

The image features a large blue circle on a white background. A yellow triangle, with its hypotenuse running from the top-left towards the bottom-right, overlaps the left side of the blue circle. The text 'круг тотальной архитектуры' is centered within the blue circle in white. The text 'вальтер gropиус' is located in the bottom right corner, with the yellow triangle overlapping the letter 'о' in 'группиус'.

**круг
тотальной
архитектуры**

**вальтер
группиус**

Вальтер Гропиус

Круг тотальной архитектуры

«Ад Маргинем Пресс»
1943, 1949, 1952, 1954, 1955

УДК 72.036(430)
ББК 85.113(4Гем)6

Гропиус В.

Круг тотальной архитектуры / В. Гропиус — «Ад Маргинем Пресс», 1943,1949,1952,1954,1955

ISBN 978-5-91103-387-3

Вальтер Гропиус (1883–1969) – ключевая фигура архитектурного пантеона XX века, стоящая в одном ряду с Фрэнком Ллойдом Райтом, Ле Корбюзье и Мисом ван дер Роэ. Основатель Баухауса и теоретик модернизма, Гропиус на протяжении десятилетий последовательно задавал ключевые вопросы, целясь в наиболее болезненные точки современной архитектуры, и зачастую формулировал исчерпывающие ответы. Доказательство его беспримечной последовательности – эта книга-манифест, изданная в 1955 году. В ней собраны эссе, статьи, записи выступлений архитектора за тридцать лет: самая ранняя из глав книги – «Индустрия домостроения» – впервые была опубликована в виде статьи в 1924 году, самая поздняя – «Архитектор – ведомый или ведущий?» – в 1954-м. Обе органично вошли в структуру книги, доказывая, что Гропиус не менял убеждений, а лишь выверял на практике (как в первом случае) и развивал концепции, впервые намеченные в эпоху Баухауса.

УДК 72.036(430)
ББК 85.113(4Гем)6

ISBN 978-5-91103-387-3

© Гропиус В., 1943,1949,1952,1954,1955

© Ад Маргинем

Пресс, 1943,1949,1952,1954,1955

Содержание

Вступительное слово	7
От автора	9
Введение[1]	10
Часть I	13
1. Метод[2]	13
2. Моя концепция Баухауса[3]	15
Конец ознакомительного фрагмента.	21

Вальтер Гропиус

Круг тотальной архитектуры

Walter Gropius

Scope of Total Architecture

Collier Books

Данное издание осуществлено в рамках совместной издательской программы Музея современного искусства «Гараж» и ООО «Ад Маргинем Пресс».

GARAGE

*Ad***M***arginem*

Published by arrangement with Harper, an imprint of HarperCollins Publishers.

Издательство благодарит литературное агентство Andrew Nurnberg за помощь в получении прав на издание настоящей книги.

Перевод – А. С. Пинскер

Редактор – Иван Саблин

Предисловие – Александра Селиванова

Оформление – ABCdesign

Copyright 1943, 1949, 1952, 1954, 1955, by Walter G. Gropius

© Пинскер А. С., перевод, наследники, 1971

© Селиванова А., предисловие, 2017

© ООО «Ад Маргинем Пресс», 2017

© Фонд развития и поддержки искусства «АЙРИС»/IRIS Foundation, 2017

Вступительное слово

Вальтер Гропиус – ключевая фигура архитектурного пантеона XX века, стоящая в одном ряду с Фрэнком Ллойдом Райтом, Ле Корбюзье и Мисом ван дер Роэ. Основатель Баухауса и теоретик модернизма, Гропиус на протяжении десятилетий последовательно задавал ключевые вопросы, целясь в наиболее болезненные точки современной архитектуры, и зачастую формулировал исчерпывающие ответы. Доказательство его беспримерной последовательности – эта книга-манифест, изданная в 1955 году. В ней собраны эссе, статьи, записи выступлений архитектора за тридцать лет: самая ранняя из глав книги – «Индустрия домостроения» – впервые была опубликована в виде статьи в 1924 году, самая поздняя – «Архитектор – ведóмый или ведущий?» – в 1954-м. Обе органично вошли в структуру книги, доказывая, что Гропиус не менял убеждений, а лишь выверял на практике (как в первом случае) и развивал концепции, впервые намеченные в эпоху Баухауса.

