Преподаватель спец. дисциплин: Халилова Ф.С.

 Группа №24. Дизайн (по отраслям).

 Дисциплина: История дизайна.

## Тема 2.11. Баухауз и его вклад в развитие мирового дизайна

Дата урока: 04.05., 05.05.21г.

Домашнее задание: Проработка конспектов лекций, литературных источников.

## 2.11. Баухауз и его вклад в развитие мирового дизайна

В начале 20-х гг. XX в. конструктивисты и урбанисты предлагают свои идеи преобразования мира через искусство, противопоставляя их постро­мантическим концепциям мироздания. Новые отношения между людьми и предметным миром для них олицетворяли функционально «правильно и просто» сконструированные объекты и окружающая среда - города, зда­ния, предметы обихода. Наиболее рельефно эти тенденции проявились в деятельности двух знаменитых школ дизайна - немецкого Баухауза и со­ветского ВХУТЕМАСА.

В идеологическом наследии Баухауза - первой крупной школы про­мышленного проектирования - эстетика промышленной продукции, по­жалуй, впервые находит наиболее целенаправленное и полное выражение. Воспитание нового поколения архитекторов и художников-конструкторов проходило здесь в тесной связи с живой практикой промышленного про­изводства. Речь в данном случае шла не об архитектурной деятельности в узком смысле, а о целенаправленном формировании всей окружающей че­ловека предметной среды. Новый институт содержал в себе функции учеб­ного заведения и производственных мастерских. Резко отталкиваясь от традиционных стилей, от принципов декоративизма, идеологи Баухауза делают своей программной установкой массовое производство художе­ственно оформленных бытовых вещей. Главной задачей, стоявшей перед ним, была разработка для индустрии типов и моделей утилитарных вещей повседневного обихода с учетом новейших достижений техники и совре­менного искусства.

Все попытки, предпринимавшиеся прежде в этом направлении, носили спорадический, единичный характер, да и ориентировались они зачастую на наследие прошлого, а не на реалии современности. В самом деле, еще с середины XIX в. некоторые художественные движения, вдохновленные социальной эстетикой Рёскина, выступали, по сути, против индустриали­зации, которая, по их мнению, губила хороший вкус, а также против акаде­мизма викторианской эпохи. Они создавали мастерские или, скорее, цехи в духе романтического медиевизма, призывали посредством ремесел воз­родить искусство и создавать прекрасные предметы, предназначенные для широкой публики. Главными среди этих групп были Century Guild Мак-мурдо и Крейна (1882) и «Движение за возрождение искусств и ремесел» Морриса (1888). Однако все эти разрозненные группировки, ориентиро­ванные исключительно на декоративность и отвергавшие машинное про­изводство, вскоре растворились в международном стиле модерн.

Уже тогда, в 1890 г., Анри Ван де Вельде говорил об инженере как об архитекторе будущего, а десятью годами позже Адольф Лоос в своей рабо­те с выразительным названием «Орнамент и преступление» выступил в защиту функциональной эстетики, которая была впоследствии принята в Америке Л. Салливеном и Ф. Л. Райтом.

Первая попытка разрешить конфликт между индустриальной техноло­гией и ремесленным производством в духе Морриса была предпринята Гер­маном Мутезиусом, основавшим в 1907 г. в Мюнхене Веркбунд, но инди­видуализм и нетерпимость членов Союза обрекли этот эксперимент на про­вал. В 1914 г. Анри Ван де Вельде был вынужден покинуть свой пост ди­ректора Школы прикладного искусства в Веймаре и рекомендовал в каче­стве своего преемника молодого преподавателя из Веркбунда Вальтера Гропиуса, ученика Беренса, который еще в 1910 г. создал смелый и строго функциональный проект здания фабрики «Фагус» в Альфельде (Нижняя Саксония). В то время уже было ясно, что Веркбунд не достиг цели в своей главной задаче - объединения, с одной стороны, художников и ремеслен­ников, а с другой - индустрии и промышленности, хотя им было много сде­лано в разработке теоретических предпосылок индустриального дизайна. Гропиус взял все ценное из наследия Веркбунда, развил его и большей ча­стью осуществил на практике.

