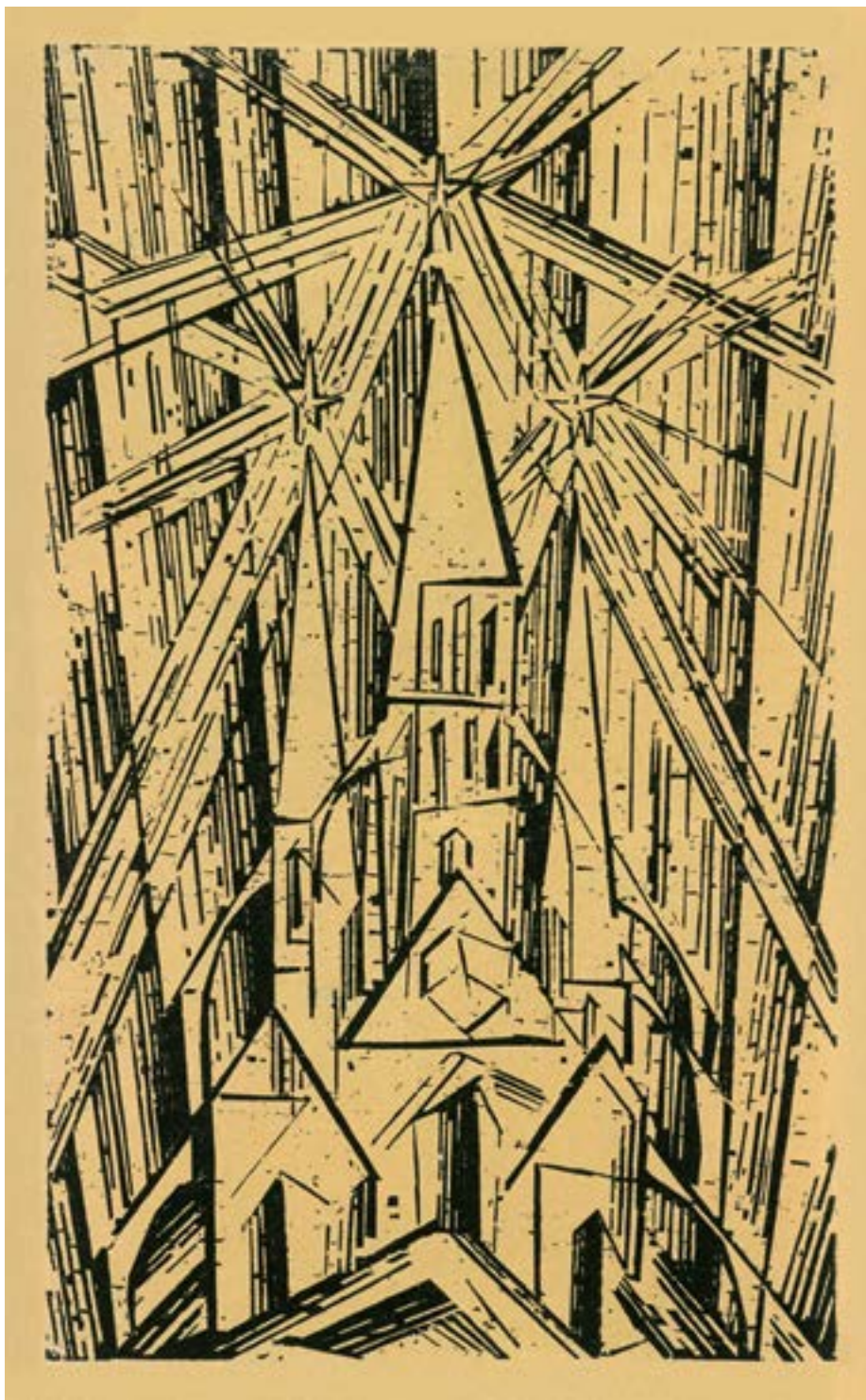




1 Ліонель Файнінґер, «Собор майбутнього», титульна сторінка «Маніфесту Баугаузу» (Manifest und Programm des Staatlichen Bauhauses), 1919, дереворит.