Несмотря на то что и он сам, и его книга неразрывно связаны с термином «модернизм», все эти годы архитектору приходилось бороться с прочно приставшим к его проектам определением «интернациональный стиль» (потому что, как и советские конструктивисты, он пропагандировал метод, но критиковал стиль и любые «измы» как внешние и незначительные характеристики архитектуры). И в этом он, скорее всего, не преуспел – этот ярлык, со всем комплексом ложных интерпретаций максимы Ле Корбюзье «дом – машина для жилья», снять ему так и не удалось, несмотря на популярность книги.

Американским и европейским читателям давным-давно знакомы не только сами концепции Гропиуса, но и их анализ; уже более полувека «Круг тотальной архитектуры» считается одной из основ архитектурной теории новейшего времени. Для российского же читателя, включая многих архитекторов, это по-прежнему практически новый текст. Архитектурная теория XX века не включена в обязательную программу отечественных архитектурных вузов и изучается эпизодически или факультативно. Если текстам Ле Корбюзье, в частности «Модулору», в СССР повезло, то «Круг тотальной архитектуры» остался практически неизвестным. Впервые на русском языке фрагменты книги были опубликованы на страницах журнала «Декоративное искусство» в 1965 году (№ 4). Затем, в 1971 году (через два года после смерти Гропиуса), «Круг тотальной архитектуры» вышел отдельной книгой тиражом 13 000 экземпляров. Инициатор издания, искусствовед Владимир Таласов, дополнил тогда перевод материалами и выступлениями архитектора, касающимися деятельности Баухауса, Ульмской школы, и его самыми последними статьями начала 1960-х годов.

Со времени выхода книги на русском языке прошло 46 лет, однако многие поднимаемые Гропиусом темы – конфликт между ростом и плотностью городов и сохранением человеческого масштаба, отношения высотной и малоэтажной застройки, противопоставление интернационального и регионального, взаимодействие с заказчиком и место собственных амбиций архитектора – по-прежнему актуальны. Что касается оставшихся, казалось бы, в другой эпохе идей саморегулируемых общин, где застройка и благоустройство планируется не городом, а приглашенными проектировщиками, то эти схемы неожиданно тоже оказываются работающими. По такому «горизонтальному» принципу «коммунального» планирования сейчас, в 2000-е и 2010-е годы, успешно решаются многие проблемы крупных городов, в частности Лондона (случай с Койн-стрит) и Нью-Йорка (Хай-Лайн). Так концепция «экспериментальных общин» Гропиуса проросла и обрела новые формы, которые, к сожалению, уже не связываются с их изобретателем.

Выдвинутая Гропиусом идея архитектуры, живущей по демократическим принципам и позволяющей сохранить «индивидуализм деятельности при общем знаменателе форм

выражения», оказалась гибче и шире модернизма – тех рамок, в которые творчество архитектора безуспешно пытались втиснуть на протяжении всего XX века.

Александра Селиванова

От автора

Творчество и любовь к красоте – вот неперенные условия счастья. Время, не признающее этой бесспорной истины, не получит ясного визуального воплощения: образ его выйдет нечетким, а творения никого не восхитят.

С юных лет я остро переживал хаос и уродство современной рукотворной среды – в противоположность единству и красоте старых городов доиндустриальной эпохи. Время шло, и я лишь сильнее убеждался в том, что обычный способ, к которому прибегают архитекторы, подправляя доминирующую картину распада тут и там красивыми зданиями, никуда не годится, что вместо этого следует сформировать новую систему ценностей, основанную на тех принципах, что дали бы единое выражение мыслям и чувствам нашего времени.

Тому, как прийти к такому единству, которое и станет зримым выражением подлинной демократии, посвящена эта книга. Она составлена по большей части из статей и лекций, созданных, за немногими исключениями, в Гарварде, где с 1937 по 1952 год я руководил архитектурным факультетом.

Я хотел бы выразить благодарность моей жене Изе, урожденной Франк, которая побудила меня издать эту книгу, а также сортировала и редактировала мои рукописи.

Введение¹

Открывая новую главу моей жизни, которая – вопреки обычным ожиданиям человека за семьдесят – кажется не менее бурной и рискованной, чем предшествующий этап, я чувствую себя так, как будто весь оклеен ярлыками – быть может, до полной неузнаваемости. Определениям вроде «стиль Баухауса», «интернациональный стиль», «функциональный стиль» практически удалось скрыть таящееся во всем этом человеческое начало, и потому мне так хочется произвести несколько трещин в оболочке, которой облепили меня некомпетентные люди.

