была сосредоточена на разработке выставочных образцов и мебелировке домика «Am Horn». Интерьеры жилых помещений, согласно эстетике Баухауза, должны были иметь гладкие беленые стены с большими окнами и минимум мебели, не загромождающей и так небольшие пространства комнат. Они должны были быть функциональны, практичны и гигиеничны. Именно для таких интерьеров и создавалась мебель. Общие стилевые характеристики этой мебели сводятся к использованию сходных приемов: форма каждого предмета оперирует с гладким плоскостями, прямыми линиями и углами – в основе каждого из них лежит четкая легко узнаваемая форма какого-либо геометрического тела. Поверхности каждого из них напрочь лишены дополнительного декора, они либо полированы и тогда становится видна структура рисунка дерева, из которого изготовлен предмет, или покрыты цветным лаком. Использовались и приемы разнообразной обработки деревянной поверхности, создающие эффектные фактуры – гладкие, шероховатые, блестящие, матовые и так далее. При необходимости дерево дополнялось металлом (никелированная сталь). Основные черты работы мастерской в области мебели сводятся к упрощению и утилизации всех домашних предметов до минимума и, следовательно, к их удешевлению. Благодаря разработкам мебельщиков дом поистине стал «машиной для жилья», где все было максимально подчинено требованиям удобства и функционализма.

Многие произведения скульптурной мастерской из дерева исполнялись в столярной мастерской. Они все еще продолжает сохраняться исключительно ремесленный характер труда при изготовлении продукции, но все более важную роль начинает играть серийность. Одной из наиболее успешных линий в деятельности мастерской стало производство игрушек, задачей которых было пробуждение фантазии у детей (А. Бушер). К известнейшим произведениям мастерской относятся шахматы, выполненные по проекту Й. Хартвига в 1924 году. Каждая фигура, имеющая в основе простое геометрическое тело, наглядно отображает движение фигуры по шахматной доске. Х. Нёссельт изготовил специальный шахматный стол с ящичками для фигур выдвижными пепельницами и дополнительными поверхностями для выбывших из игры фигур, а по проекту Й. Шмидта были выполнены рекламные плакаты.

**1925 – 1928.** Работу мастерской, переименованной в мебельную, на данном этапе наиболее рельефно представляют произведения, исполненные для нового здания Баухауза в Дессау и домиков для преподавателей. Именно с ними и были связаны те новшества, которые появлялись в мастерской в эти годы.

В области столярной мебели по сравнению с предыдущим этапом произошло не так много изменений. В основном мастерская производила изделия по уже ранее разработанным многочисленным моделям в тиражном варианте, что в целом стало отражением общего перехода школы на производственную основу и стремления к серийности производства, разрабатываемых моделей.

В вопросах меблировки целостного интерьера следует отметить следующую тенденцию – количество собственно столярной свободностоящей мебели постепенно сводилось к минимуму. Теперь все предметы мебели по возможности интегрировались стенами, освобождая максимальное количество жилой площади. Особой популярности добилась идея целостного кухонного гарнитура со шкафами разной ширины и обязательной одинаковой глубиной под единой столешницей и выстроенными вдоль одной стены.

Одним из наиболее сенсационных изобретений школы данного периода, с успехом разрабатываемым современным дизайном и в наше время, стала мебель, конструируемая из полых металлических трубок – классика баухаузовского дизайна. Гнутая металлическая трубка здесь является каркасом для конструкции какого-либо предмета мебели. В первую очередь это, конечно же, мебель для сидения – кресла и стулья, которые в нашем сознании по сей день прочно связаны с именем М. Бройера. Практически сразу М. Бройером было решено наладить самостоятельное производство металлической мебели и на рубеже 1926 – 1927 года после длительных переговоров с В. Гропиусом, уступившим авторство Баухауза ее создателю, им было открыто предприятие «Standartmöbel». Уже в 1926 году стала очевидна востребованность подобной мебели, причем как в частных, так и общественных интерьерах. Особую популярность заслужило кресло, позднее получившее в честь работавшего в школе художника название «Василий Кандинский», а также так называемый консольный стул (в связи с отсутствием задних опорных ножек) или «Freischwinger» с конструкцией мягких округлых форм, практически лишенной прямых углов и словно предназначенной для свободного колебания в пространстве. С 1928 года началось серийное производство металлической мебели компанией «Thonet». Для спинки и сидения здесь зачастую вместо ткани стали использовать плетеную основу, традиционную для «венского стула» еще с середины XIX века.