Купити книгу на сайті kniga.biz.ua >>>

Світ мистецтва

Баугауз Френк Вітфорд

З передмовою і новим кінцевим розділом
від Майкла Вайта

ArtHuss 

Купити книгу на сайті kniga.biz.ua >>>

Присвячується Сесі

Вітфорд В. Баугауз / Френк Вітфорд. — пер. з англ.
Н. Плахота. — Київ: ArtHuss, 2025. — 226 с.

Перекладено за виданням: Bauhaus (World of Art),
Frank Whitford, Thames & Hudson; New Revised edition
(May 14, 2019)

Перекладачка *Неля Плахота*
Відповідальна редакторка *Марина Рябикіна*
Редакторка *Марина Саражин*
Дизайн і верстка *Ганна Волкова*

Підписано до друку
xx.xx.2025р.
Формат 70x100/16
Наклад 1000 прим.

Bauhaus © 1984, 2019 і 2020, Thames & Hudson Ltd, London

Переклад українською © 2025, ArtHuss

Передмова, Розділ 18 і Добірка рекомендованої літератури
(с. 209–10) написані Майклом Вайтом

Художнє оформлення і дизайн серії: Kummer & Herrman

Формат: Kummer & Herrman

Усі права захищено. Жодна частина цієї публікації не може бути
відтворена чи поширена в будь-якому вигляді або за допомогою будь-
якого засобу, електронного чи механічного, зокрема фотокопіювання,
запису чи будь-якої іншої системи зберігання
і пошуку інформації, без попередньої письмової згоди видавця.

ArtHuss 

Видавництво «ArtHuss»

04214, Київ,
вул. Героїв Дніпра, 62, кв. 31

*Свідоцтво суб'єкта
видавничої справи
ДК № 5964 від 23.01.2018 р.*

+38 (044) 227 69 63
www.arthuss.com.ua

huss 

Надруковано «Фамільна
друкарня Huss»

04074, Київ, вул. Шахтарська, 5

*Свідоцтво суб'єкта
видавничої справи
ДК № 3165 від 14.04.2008 р.*

+38 (044) 587 98 53
info@huss.com.ua
www.huss.com.ua

Купити книгу на сайті kniga.biz.ua >>>

Зміст

7	Вступ до нового видання		Розділ 11
	Розділ 1	116	Нідерландський вплив
9	Цілі й амбіції		Розділ 12
	Розділ 2	123	До нової єдності: Могой-Надь і Альберс
13	Мистецтво, ремесла, архітектура й академії		Розділ 13
	Розділ 3	136	Публічний образ
27	Реформована художня освіта		Розділ 14
	Розділ 4	151	Дессау
31	Засновник		Розділ 15
	Розділ 5	166	Молоді майстри
41	Проблеми		Розділ 16
	Розділ 6	179	Новий директор
51	Перші призначення		Розділ 17
	Розділ 7	192	Прикрий фінал
67	Студенти		Розділ 18
	Розділ 8	197	Майбутнє
73	Досягнення	202	Документи
	Розділ 9	208	Бібліографія
80	Новоприбулі	211	Подяки
	Розділ 10	214	Алфавітний покажчик
103	Базовий курс: колір і форма		

Передмова до нового видання

Є лише декілька книг, які змогли дистилювати складну історію Баугаузу в авторитетну й читабельну оповідь. Саме такою є книга, представлена вашій увазі. Зважаючи на руйнівні наслідки, які спричинило примусове закриття школи, не дивно, що Френк Вітфорд вирішив почати свою розповідь саме з нього, з фіналу школи. Додайте до цього той факт, що за своє недовге чотирнадцятирічне існування цей заклад мав трьох директорів, у кожного з яких були власний план дій і унікальна особистість, і що школа працювала в трьох різних місцях та за дуже різного матеріального стану. Багато запитань, які й далі надихають істориків Веймарської республіки, стосуються Баугаузу також. Чи був він частиною «обірваної культури», спробою викувати нову форму життя з попелу Першої світової війни? Чи тягнуться його корені до дев'ятнадцятого століття або й глибше, до культури германців? Чи автоматично призвело його поєднання художнього радикалізму й соціального активізму до конфлікту з реакційними силами? Чи було його утопічне мислення відволікальним маневром і приховуванням певного власного консерватизму?