Когда молодым человеком я впервые обратил на себя внимание публики, мне было досадно видеть, как расстроена мать, недовольная упоминанием моего имени в газетах. Сегодня я слишком хорошо понимаю ее опасения, ибо узнал, что в наш век торопливых публикаций и дефиниций известность, похоже, пристает к личности, как наклейка к бутылке. Я постоянно ощущаю потребность сбросить с себя эти наслоения, чтобы за всеми ярлыками и наклейками вновь проступил человек.

Мне сказали, что в госпитале имени Майкла Риза, где я в течение последних восьми лет был консультантом по архитектуре, посадят дерево, которое, возможно, будет носить мое имя. Так вот, я хочу, чтобы туда слетались птицы всех мастей и форм, не мешая при этом друг другу. Мне не хотелось бы свести их к видам с квадратными хвостами или обтекаемыми контурами, с признаками интернационального стиля или в наряде от Баухауса. Короче говоря, я хочу, чтобы это было гостеприимное дерево, откуда доносилось бы самое разнообразное пение – только не фальшивые звуки имитаторов.

В детстве кто-то спросил меня, какой мой любимый цвет. И много лет спустя близкие подшучивали надо мной за данный тогда не без колебания ответ: *Bunt ist meine Lieblingsfarbe*, что означало: «Мой любимый цвет – многоцветье». Неистовое желание *охватить* жизнь в ее важнейших проявлениях, не исключая ничего, что помешало бы слишком узкому, догматичному подходу, определило все мое существование. Именно поэтому я с таким отвращением наблюдал за невнятным противоборством слов, разгоревшимся вокруг представителей разных школ современного дизайна. Такие конфликты на почве эстетики начинают обычно не архитекторы, но те добродетельные ли, злонамеренные ли критики-самозванцы, которые в попытках подкрепить хоть чем-то собственные эстетические или политические теории только вносят неразбериху в ряды творческих людей, когда принимают или отвергают идеи тех – без учета контекста и происхождения.

За долгие годы жизни я открыл, что слова и, в особенности, не проверенные опытом теории могут принести гораздо больше вреда, чем дела. Когда я в 1937 году прибыл в США, меня порадовала привычка американцев проверять непременно всякую свежую идею на практике, вместо того чтобы затаптывать ростки чего-то нового в избыточных и излишних дискуссиях, которые губят столь многие начинания в Европе. Эти выдающиеся свойства недопустимо приносить в жертву пристрастному теоретизированию и бесплодным словопроениям в тот момент, когда нам нужно собрать воедино все силы и способности, дабы действенно и эффективно направить творческие импульсы на борьбу с мертвящим влиянием механизации и бюрократизации, что угрожает обществу.

Конечно, позиция релятивизма, которую вынужден занять ищущий ум, покидая проторенные дороги, делает его мишенью для атак со всех сторон. В свое время нацисты обвиняли меня в том, что я красный, коммунисты в том, что я типичный представитель общества капитализма, некоторые же американцы – что я «иностранец», чуждый демократическому

¹ Из выступления по приглашению Иллинойского технологического института в Чикаго в мае 1953 года.

образу жизни. То, что все эти ярлыки приложены к одному человеку, лишь свидетельствует о смуте, которую порождает в наше время всякая личность, настаивающая на одном – обретении собственных убеждений. Сегодня я оглядываюсь на эти прошедшие бури собственной жизни отстраненно благодаря приобретенному опыту. Я знаю, сильные течения нашего времени уже не раз могли бы разбить мою лодку о скалы, когда бы я не полагался на собственный компас.

Но вот от чего я не могу стоять в стороне, так это от угрожающей всем нам опасности утратить контроль над механизмами прогресса, сотворенными нашей эпохой и теперь готовыми нас раздавить. Я хочу сказать, что злоупотребление машиной порождает бездушное массовое сознание, нивелирующее индивидуальные различия, уничтожающее независимость в мыслях и делах. А ведь именно в разнообразии кроется источник подлинной демократии. Однако такие проявления беспринципности, как оголтелое продвижение продукта, организационное упрощенчество и прибыль как самоцель, конечно, подорвали способность индивидуума находить и понимать глубинные возможности бытия.