В 1919 г. Гропиус был приглашен заведовать художественной академи­ей в Веймаре, позже он объединил ее со Школой прикладного искусства, основанной Ван де Вельде, и на их основе создал «Государственный Бау­хауз» (буквально «Строительный дом») - архитектурно-ремесленную школу, в стенах которой обучали искусству и инженерному мастерству. Здесь нашла свое теоретическое и практическое применение концепция синтеза пластических искусств, ремесел и промышленности. В числе его профессоров были крупнейшие деятели культуры начала XX столетия ар­хитекторы Мис ван дер Роэ, Ханнес Мейер, Марсель Брейер, художники Василий Кандинский, Пауль Клее, Лионель Фенингер, Пит Мондриан.

Тогда же Гропиус пишет манифест, в котором излагает основные прин­ципы искусства индустриальной эпохи: «Конечная цель всякой художе­ственной деятельности - здание! Украшение его было когда-то важнейшей задачей изобразительных искусств, и они являлись неотъемлемой частью архитектуры. Сегодня они пребывают в замкнутой обособленности, из ко­торой могут выйти благодаря лишь совместной и взаимопроникающей де­ятельности всех творческих работников. Архитекторы, скульпторы и жи­вописцы должны заново признать и научиться понимать многорасчлененную форму сооружения в единстве всех его частей; только тогда они на­полнят свои произведения тем архитектоническим духом, который был утерян ими в салонном искусстве... Архитекторы, скульпторы и живопис­цы, мы снова должны вернуться к ремеслу! Нет больше искусства как про­фессии. Не существует принципиальной разницы между художником и ремесленником. Художник - лишь высшая ступень ремесленника... Итак, мы образуем новую гильдию ремесленников без классовых различий, ко­торые воздвигли бы непреодолимую стену между ремесленниками и ху­дожниками! Мы хотим вместе придумывать и создавать новое здание бу­дущего, где все сольется в едином образе: архитектура, скульптура, живо­пись - здание, которое подобно храмам, вознесенным в небо руками ре­месленников, станет кристальным символом новой грядущей веры».

Из этого кредо следует, что проблема единства искусств все еще остава­лась в центре внимания, однако теперь она рассматривалась по-новому - с учетом реальных нужд общества и с полной уверенностью в эстетической значимости продукции промышленного производства. Другими словами, речь идет о том, чтобы соединить искусство с жизнью и преодолеть проти­вопоставление искусства науке и технике.

Чтобы избежать формализма, нужно осмысленно применять машины, имея элементарные представления об их функциях. Поэтому в художе­ственной деятельности столь важной оказывается роль артельной работы, превращающей ремесло в творчество, а промышленное производство - в произведение искусства. Все искусства вытекают из архитектуры, оказы­ваясь в то же время элементами конечной структуры, каковой и является здание. Поэтому Гропиус настаивает на необходимости обучения своих учеников ремеслам: они должны знать все материалы, понимать язык лю­бых форм, овладеть всеми законами построения. Не существует и препо­давателей в старом смысле слова - есть общность учителей и учеников, связанных скорее духом сотрудничества, нежели наставничества.

Главной задачей Баухауза Гропиус считал объединение различных обла­стей творческой деятельности, использование всех возможностей техники и станкового искусства для создания единой и гармонической вещественной среды. Своей конечной целью задача имела гуманизацию и демократизацию общества, воспитание всесторонне развитой личности. Преследуя эти цели, Гропиус привлек к сотрудничеству единомышленников - талантливых ху­дожников и архитекторов. Среди наиболее крупных мастеров были Иоханнес Иттен, который вел пропедевтический курс, Лионель Фейнингер, пре­подававший живопись и теорию формы, Герхард Маркс - керамику, Пауль Клее - витражи и ткачество, Оскар Шлеммер - скульптуру, Василий Кан­динский - фреску, Ласло Мохой-Надь - обработку металла и синтетичес­ких материалов, а также фотографию, Георг Мухе - ковроткачество.