Оповідь про Баугауз у цій книзі залишається актуальною, бо вона не цуралася однаковою мірою ставити складні запитання, подібні до наведених вище, досліджувати суперечності Баугаузу й відзначати його досягнення. Вітфорду вдалося розглянути Баугауз із багатьох точок зору, що було незвичним для його часу. Зокрема, він провів своє дослідження по обидва боки політичного розколу на Східну й Західну Німеччину, де було сформовано цілком відмінні погляди на Баугауз. Наслідки розпорошення Баугаузу після його закриття можна й донині побачити в поширенні документів і об'єктів, які прямували різними шляхами його викладачів і студентів. Сьогодні принаймні три організації в Німеччині заявляють про те, що вони представляють історію Баугаузу, і кожна з них перебуває в одному з його колишніх розташувань: Музей Баугаузу у Веймарі, Фонд Баугаузу в Дессау та Архів Баугаузу

в Берліні. Ці організації, які, грубо кажучи, зосереджені на матеріальному виробництві Баугаузу, його архітектурній спадщині та документальних джерелах відповідно, зараз тісно співпрацюють, але важко уявити собі рівнозначний приклад зростання кількості музеїв, які стосуються того самого закладу й розміщені в такій безпосередній близькості один до одного.

Хоча Вітфорд і був глибоко свідомий непростої політики Баугаузу, він не висловлював про неї якихось вичерпних суджень. Натомість однією з найголовніших тем, яка проходить по всій книзі, є взаємозв'язок теорії і практики, що часто дає змогу поглянути на проблему з боку. Чому, коли на початку діяльності Гропіус приділяв стільки уваги поверненню до ремесел, студенти проводили так багато часу в аудиторії, а не в майстерні? Як так сталося, що Ганнес Маєр, директор, найвідданіший політиці лівих поглядів, курував найбільш комерційно успішну фазу школи? При цьому Вітфорду вдалося поставити фундаментальне питання, на яке не було відповіді тоді й немає зараз: що в сучасній індустріальній економіці означає бути креативним? Окреслені ним рухи маятника між експериментом і догмою, винаходом і прагматизмом, думкою і працею резонують із нашим часом як ніколи.

Публікація нового видання цієї книги присвячена сторіччю Баугаузу, відзначеного виставками й у Німеччині, й в усьому світі. Зараз багато об'єктів, створених Баугаузом, — це музейні експонати, які мають шалений попит, або запроваджені в сучасне ліцензоване виробництво й стали класикою дизайну, а їхні сяйливі хромовані поверхні набули метафоричної, якщо не буквальної, патини часу. З часом приходить поважність. Тепер ми говоримо про епоху, в яку вони були первинно задумані, як про добу класичного модернізму, і відчуваємо таку сентиментальну прихильність навіть до найскладніших із його будівель, про яку ще покоління тому не могли б і подумати. Книга Вітфорда, написана в останній момент живого свідчення Баугаузу, відіграла свою роль у цьому переосмисленні, але досі має багато чого сказати про ті його аспекти, яким ще потрібно зайняти своє місце в поважній історії, нагадуючи про те, чому цей заклад був суперечливим тоді й чому він і зараз продовжує нас інтригувати.

Майкл Вайт

Розділ 1

Цілі й амбіції

Діючи за вказівкою нового нацистського уряду, берлінська поліція 11 квітня 1933 року закрила Баугауз — найвідомішу художню школу сучасності. Це було перше очевидне вираження культурної політики партії, її рішучості знищити в Німеччині будь-який прояв того, що вона називала «декадентським» і «більшовицьким» мистецтвом.