**1928 – 1930.** Под влиянием производственной политики Х. Майера мастерская производит огромное количество предметов мебели по старым модельным образцам и разработкам. Целая эпоха мебельного дизайна, наивысшие достижения которой были связаны с деятельностью мебельной мастерской Баухауза, была уже позади. Требования социального порядка о разработке массовой дешевой народной мебели делают фанеру самым популярным материалом для изготовления столярной мебели. Появляются образцы очень дешевой мебели из фанеры, которую можно было бы без сожаления бросать при переезде, и примеры складных, сборно-разборных изделий.

Важнейшей работой этого времени стало оснащение мебелью Школы и общежития Всеобщего объединения германских профсоюзов (школы ADGB – «Allgemeinen Deutschen Gewerkschaftsbundes»), а также меблировка, построенной В. Гропиусом биржи труда в Дессау и стандартных квартир дешевого жилья.

**1930 – 1932.** Наиболее интересные результаты деятельности мастерской этого периода принадлежали самому директору школы М. ван дер Роэ, которым был спроектированы стулья для собственного павильона на международной выставке в Барселоне. Наиболее известны вариация старого стула Штамма-Бройера «Freischwinger», каркасу которого М. ван дер Роэ придал более плавные сглаженные формы. А также знаменитый стул «Барселона». Его форму,

построенную на основе мягких плавно изогнутых линий, можно назвать скорее элегантной и изысканной, чем простой и сугубо функциональной, как это было в изделиях предыдущих периодов. Впечатление удобства и даже некоторой роскоши стулу придают мягкие кожаные подушки спинки и сидения, сменившие фанерные или тканевые бройеровских. Баухаузовские интерьеры на выставках 1930-х годов (Барселона, Берлин, Дессау) производят совершенно иное, чем ранее, впечатление. Будучи скорее отражением личных вкусов и интересов М. ван дер Роэ, чем закономерных тенденций в развитии школы – они создают впечатление уюта и домашнего тепла, в них много мягкой мебели изысканных форм, в них используются дорогие материалы разных фактур и цветов, сочетание которых придает интерьерам большую элегантность и выразительность.

## **Глава 5. Мастерская по обработке металла.**

**1919 – 1923.** При работе с металлом студенты обучались чеканить, ковать, гравировать, сплавлять различные виды металла, монтировать отдельные элементы в единое изделие, протравливать и окрашивать различные металлы, серебрить, золотить и лудить (оцинковывать) их, а также учебный план включал обработку стекла, янтаря, слоновой кости, полудрагоценных камней и других материалов, которые могут использоваться в сочетании с металлами.

Во время формального руководства мастерской Й. Иттенем главной задачей здесь стала разработка и производство изделий, применимых в быту: разнообразных приборов, аппаратов и сосудов. Это были: чайники, самовары, подсвечники, кружки, сахарницы и конфеты, различные емкости для запасов и пр. Экспериментальная игра с материалом постепенно превращалась в солидное ремесленное образование. Работа в мастерской была направлена главным образом на изучение материала и его возможностей.

С художественной точки зрения эти изделия подразделяются на две группы. Для первой была характерна близость стилистике югендштиля. Для второй группы изделий мастерских школы данного периода характерно использование форм более близких эстетике конструктивизма. Влияние вводного курса Й. Иттена очевидно уже в первых изделиях мастерской. Формы многих изделий напрямую связаны с теми мистическими и эзотерическими культами, которые играли важную роль в жизни учеников и педагогов Баухауза, особенно в первые годы работы школы – здесь создаются предметы культа маздаистов: реликварии, напоминающие сосуды для святого причастия, курильницы, подсвечники.

Как правило, поверхность этих изделий этого времени украшена чеканным или гравированным орнаментом, подчеркивающим ручной, ремесленный характер изготовления вещи. Еще одной отличительной особенностью ранних работ стало преимущественное использование цветных металлов, прежде всего, таких как медь, латунь, бронза, томпак. В 1921-22 году мастерская по обработке металла вместе с другими мастерскими школы принимала участие в оформлении интерьера жилого дома предпринимателя А. Зоммерфельд. Мастерская по обработке металла выполнила накладку на двери и стены прихожей, а также коробки для батарей, сделанные из листовой бронзы и латуни.