Программа обучения включала в себя пропедевтический курс, авто­ром которого был выдающийся педагог, теоретик дизайна и художник Иоханнес Иттен. Учитывая пестроту подготовки и слабую выявленность художественной индивидуальности студентов первого набора, Иттен предложил ввести для них шестимесячный вводный курс. По замыслу Иттена этот курс не должен был содержать ни специального учебного материала, ни нового метода обучения. Свой курс Иттен ориентировал на решение трех основных задач: высвобождение творческих сил и рас­крытие художественных способностей обучающихся, создание предпо­сылок для выбора ими будущей специализации, овладение основными принципами формообразования, законами формы и цвета, новым виде­нием окружающего мира. Его цель состояла в том, чтобы освободить ученика от устаревших художественных условностей путем самостоя­тельного экспериментирования с сырыми формами и материалами, с эле­ментарными цветами, с композицией, с геометрическим рисунком - то есть с основным словарем, значительно расширенным различными язы­ками творчества.

Затем курс разделялся на две параллельные ветви: первая (практичес­кая) была посвящена обработке материалов, то есть профессиональному ремеслу, в частности применению механизмов, а также артельной работе. Вторая (формальная) ориентировалась на теоретическое изучение формы рисунка и цвета. После трех лет обучения ученик становился «подмасте­рьем», как в средневековых цехах. Это позволяло ему либо свободно уп­ражняться в том «ремесле», в которое его посвятили, либо принять учас­тие в экзамене на звание «подмастерья Баухауза» и приступить к заверша­ющему циклу обучения - строительному курсу, работе на строительной площадке и в мастерской совместно с учителями. Этот последний этап за­вершался инженерным образованием.

Студенты с первого курса занимались по определенной специализации (керамика, мебель, текстиль и т. п.). Занятие ремеслом в мастерской ин­ститута считалось необходимым для будущего дизайнера, потому что, толь­ко изготовляя образец (или эталон), студент мог ощутить предмет как не­которую целостность и, выполняя эту работу, контролировать себя. Ми­нуя непосредственное общение с предметом, будущий художник-конструк­тор мог стать жертвой одностороннего, ограниченного «машинизма», по­скольку современное производство делит процесс создания вещи на разоб­щенные операции. Но, в отличие от традиционного ремесленного учили­ща, и это очень важно подчеркнуть, студент Баухауза работал не над еди­ничным предметом, а над эталоном для массового промышленного произ­водства. Техническая подготовка студентов подкреплялась изучением стан­ков, технологии обработки металла и других материалов. Вообще изуче­нию материалов придавалось исключительно большое значение, так как «правдивость» использования того или другого материала была одной из основ эстетической программы Баухауза.

Не приходится говорить о том, что изделия Баухауза несли на себе ощутимый отпечаток живописи, графики и скульптуры 20-х гг. XX сто­летия с характерным для того времени увлечением кубизмом, разложе­нием общей формы предмета на составляющие ее геометрические фор­мы. Образцы, выполненные в стенах школы, отличает энергичный ритм линий и пятен, чистый геометризм предметов из дерева и металла. Чай­ники, например, могли быть скомпонованы из усеченного конуса и полу­кружия, а в другом варианте - из полукружия, полусферы и цилиндров. Все переходы от одной формы к другой предельно обнажены, нигде нельзя найти желания их смягчить, все это подчеркнуто контрастно и заострено. Текучесть силуэта можно проследить, пожалуй, только в изделиях из ке­рамики, но это выражение свойств самого материала - обожженной гли­ны. Какими аморфными показались бы по сравнению с ними предметы времен модерна! Но основная разница между ними даже не в сопоставле­нии энергии баухаузовских вещей с нарочитой рафинированностью мо­дерна. В Баухаузе искали конструктивность вещи, подчеркивали ее, вы­являли, а иногда и утрировали там, где, казалось бы, ее нелегко было най­ти (в посуде, например).

До перевода Баухауза в Дессау, то есть до 1924 г., там были созданы об­разцы мебели, посуды, плакаты, различные декоративно-оформительские работы и т. п.; основной целью был поиск функционально оправданной фор­мы. Так стал создаваться стиль Баухауза. Основой творческого метода Ба­ухауза было слияние формы и функции. Напряженные поиски новых кон­структивных решений, подчас неожиданных и смелых, особенно характер­ны были в мебельном производстве: в Баухаузе родились многие схемы, сделавшие подлинную революцию (деревянные кресла Ритфельда, сиде­нья на металлической основе Марселя Брейера и многое другое).

Своей борьбой с академизмом и откровенно авангардной педагогикой Баухауз нажил множество врагов. Выставка 1923 г., с энтузиазмом встре­ченная критикой, привела в ярость оппонентов Баухауза, объявивших его очагом большевизма под тем предлогом, что Школа зародилась при прави­тельстве социалистов. Давление парламента Тюрингии стало невыноси­мым, и 1 апреля 1925 г. Баухауз в Веймаре был закрыт.