Призначення Адольфа Гітлера німецьким канцлером 30 січня 1933 року ознаменувало кінець Веймарської конституції, розробленої в 1919 році. Період життя Баугаузу точно збігся із тривалістю існування Веймарської республіки. Школа відкрила свої двері в тому ж місті й в той самий час, коли Національні установчі збори роздумували про форму конституції. Подальша історія установи сформувалася під тиском тих самих сил, з якими намагалася боротися і нова республіка, щоби вижити. Як написав у 1923 році Оскар Шлеммер, один із викладачів Баугаузу: «Чотири роки Баугаузу відображають не лише період історії мистецтва, але й історію тих часів також, оскільки в них відобразилася дезінтеграція і нації, і епохи».

Перші місяці Баугаузу ознаменувалися рішучістю реформувати художню освіту і створити новий тип суспільства, а також готовністю багато чим пожертвувати заради цієї мети. Незабаром, подібно до молодій республіки, Баугауз, заражений чумою внутрішніх суперечностей, необґрунтованих зовнішніх вимог і руйнівних економічних криз, був змушений переформулювати свої цілі, аби угамувати ідеалізм реалізмом. Отож протягом другої фази життя школи (яка тривала з 1923 по кінець 1925 року) раціональні квазінаукові ідеї поступово витіснили романтичний дух мистецького самовираження й призвели до важливих змін у навчальній програмі та методах викладання в закладі. Ця фаза охопила роки, коли хитка німецька економіка стабілізувалась і почався розквіт національної промисловості. Однак у ці самі роки набули сил політичні екстремісти й правого, й лівого таборів. Вони також мали безпосередній вплив на Баугауз.

Третя фаза історії школи почалася в 1925 році, коли Баугауз був змушений покинути Веймар — нова націоналістична влада міста скасувала його фінансове забезпечення. У ті часи Німецька республіка дедалі більше страждала від нападів і радикалів, і революціонерів. Така поляризація політики відобразилася й на Баугаузі, який тоді перебував у Дессау. Водночас національна економіка переживала короткий період розквіту, і викладання в Баугаузі почали підлаштовувати до потреб промисловості. Третя фаза історії закладу закінчилася на початку 1928 року, коли його засновник і директор, Вальтер Гропіус, передав керівництво Ганнесу Маєру — відкрито визнаному марксисту, який розглядав мистецтво й архітектуру виключно з погляду вимірюваних соціальних переваг.

Відмінності в політичних поглядах призвели не лише до відставки Маєра в 1930 році та призначення директором Міса ван дер Рое, але й до переміщення Баугаузу з Дессау до Берліна в 1932 році. І знову це стало наслідком перемоги націоналістів на регіональних виборах. Щойно націоналістам вдалося досягти загальнонаціональної влади, берлінський Баугауз було закрито остаточно й безповоротно, а більшість пов'язаних із ним митців і архітекторів покинула Німеччину, забираючи із собою ідеї Баугаузу до тих країн, у яких вони знайшли собі притулок, особливо до Сполучених Штатів.

За короткий час свого існування Баугауз — на краще чи на гірше — спричинив революцію в художній освіті, вплив якої відчувається й донині. Кожен студент, який проходить у художній школі «базовий курс», має дякувати за це Баугаузу. Кожна художня школа, яка пропонує вивчення матеріалів, теорії кольорів і тривимірного дизайну, певною мірою завдячує освітнім експериментам, проведеним у Німеччині століття тому. Кожен, хто сидить на стільці зі сталеною трубчастою основою, користується регульованою лампою для читання або живе в будинку, частково чи повністю побудованому з попередньо виготовлених елементів, отримує переваги (або страждає від) революції в дизайні, викликаній Баугаузом. За словами Вольфа фон Екардта, Баугауз «створив зразки й запровадив стандарти сучасного промислового дизайну; він допоміг винайти сучасну архітектуру; він змінив вигляд усього — від стільця, на якому ви сидите, до сторінки, яку ви зараз читаете».