В октябре 1921 года Н. Слутцки занял должность младшего мастера, возглавляющего особое отделение мастерской, работающее с драгоценными металлами. Творчество Слутцки в новом отделении мастерской главным образом было посвящено созданию украшений.

К концу 1922 года работа отделения по обработке неблагородных металлов была признана неактуальной для деятельности школы. Оно было закрыто.

1923 – 1925. Из всех мастерских школы, пожалуй, именно мастерская по обработке металла пережила с уходом Й. Иттена и сменой программного курса наиболее резкие изменения. Ранее фактически ювелирная мастерская по изготовлению украшений и изящных сосудов делает теперь решительный поворот от таких материалов как золото и серебро в сторону более практичных железа, никеля и хрома. Начинается изготовление новой продукции – прежде всего корпусов для бытовых электроприборов и светильников, что, собственно говоря, и вывело в ближайшее время эту мастерскую, как самую прогрессивную, на ведущее место во всем Баухаузе. Новый формальный мастер – Л. Мохой-Надь смог заразить всех учащихся мастерской своим детским восторгом по отношению к технике, к прибору, машине и аппарату. Влияние его собственных работ – конструктивистских скульптур, или скорее сказать даже просто художественных конструкций из металла, очевидно в работах его учеников, которые, с одной стороны, зачастую можно принять не столько за утилитарную вещь, сколько за скульптуру, а с другой – в использовании эти вещи удивляют тем, что очень точно отвечают тем функциональным задачам, которые они призваны исполнять. Ярким примером является чернильница М. Брандт 1924 года.

Первая половина 1923 года была полностью посвящена разработке проектов различных светильников, дверных звонков и прочих технических объектов для оснащения образцового выставочного дома «Am Horn». Новая ориентация мастерской наиболее отчетливо проявилась при разработке темы осветительных приборов, которая, хотя и не имеет прямого отношения к теме обработке металла, стала одной из важнейших областей деятельности мастерской. В большинстве комнат к потолку были приделаны прямоугольные светильники наподобие софитов, изготовленные заводским образом фирмой «Osramgesellschaft» по эскизам Л. Мохого-Надь – именно здесь впервые публике был представлен этот совершенно новый тип осветительных приборов, где матовое стекло светящихся трубок, собственно лампы, делало наличие защитного корпуса если и не излишним, то, по крайней мере, не необходимым.

Начиная с 1924 года, многие изделия начинают выполняться в нескольких экземплярах, мультипликации были подвержены разнообразные чаши, чайницы, чайники, пепельницы, кофейные и чайные сервизы, лампы. Многие из них специально создавались для выставок и ярмарок, как рекламный продукт, для последующего привлечения покупателей. Практически все изделия мастерской мыслились теперь как серийные продукты, в произведениях этого периода чувствуется нарочитый отказ от ремесленного характера.

Особый спрос у покупателей вызвали настольные лампы К.-Я. Юккера и В. Вагенфельда: настольные лампы простых строгих форм, как нельзя лучше отвечавшие требованиям современного интерьера, представляют собой стройную

конструкцию из подставки круглой формы, гладкой вертикально расположенной ножки и плафона из матового стекла в виде усеченного шара. Электрическая настольная лампа, конструкция которой восходит к керосиновым лампам предыдущих эпох, впервые приобрела столь строго очерченные формы, ибо была лишена всякого декора. Наиболее известными, наряду с ними, стали чайные сервизы и пепельницы М. Брандт. Гладко полированная, блестящая поверхность, часто никелированная, тщательно маскировала ручной характер труда, приближая, таким образом, внешний вид изделия к произведенным фабричным способом.

Совершенно новым явлением в мастерской стало частичное разделение труда, при изготовлении этих серийных изделий. Если ранее каждый ученик, подмастерье и сотрудник самостоятельно проходил все этапы создания вещи от разработки эскиза и закупки сырья до ее окончательного изготовления, то теперь каждый из работников специализировался на исполнении отдельных деталей, которые затем монтировались в единое изделие. Именно с этого времени завязываются и связи с индустрией. К серийно производимым моделям относятся главным образом проекты новых участников мастерской, разработанные в течение 1924 года – ложечки для заварки чая и подставки для них О. Ритвегера и В. Тюмпеля, пепельницы Марианны, чайницы и соусники, а также разнообразные чайные и кофейные сервизы В. Вагенфельда, В. Тюмпеля, М. Брандт и К. Делля.