Демократия покоится на взаимодействии двух противоположностей. С одной стороны, она нуждается в разнообразии точек зрения, порожденных интенсивной индивидуальной деятельностью, с другой – в общем знаменателе форм выражения, возникающем из совокупного опыта сменяющих друг друга поколений, постепенно устраняющих случайное в пользу существенного и типического. Какими бы непримиримыми эти две тенденции ни казались, я верю, что их единение может и должно быть достигнуто – иначе нам уготована участь роботов.

Один из судей Верховного суда Соединенных Штатов рассуждал как-то о сущности демократических процедур, и мне было очень интересно узнать, что он определяет их как «в сущности, проблему *меры*». В своих вердиктах этот судья не опирается на абстрактные понятия добра и зла, но стремится рассматривать каждый случай в его особых обстоятельствах и отношениях, поскольку считает, что прочность общественного устройства важнее всего, а то, что могло бы нанести ему вред сегодня, завтра в изменившихся условиях окажется без таких последствий, и наоборот.

Развить в себе это чувство равновесия – вот к чему каждый из нас должен в своей жизни стремиться. К примеру, когда мы виним технику и науку в искажении прежних представлений о красоте и «хорошей жизни», неплохо бы вспомнить, что не ошеломляющее изобилие механизмов массовой технической продукции определяет ход истории, но инертность или подвижность нашего ума, который управляет – или не управляет – таким развитием. К примеру, наше поколение повинно в ужасах массового жилищного строительства, организованного на кустарной основе и в своем безжизненном единообразии вполне сопоставимого с теми непродуманными блочными конструкциями, с помощью которых тиражируют весь дом, а не составные его части. Это не инструмент не в порядке, а наш ум. Искусство точного знания меры, согласно которой следует сдерживать или поощрять инстинкты, а намерения воплощать в жизнь или, напротив, им препятствовать, кажется уделом немногих мудрецов, в которых мы отчаянно нуждаемся. Ни одному поколению не довелось столкнуться со столь широкой панорамой противоречивых тенденций, и унаследованная нами чрезмерная специализация не слишком-то помогает справляться с ними. Архитектура, которую мы создаем, должна продемонстрировать меру, в которой мы смогли учесть развивающуюся структуру общества, частью каковой и сами являемся, не отрицая ценности личного вклада.

Я хочу сорвать с себя по крайней мере один лживый ярлык, которым был награжден заодно с другими. Не существует такого понятия – «интернациональный стиль», если только не иметь в виду общие технические достижения нашего времени, которые принадлежат интеллектуальному оснащению любой цивилизованной нации, или же тщедушные образцы того, что я называю «прикладной археологией», которые можно обнаружить в архи-

текстуре общественных зданий повсюду – от Москвы до Мадрида и Вашингтона. Стальные или бетонные конструкции, ленточные окна, плиты на консолях или на сваях – это всего лишь внеличностные современные средства, так сказать, сырье, из которого в разных странах можно получить разные архитектурные формы. Сходным образом достижения в сфере конструкций готической эпохи – своды, арки, контрфорсы, пинакли – стали общим интернациональным феноменом. И все же к сколь огромному разнообразию местных средств архитектурной выразительности пришел этот стиль в разных странах!

Что касается моей практики, то, когда я строил свой первый дом в США – собственный дом, я задался целью вобрать в свой замысел те особенности архитектурных традиций Новой Англии, которые считал все еще живыми и отвечающими моим нуждам. Подобное слияние местного духа с современным подходом к проектированию породило дом, который я никогда не построил бы в Европе с ее совершенно иными климатическими, психологическими и техническими условиями.

Я пытался подойти к своей задаче так, как поступали в прежние времена зодчие из этих мест, когда, располагая превосходными техническими средствами, возводили ненавязчивые, хорошо продуманные здания, способные противостоять капризам климата и выражающие общественное положение обитателей.

Наша теперешняя обязанность состоит, как кажется, в определении того, какие из черт нашей мощной индустриальной цивилизации представляют собой лучшие и наиболее устойчивые ценности и, следовательно, должны культивироваться, чтобы стать стержнем новой традиции. Правильное определение культурных ценностей может, конечно, быть найдено лишь путем последовательно совершенствуемого образования. Одна из важнейших задач, выпадающих на долю нас, архитекторов на поприще культурного воспитания, состоит в выявлении и уточнении новых ценностей и отделении их от сумбура преходящих увлечений и массового производства, которому еще только предстоит открыть ту истину, что перемены как таковые не обязательно несут улучшения. Среди гигантского производства и почти неограниченного ассортимента товаров всех видов не следует забывать, что стандарты культуры являются результатом процесса отбора, определяющего существенное и типическое. Такое добровольное самоограничение, отнюдь не угрожающее скучным единообразием, должно предоставить многим личностям шанс исполнить собственную вариацию на общую тему, поспособствовав тем самым восстановлению того единого образа жизни, от которого мы с наступлением машинного века отrekliсь. Тогда обе противоположности – индивидуальное разнообразие и общий знаменатель для всех – вновь придут к взаимному примирению.