Хоча протягом свого недовгого життя Баугауз декілька разів змінював напрям діяльності, на початку він ставив перед собою три основні цілі, кожна з яких була чітко окреслена в «Маніфесті» й супровідній «Програмі Державного Баугаузу у Веймарі». Програма, написана засновником і директором школи Вальтером Гропіусом та ілюстрована дереворитом Ліонеля Файнінгера із зображенням готичного собору на цілу сторінку, була опублікована у квітні 1919 року.

Перша ціль школи полягала в порятунку всіх видів мистецтва від ізоляції, в якій кожен із них (нібито) опинився, і підготовці ремісників, художників та скульпторів майбутнього, аби вони взялися до спільних проєктів, поєднуючи всі свої навички. Як стверджує виклична заява, що з неї починається «Маніфест», ці проєкти були б будівлями, оскільки «кінцевою метою всієї творчої діяльності є будівля».

Другою ціллю було підвищення статусу ремесел до рівня, на якому перебували тогочасні «красні мистецтва». «Між художником і ремісником немає суттєвої різниці, — проголошує «Маніфест». — Художник — це натхненний ремісник... Створімо ж нову гільдію ремісників без класових відмінностей, які будують зарозумілий бар'єр між майстром і художником!».

Третя ціль, яка була сформульована в «Програмі» не настільки чітко, як дві попередні, однак ставала дедалі важливішою з розвитком Баугаузу, полягала у створенні «постійного контакту між лідерами ремесел та галузей промисловості країни». Це було більше, ніж догмат віри, це було питання економічного виживання. Баугауз сподівався, що за допомогою продажу своєї продукції і розробок дизайну для громадськості та промисловості він поступово позбавиться залежності від державних субсидій. Водночас

2 Карта Веймарської Німеччини, на якій вказано (великими літерами) три послідовні місця розташування Баугаузу.



Купити книгу на сайті kniga.biz.ua >>>

контакт із зовнішнім світом гарантував би, що школа не стане «вежею зі слонової кістки», а її студенти будуть повністю підготовленими до життя.

Декілька ідей, висловлених у «Маніфесті» й «Програмі», були на диво підривними, наприклад твердження про те, що мистецтва неможливо навчити, однак можна навчити ремесел, навичок ручної роботи. Саме тому основою школи мали стати її майстерні: «Школа — це служка майстерні й одного дня буде нею поглинута». Саме тому в Баугаузі не було викладачів і студентів, натомість за прикладом гільдій там були «майстри, підмайстри й учні». Отож студенти вчилися під час реальної роботи, дійсно виготовляючи певні вироби в співпраці з досвідченішими колегами або під їхнім керівництвом.

Як ми побачимо далі, пройшов певний час, поки новаторські рішення, описані в «Програмі Баугаузу», були реалізовані хоча б частково. Ми також побачимо, що Баугауз не був самотнім у спробах реформувати мистецтво та професійно-технічну освіту. Він навіть не був першим навчальним закладом, який зробив таку спробу.