**1925 – 1928.** В Дессау в распоряжении мастерской оказалось столь долгожданное оборудование, прежде всего штамповальный и токарный станок, а также и другие приспособления, которые школа получила в дар от предприятия «Junkerswerke».

Основной творческой задачей 1925-1926 годов стало оснащение светильниками помещений нового здания школы (актового зала, вестибюля, лестничных клеток, коридоров, учебных кабинетов, мастерских, выставочных помещений, жилых и административных комнат, столовой), а также для домиков учителей. Эти проекты были осуществлены в удивительно сжатые сроки: очевидно к переезду в октябре 1926 года все было практически готово, к официальному открытию в декабре месяце было окончательно покончено и с монтажом.

Наиболее ответственные работы по освещению актового зала, вестибюля и столовой выполнял подмастерье М. Краевски. Это были специфические софитовые конструкции и отдельные светильники с полусферическими плафонами, закрепленными к потолку с помощью металлического каркаса. Целый ряд светильников для школы и жилых домов был разработан М. Брандт. Исполненные в эти годы многочисленные изделия художницы по своему внешнему облику сводятся к вариациям двух основных типов. К первому можно отнести предназначенные для равномерного освещения помещения светильники с дающими мягкий рассеянный свет стеклянными шарообразными плафонами, привешенными к потолку на металлических трубках или цепях. Ко второму – предназначенные для освещения рабочего места потолочные и стенные светильники с колокообразными металлическими рефлекторами, создающими направленный поток очень яркого света. В качестве каркаса для таких ламп часто использовался подвижный механизм, позволяющий изменять по мере необходимости не только уровень и местонахождение источника света в

пространстве, но и направление светового луча. Для изготовления собственно электрики ламп мастерская поддерживала контакты с фирмами «Osram» и «Körting und Matiesen», которые затем пускают в производство многочисленные модели мастерской. Основными материалами, используемыми в это время, окончательно стали недорогие никелированная латунь, никелированный или посеребренный мельхиор, крайне редко серебро. Алюминий использовался только при изготовлении арматуры светильников. Интерес к новым технологиям и материалам привел к началу использования современных искусственных материалов для плафонов светильников, которые теперь должны были обязательно соответствовать современному уровню техники.

С конца 1926 года мастерская после открытия здания школы вновь сконцентрировалась на производстве отдельных вещей из металла, предметов. С художественной точки зрения эти изделия мало отличались от сделанного в предыдущий период и, вероятно, ни одно из них так и не стало моделью для серийного промышленного производства.

**1928 – 1930.** Руководство мастерской по обработке металла после ухода Л. Мохого-Надь перешло к М. Брандт, занимавшей эту должность вплоть до своего ухода из школы. В это время большое количество старых моделей Баухауза было запущено в производство. Серийное изготовление этих изделий в мастерской ремесленным образом окончательно прекратилось, в стенах мастерских теперь разрабатывались только модели для промышленного производства.

Среди новых моделей самой первой и популярной стала запущенная в производство уже в конце 1928 года лампочка-ночник, разработанная М. Брандт совместно с Х. Бредендиком. С небольшим колокообразным рефлектором на изогнутой ножке и ее производная – настольная лампа для работы уже в 1928 – 1929 годах она вызвала ряд подражаний на тему этих изделий, при ее производстве начал использоваться еще и цветной лак (вариации).

Помимо осветительных приборов на данном этапе мастерская выпускала и другие изделия из металла. Формы вновь разработанных изделий (кастрюли, столовые приборы, тарелки и миски, кувшины и прочее) стали еще проще и менее изысканными. Утилитарное назначение предмета почти окончательно вытесняет какие-либо декоративные функции. Однако в эти годы Баухауз, увлеченный коммерческой и чисто архитектурной деятельностью, преимущественно занимается вариациями художественных находок предыдущего периода. Из новых в ассортименте мастерской появляются следующие изделия: умывальные гарнитуры, крючки для одежды, дверные звонки, табуретки, книжные полки.

После 1930 года из стен школы больше не выходят проекты посуды, кухонных принадлежностей и прочего, немногими сохранившими свою значимость в Баухаузе областями деятельности оставались разработка мебели и светильников, так как с некоторыми предприятиями к этому времени уже были заключены долгосрочные контракты на поставку новых моделей.