Следующий этап существования Баухауза связан с городом Дессау. Осенью Баухауз был принят городским магистратом Дессау, и Гропиус получил возможность построить новое здание. Система преподавания была несколько изменена. Некоторые преподаватели покинули Баухауз, другие -бывшие ученики - встали на их место: Иозеф Альберс, Брейер, Иост Шмидт. В 1928 г. Гропиус отказался от своей должности, чтобы целиком посвятить себя архитектуре. Ему на смену пришел Ханнес Мейер, однако два года спустя вследствие конфликтов с городским магистратом он был вынужден уйти в отставку. Затем руководство Баухаузом принял архитек­тор Людвиг Мис ван дер Роэ, бывший директором Школы вплоть до ее закрытия правительством национал-социалистов.

В последние годы существования Баухауза, когда во главе его стал Ханнес Мейер, особенно повысилась теоретическая подготовка студентов. Для изучения запросов массового потребителя, для того чтобы знать его нуж­ды, постичь его вкусы, изучались социология и экономика. Чтобы понять процесс производства, студенты должны были пройти непосредственно все его этапы. Такой метод изучения позволял им всесторонне освоить воз­действие внешней формы предмета, особенности восприятия формы, фак­туры, цвета, познакомиться с оптикой, цветоведением, физиологией. Вре­мя, когда художник мог рассчитывать только на интуицию и личный опыт, считали руководители Баухауза, ушло безвозвратно; студент формировался как всесторонне развитая творческая личность.

В 1933 г. Баухауз переезжает в Берлин, но в июле 1933 г. Школа оконча­тельно ликвидируется. Здание Баухауза в Дессау было превращено в школу нацистских кадров. Несмотря на закрытие Баухауза, после 1933 г. его авто­ритет достигает своего апогея. Идеи и теории Школы вскоре распространи­лись по всему миру бывшими преподавателями и учениками, изгнанными из Германии. Так, в Америке нашли свое пристанище Гропиус, Мис ван дер Роэ, Мохой-Надь (последний в 1937 г. в Чикаго основал Новый Баухауз (New Bauhaus), который возглавлял вплоть до своей смерти в 1946 г.).

Значение Баухауза трудно переоценить. Он не только был примером организации обучения дизайнеров, но и подлинной научной лабораторией архитектуры и художественного конструирования. Методические разра­ботки в области художественного восприятия, формообразования, цветоведения легли в основу многих теоретических трудов и не потеряли до сих пор своей научной ценности.

Очень интересна эволюция Баухауза. Основанный путем объединения Веймарской академии художеств и школы Ван де Вельде, он первое время продолжал некоторые их традиции. Со временем влияние предшественни­ков было утрачено. Важным в этом плане было постепенное упразднение таких «рукотворных» ремесленных специальностей, как скульптура, кера­мика, живопись на стекле, и большее приближение к требованиям промыш­ленности, современной жизни. Вместо резной мебели из стен Баухауза ста­ли выходить модели для массового изготовления, в частности образцы си­дений М. Брейера.

Начало деятельности Баухауза проходило под влиянием утопических идей о возможности переустройства общества путем создания гармоничес­кой предметной среды. Архитектура рассматривалась как «прообраз соци­альной согласованности», признавалась началом, объединяющим искусст­во, ремесло и технику. Конечно, первоначальные установки Гропиуса еще несли в себе отпечаток романтического идеализма, их оспаривали и оспа­ривают до сих пор; однако Гропиус остается единственным мастером, кому с помощью группы не знающих себе равных художников удалось довести до конца этот грандиозный труд, равный по своему исключительному твор­ческому богатству школам эпохи Возрождения.

Одновременно или почти одновременно с Баухаузом возникают подоб­ные объединения, ставящие перед собой сходные цели, в других странах. В Чехословакии в 1920 г. организовался прогрессивный союз художников-конструктивистов «Девятсил», по своим устремлениям близкий к Баухау­зу. Во Франции аккумулятором идей конструктивного формотворчества, единой функционально оправданной среды становится талантливый ар­хитектор Ле Корбюзье, в США - архитектор Ф. Л. Райт.