Розділ 2

Мистецтво, ремесла, архітектура й академії

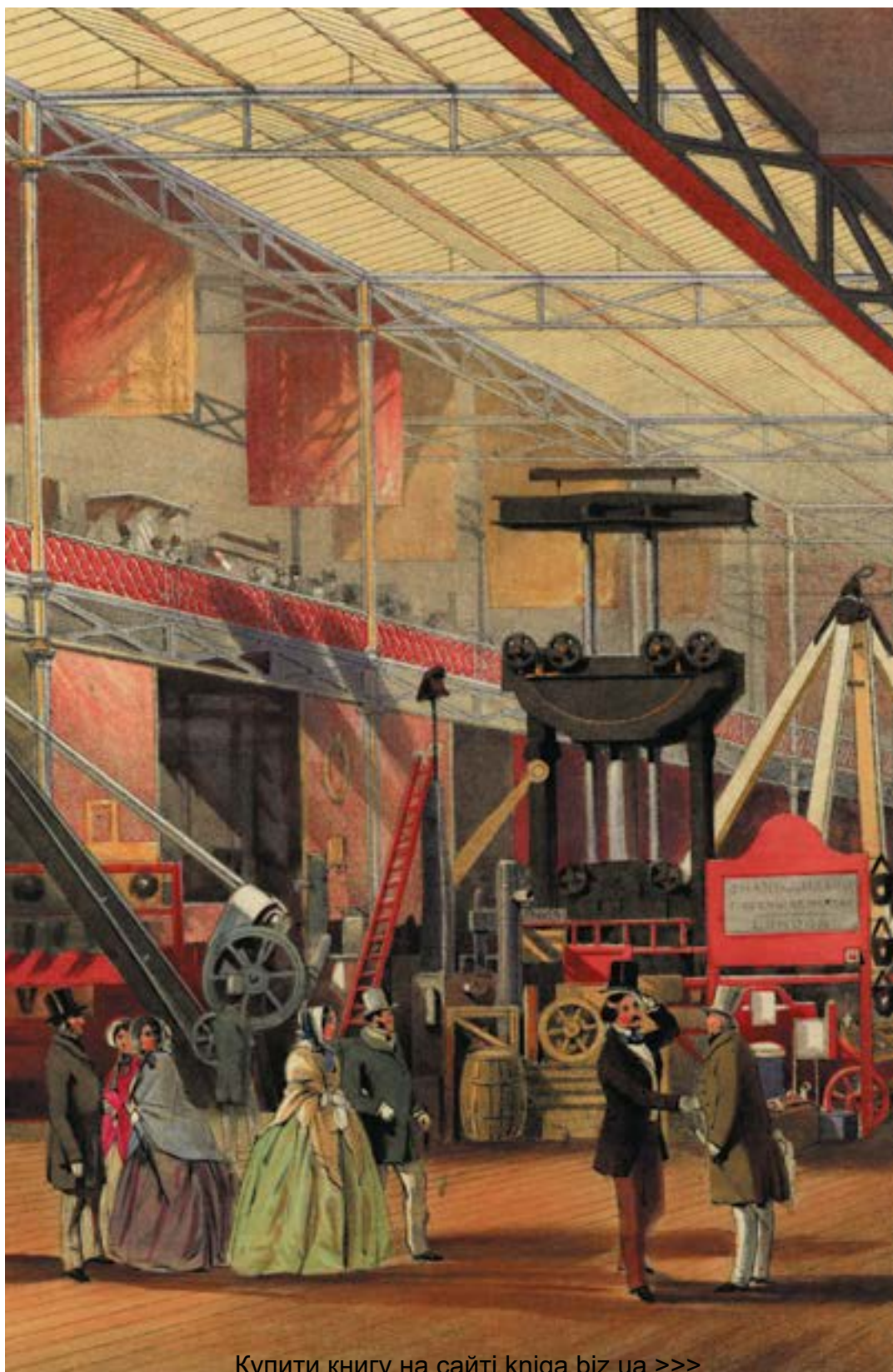
Хоча раніше не було такої художньої школи, як Баугауз, ідеї, закладені в «Програму» 1919 року, все ж мали довгий і поважний родовід. Вони відображали ставлення до мистецтва, архітектури й ремесел, сформоване силами інженерної думки й технологій.

Промислова революція породила обладнання й матеріали, які узурпували традиційні функції художника і ремісника. Чавун був універсальнішим, ніж цегла чи дерево. Обладнання з паровим двигуном могло штампувати, різати й формувати майже будь-який матеріал швидше та планомірніше, ніж рука людини. Механізоване виробництво означало нижчі ціни й вищі прибутки.