## **Глава 6. Ткацкая (текстильная) мастерская (или Женское отделение).**

**1919 – 1923.** Первым руководителем мастерской стала Х. Бёрнер, опытная художница-вышивальщица и преподаватель, работавшая еще с Анри ван де Вельде с 1907 года. Баухауз был одной из первых художественных школ не только Германии, но и Европы в целом, куда в 1920-е годы беспрепятственно могли поступать женщины. Большинство из них работали именно в ткацкой мастерской.

В первые месяцы работа в мастерской носила скорее спорадический характер, мастерская еще не располагала достаточным количеством станков для создания текстильных изделий в разных техниках, как того предполагал в дальнейшем учебный план. И пока немногочисленные ученицы занимались тем, что изготавливали различные поделки из тканей и пряжи. Возможность заниматься собственно ткачеством была пока еще довольно ограниченной.

Известно, что уже у мая 1920 года закончилось основное техническое оборудование мастерской. С октября руководителем формального курса стал Г. Мухе. Главную роль здесь играли задания, связанные с распределением орнамента на плоскости и вопросами цвета. К июлю 1921 года был окончательно сформирован учебный план, составленный Х. Бёргер. Помимо ткачества программа мастерской предполагала освоение целого ряда разнообразных ремесленных текстильных техник (вышивки, вязания, ковроткачества, кружевоплетения и пр.). Одной из особенностей изделий мастерской данного периода был программный эксперимент с сочетанием разнообразных техник и поиск интересных технических эффектов.

Среди изделий мастерской этого времени наилучшей сохранностью отличаются в первую очередь изделия декоративно-прикладного характера, как правило, настенные панно («Звериный коврик» И. Керковиус, 1920). Орнаменты изделий мастерской обыкновенно носили абстрактный характер (Я. Юнгник, М. Вупперталь, 1921 – 1923). В области колорита здесь, как правило, играют роль семь типов цветовых контрастов (по цвету, светлого и темного, теплого и холодного, дополнительных цветов, симультанных, по насыщенности и по площади цветовых пятен – здесь это контрасты по цвету, теплого и холодного, симультанный, а также по площади цветовых пятен), с которыми учащиеся знакомились в формальном курсе Й. Иттена.

Уже в изделиях 1922 года мы начинаем встречать тенденцию к серийности. Конечно, на первых порах это были скорее несколько колористических вариантов-экземпляров (Б. Кох-Отте).

**1923 – 1925.** Последние годы пребывания школы в Веймаре не принесли ничего принципиально нового в программу работы мастерской, ее учащиеся приняли активное участие в подготовке к выставке, в оснащении интерьеров образцового дома «Am Horn», комнаты директора и выставочных помещений. В вопросах стиля ориентация на Й. Иттена сменяется в отличие от других мастерских не столько обращением к стилистике группы «De stijl», сколько интересом к творчеству П. Клее. Влияние Л. Мохого-Надь выразилось скорее в интересе в работе с текстурой, фактурой и структурой ткани. В это время прекращает практиковаться разнообразие техник. Важнейшим орудием труда сотрудников мастерской был признан ткацкий станок.

Все чаще встречаются более простые в исполнении композиции, позволяющие серийное тиражирование, все более актуальным становится мотив

полосы (а-ля келимы), технически наиболее простой в исполнении на ручных механических ткацких станках. К тому же времени относятся и первые упоминания о реальных контактах ткацкой мастерской с промышленностью («Gerson» и «Thiez Dusseld»).

**1925 – 1928.** После завершения оборудования мастерской в здании школы Баухауз мог бы похвастать наиболее оснащенной на тот момент ткацкой мастерской Германии. Теперь здесь изучалось только ткачество на простейших механических ремизных и сложных жаккардовых станках, гобеленоплетение, ковроткачество, узелковое ковроткачество, материаловедение, технология различных переплетений и окрашивание сырья. Среди изделий этого времени были: подушки и покрывала, скатерти и гардины, гобелены и настенные панно, дорожки, коврики и половички, детская одежда и чепчики, ткани, тесьма, ленты и пр. Теперь все эти вещи создавались исключительно с помощью хотя бы частично механизированного оборудования, использование ручного труда по возможности избегалось, что естественно влекло за собой непременно упрощение рисунка создаваемой ткани. Наиболее значительны среди них работы Г. Штольц.