Всесвітня виставка, проведена у лондонському Гайд-парку в 1851 році, ефектно продемонструвала всім, хто мали бажання задумуватися, наскільки сильно змінився світ від початку дев'ятнадцятого століття. Просторий виставковий зал Джозефа Пакстона (Кришталевий палац), побудований із попередньо виготовлених металевих дуг і листів скла, був творінням не архітектора, а натхненного інженера-самоучки. Він вмістив не лише традиційні вироби майже зі всіх країн світу, але й новомодні парові механізми, двигуни, молотки, токарні й ткацькі верстати, що дали Британії промислові й економічні переваги, яких не було в жодної іншої країни.

Поки звичайні смертні раділи й захоплювалися дивом творіння Пакстона, невелика кількість вдумливих людей була нажахана його значенням. Вони вважали, що машини сповістили (поміж інших страхів) про неминучу загибель і особистості, і майстра-ремісника.

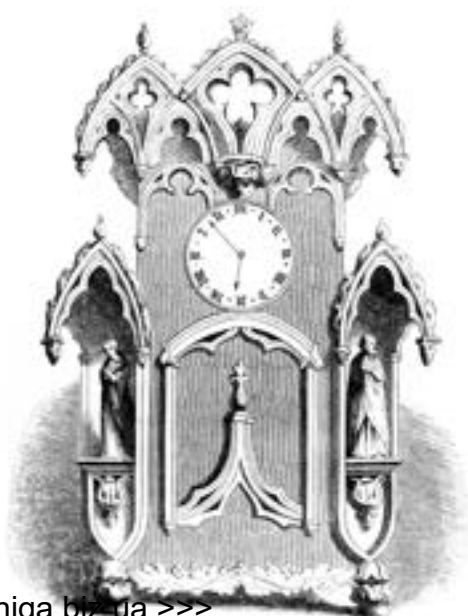
Найкрасномовнішими опонентами машин у Британії дев'ятнадцятого століття були Джон Раскін і Вільям Морріс. Морріс вважав, що нечесно видавати машинні вироби за ручну роботу, а Раскін узагалі був проти використання машинного



Купити книгу на сайті kniga.biz.ua >>>



3 навпроти Всесвітня виставка, 1851.
 Двір машинерії у Кришталевому палаці з краном на передньому плані й гідрравлічним пресом на задньому.
 4 зверху Сторінка з каталогу, опублікованого компанією Вільяма Морріса.
 5 справа Годинник-хронометр, представлений на Всесвітній виставці й вказаний в ілюстрації до офіційного каталогу. Оздоблення — стилізація під готику, металевий корпус виготовлений так, щоб нагадувати фактуру дуба.



Купити книгу на сайті kniga.biz.ua >>>

обладнання, засуджуючи упровадження в ремеслах будь-яких пристроїв, які могли щось більше, ніж просто допомогти «м'язовій дії людської руки». Обидва вірили, що вплив промислового виробництва завдає духовної шкоди й реміснику, й споживачу: у машин немає душі, вони зроблять людство бездушним. Машина викрала в ремісника радість від добре виконаної роботи й позбавила громадськість життєдайної насолоди від проживання в середовищі, створеному з майстерністю й любов'ю.

На думку Морріса, рішення полягало в спонсорстві відродження традиційних ремесел. У 1861 році він заснував компанію, яка мала виробляти схвалені ним види виробів і давати роботу традиційним ремісникам. Морріс також сподівався, що ціна продукції компанії буде доступною для простих людей, бо ті потребували духовних переваг, наданих чесно й чуйно виготовленими речами, набагато більше, ніж «свинські багатії» (за його словами).

Ідеї та зусилля Морріса щодо перешкоджання хвилі індустріалізації були наївними. Вони черпали натхнення з уявного, а не справжнього Середньовіччя, в якому про механізацію навіть не мріяли. А ще ідеї Морріса були непрактичними. Хоча попит на вироби ремісників існував, вони неминуче були дорожчими, ніж продукція масового виробництва, і дозволити їх собі могли лише «свинські багатії», яким ці речі були потрібні найменше. Анахронічні кустарні виробництва не могли зупинити невблаганний прогрес машин.

Ще одним критиком більшості побаченого на Всесвітній виставці був німецький архітектор Готфрід Земпер (1803–79), який декілька років жив у Британії як політичний біженець. Земпер усвідомлював, що технологічний прогрес незворотний. Отож замість вигадувати способи збереження традиційних ремесел він запропонував виховувати новий тип ремісників, які розуміли б потенціал машин і використовували б його з художньою чутливістю. В Англії було придумано поняття «Мистецтва й ремесла», щоб назвати результати різних спроб відродження ремісництва й реформування дизайну. Земпер винайшов німецький еквівалент цієї фрази — *Kunstgewerbe*.

Англійцем, який погоджувався із Земпером, допоміг організувати Всесвітню виставку, але критикував представлені на ній вироби, був Генрі Коул (1808–82). Як і Земпер, Коул вважав, що єдиним тривалим розв'язанням проблем, що постають з індустріалізацією, є освіта, в якій музеї ремісництва відігравали б таку ж важливу роль, як і школи мистецтв та ремесел. Перебуваючи на посаді директора Південнокенсінгтонського музею, заснованого в 1852 році, (нині Музей Вікторії та Альберта) і школи дизайну при ньому (нині Королівський коледж мистецтв), Коул був дуже впливовою

постаттю не лише в Британії, але й по всій Європі, а особливо в Німеччині й Австрії.

Художньо-реміснича освіта гостро потребувала реформ. Митці та ремісники й далі навчалися своїх професій так, ніби Промислової революції не сталося: митців усе ще навчали у витонченій атмосфері художніх академій, а ремісники досі отримували навички в системі учнівства, яка походила ще з епохи великих соборів і з тих часів практично не змінювалась.

Наприкінці дев'ятнадцятого століття по всій Європі зростає кількість музеїв ремісництва й пов'язаних із ними шкіл мистецтв і ремесел. Але де б їх не засновували, цим школам не вдавалося переконати суспільство в тому, що вони не були всього лиш бідними родичами академій красного мистецтва, адже готували не митців, а майстрів. Тим часом академії далі викладали свої предмети на основі вивчення античних і класичних шедеврів, сліпо не помічаючи дивовижних успіхів авангарду, особливо у Франції та у живописі, і вірили, що лише вони втілювали найвищі мистецькі цінності. Також вони вважали, що можна навчити людей, як стати митцями. Очевидно, що будь-яка реформа в художній освіті мала початися з нападу на елітарні академії.

Промислова революція також прискорила кризу в архітектурі. Йшлося не лише про те, чи мають архітектори використовувати нові будівельні матеріали, і не лише про форми, яких могло вимагати використання таких матеріалів. Це стосувалося також подолання викликів, що їх створювало колосальне й тривожне зростання міського населення. Як і де мав мешкати новий міський пролетаріат?

Брак відповідей на ці гострі запитання призвів до появи погано освітлених, задушливих, вологих і антисанітарних нетрів у кожному промисловому місті від Парижу до Будапешта. Архітектори, навчені імітувати попередні стилі або будувати частинами, використовуючи традиційні матеріали, не могли розв'язати цю проблему.

Перші її рішення були запропоновані в Англії, де поселення для сімей робітників почали з'являтися ще в 1850-х роках. До кінця століття ці поселення для середнього класу й пролетаріату почали бурхливо зводити всюди, деякі з них (до прикладу, Порт-Санлайт чи Борнвіль) для своїх працівників будували великі компанії. Рух міст-садів був ще одним кроком у цьому ж напрямі. Першим його вираженням став Лечворт (закладений у 1904 році) — забудова, від початку до кінця спланована з урахуванням потреб робітників фабрики, які мали там жити.

Упродовж двох останніх десятиліть дев'ятнадцятого століття в континентальній Європі почали захоплюватися Британією за якість її промислової продукції, її ремесла, художньо-ремісничі школи, міста-сади та скромну й надійну