Второй важнейшей областью деятельности продолжает оставаться сотрудничество с мебельной мастерской, для которой здесь изготавливались текстильные части мебели для сидения, особенно это было связано с разработкой мебели из металлических трубок. В этой связи мастерская решала задачи прочности ткани для сидений и спинок, используя в качестве текстильного сырья самые разнообразные материалы, в особенности новинки химической промышленности. Особые успехи были достигнуты в работе с целлофаном.

**1928 – 1930.** В эти годы текстильная мастерская – формально единственная сохранившая свою независимость после реформы. Руководителем формального курса теперь стал П. Клее, на посту технического руководителя осталась Г. Штольц.

Под влиянием Х. Майера значительно изменился ассортимент производимых изделий: вместо ковров теперь более актуальными становились напольные покрытия, вместо декоративных панно – «практические» ткани, то есть используемые в быту или изготовлении одежды. При оформлении изделия категория художественного постепенно сменяется категорией эстетического, при ведущей роли утилитарного назначения. Единственным возможным средством художественной выразительности для разработчиц тканей теперь стало разнообразие переплетений, или в терминологии Баухауза того времени – «структура» ткани, фактически заменившая орнамент в текстильных изделиях Баухауза после 1928 года. Рисунок становится все проще и проще, появляются даже совсем лаконичные черно-белые ткани.

Еще одной важной особенностью деятельности мастерской этого времени становится введенное в широкую практику изготовление текстильных проб (О. Бергер). Во многом это явление было связано с деятельностью Г. Штольц, которая считала, что исключительно бумажное проектирование текстильного изделия лишает разработчика непосредственного тактильного контакта с полотном. Главным в работе мастерской теперь становится эксперимент с целью создания новых типов текстильных материалов, отвечающих требованиям времени и



современному уровню развития техники. Специально для мебели, конструируемой из металлических трубок, было разработано особое очень прочное полотно с оригинальным названием «Eisengarnstoff» (Г. Райнхард, 1927-28). Естественно интенсифицируются и связи с промышленными предприятиями. Все больше предприятий заказывают Баухаузу коллекции эскизов. Наиболее продуктивными в этом отношении были контакты с фабриками: «Deutsche Werkstatt Textil GmbH», «Mechanische Weberei Pausa», «Firma Politextil GmbH».

На данном этапе мастерская оставалась единственной, где продолжали изготавливаться, пусть и в порядке исключения, самостоятельные художественные произведения. В годы директорства и Х. Майера и М. ван дер Роэ можно было встретить даже гобелены с изобразительными орнаментами (Г. Арндт).

**1930 – 1932.** Деятельность мастерской в эти годы оставалась наиболее продуктивной. Л. Райх возглавившая отделение не имела совершенно никаких профессиональных знаний и опыта работы в области текстиля, а потому, в общем-то, не могла оказывать какого-либо значительного влияния на чисто художественную разработку мастерской. Ее идеи скорее косвенным образом отражались на работе мастерской. Так, например, именно под ее влиянием в последние годы своего существования мастерская обратилась к совершенно новым видам деятельности, таким как разработка эскизов для набивных тканей («Firma M. van Delden» и «Firma C. E. Baumgärtel & Sohn GmbH») и обоев. Их узоры, как правило, представляют собой неярковыраженный рисунок, состоящий из мелких повторяющихся линейных форм, заметных лишь при близком рассмотрении и позволяющих самое разнообразное использование. Эти ткани использовались как для оформления интерьеров в качестве обивки мебели, стен или гардин, но также и для пошива одежды. Те же эскизы часто использовались и для обоев (Х. Фишер). Обои из коллекций Баухауза легко клеятся и моются, а потому хорошо подходят для использования в небольших помещениях. Структура поверхности этих обоев специально выполнена с расчетом сопротивления пятнам и грязи. Окраска построена на общей гармонической основе, так чтобы независимо от выбора неопытных в дизайне интерьера покупателей, нюансы колорита не создавали дисгармонии в интерьере. Важным преимуществом продукции Баухауза была также и цена, которая за счет серийности и типизации изделий, была в два раза ниже цены более сложной и помпезной продукции других фирм. С 1930 года ганноверская фирма «Raschtapettenfabrik» получила монопольное право на их производство и сохранила многие модели в своем производстве вплоть до 1960-х годов.

**Заключение.** Деятельность школы, по сути, является историческим рубежом в области декоративно-прикладного искусства. Заслугой Баухауза стало не только завершение художественных поисков в этой области, отмечавших всю вторую половину XIX и начало XX веков, но и определение дальнейших путей его развития вплоть до наших дней. Влияние программы школы, принципов ее работы и образования интенсивно распространялись не только по всей Германии, но и за рубежом, как во время ее работы, благодаря проводимым школой выставкам, конференциям, докладам ее мастеров и учащихся, также и посредством издаваемым

школой книгам и журналам, так и после ее закрытия. Многие деятели Баухауза, его бывшие руководители, преподаватели и ученики, продолжив педагогическую деятельность в других художественных школах, стали проводниками основных идей Баухауза. Основы учения Баухауза постепенно вводят у себя и художественные академии в Бреслау и Франкфурте на Майне, школы художественных ремесел в Галле, Штеттине, Гамбурге, текстильный институт в Крефельде и др. Новые художественные школы формируются вокруг выходцев из Баухауза в Венгрии, Голландии, Швейцарии, Японии, США и России; среди наиболее значимых учебных заведений стоит назвать Высшую школу формообразования в Ульме (ФРГ) и Архитектурный институт в Чикаго.

Можно сказать, что именно мастерские Баухауза стали лабораторией для разработки индустриального дизайна, который был актуален на протяжении всего XX века и чьи отголоски отчетливо ощутимы до сих пор. Более того к этому времени термин «Bauhausstil» или «Bauhaus-produkt» применялся ко всему что было хоть как-то связано со школой – будь то произведения архитектурного бюро Вальтера Гропиуса, других архитектурных мастерских, с которыми сотрудничали преподаватели и ученики школы, или же вообще изделия других ремесленных мастерских или фабрик, где работали выпускники Баухауза. После Второй мировой войны к разряду баухаузовских было отнесено все, что имело хоть какое-то отношение с конструированию изделий промышленного производства, несмотря на то, что не все из этого соответствовало идеям школы. Так, например, еще в 1960-х годах в газетных объявлениях о продаже любая серийная продукция 1920 – 1930 – х годов называлась баухаузовской. А изделия мастерских начали во второй половине века получать второе рождение, как «классика Баухауза». Крупнейшая архитектурная школа Германии в конечном счете оказала непосредственное влияние на развитие и прогресс не столько архитектуры XX века, сколько – дизайна. Развитие школы протекало от идеального сообщества искусства и ремесла раннего периода к «Высшей школе художественного конструирования» в дальнейшем, ставшей центром авангардного искусства и архитектуры, лабораторией художественного конструирования для промышленных нужд, как бы от романтического экспрессионизма к «враждебной искусству» технике.

**Основные положения диссертации изложены автором в  
следующих работах:**

- 1. Баухауз – истоки современного дизайна.** Юный художник. 2005, № 7. (0, 3 а.л.)
- 2. Мебель Баухауза.** Антиквариат. Предметы искусства и коллекционирования. 2005, № 11. (0, 6 а. л.)
- 3. Баухауз. Изделия из металла.** Антиквариат. Предметы искусства и коллекционирования. 2005, № 12. (0, 7 а. л.)
- 4. Баухауз. Осветительные приборы.** Антиквариат. Предметы искусства и коллекционирования. 2006, № 1 - 2. (0, 6 а. л.)
- 5. Изделия керамики в Баухаузе.** Антиквариат. Предметы искусства и коллекционирования. 2006, № 5. (0, 7 а. л.)
- 6. Изделия текстильной мастерской Баухауза.** Антиквариат. Предметы искусства и коллекционирования. 2007, № 3. (1, 1 а. л.)
- 7. Произведения прикладного искусства в художественных мастерских Баухауза. История развития и стилевая эволюция.** Антиквариат. Предметы искусства и коллекционирования. 2007, № 4. (1, 8 а. л.)
- 8. Стилевая эволюция произведений прикладного искусства в художественных мастерских Баухауза.** Стили, эпохи, направления. Сб. ст. НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ. 2007. (1, 1 а. л.)
- 9. Единство искусства и техники. Теория и практика предметных мастерских Баухауза (1919 – 1933).** Научный журнал. Известия российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. Аспирантские тетради. СПб. № 9 (29), 2007. (0, 4 а. л.)