Часть I

Обучение архитекторов и дизайнеров

1. Метод²

Я здесь не для того, чтобы ввести в употребление, так сказать, под копирку «современный стиль» из Европы; речь скорее о методе, который позволял бы браться за решение проблем с учетом их специфики. Я хочу, чтобы начинающие архитекторы не терялись ни при каких обстоятельствах; я хочу, чтобы они могли самостоятельно создавать подлинные, оригинальные формы в тех технических, экономических и социальных условиях, в которые попадают, а не навязывали вызубренные формулы окружающей действительности, требующей совсем других решений. Я хочу обучать не готовым догмам, но отношению к проблемам нашего поколения, и отношение это должно быть непредвзятым, оригинальным и гибким. Для меня стало бы сущим кошмаром, если бы мое назначение привело к тиражированию статичной модели «архитектуры Гропиуса». А вот чего я действительно хочу, так это помочь молодым людям осознать, сколь неисчерпаемы могут быть творческие приемы, если пользоваться многообразием современной продукции, и подвигнуть этих молодых людей на поиск собственных решений.

Порой я испытываю разочарование, когда меня спрашивают о тонкостях и хитростях моей работы; мне же интересна передача самых основ опыта и используемых методик. Научившись тонкостям и хитростям, можно, конечно, за сравнительно короткий срок добиться определенных результатов; но результаты эти будут поверхностны и неудовлетворительны, потому что такой учащийся перед лицом всякой новой непредвиденной ситуации окажется беспомощен. Если его не обучили пониманию органического развития, даже искусное привнесение новейших мотивов, пусть самых изысканных, в творчестве ему не поможет.

Идеи мои часто воспринимали как вершину рационализма и механизации. Но так можно прийти к крайне ошибочному мнению о моих намерениях. Я всегда утверждал, что другой аспект – удовлетворение духовных потребностей человека – столь же важен, как и материальная составляющая, а достижение нового восприятия пространства значит больше, чем экономия в конструкциях и функциональная безупречность. Лозунг «красиво всё, что целесообразно» оправдан лишь отчасти. Отчего мы полагаем красивым чье-то лицо? Части лица всегда соответствуют своему назначению, но лишь совершенные пропорции и гармония оттенков заслуживают называться красивыми. То же – в архитектуре. Только совершенная гармония – и в технических функциях, и в пропорциях – рождает красоту. Вот отчего стоящие перед нами задачи столь многогранны и сложны.

Сегодня больше, чем когда-либо, именно мы, архитекторы, в силах помочь нашим современникам вернуться к естественной и разумной жизни, чтобы не приносить тяжких жертв фальшивым надуманным идолам. И мы сможем соответствовать этим требованиям, только если не побоимся взглянуть на свою работу под самым широким углом зрения. *Хорошая архитектура должна стать проекцией самой жизни, что подразумевает глубокое владение биологическими, социальными, техническими и художественными вопросами.* Но и этого недостаточно. Привести к единству самые разные направления человеческой деятель-

² Из заявления, сделанного мною для журнала *The Architectural Record* в начале деятельности в качестве профессора архитектуры в Гарвардском университете (май 1937).

ности дано лишь цельной личности, и здесь уже средства обучения не всеильны. Все же нашей высшей целью должно быть воспитание именно такого рода людей, что способны схватить целое, не позволяя себе слишком рано уходить в узкие отсеки специализации. Наш век произвел миллионы специалистов; дадим же дорогу людям широких взглядов.

2. Моя концепция Баухауса³

Цель. Я нашел себя в архитектуре еще до Первой мировой войны, о чем свидетельствуют и здание фабрики «Фагус» (1911), и павильон на выставке Веркбунда в Кёльне (1914) в Германии, но к полному осознанию своей ответственности как архитектора пришел, основываясь на собственных наблюдениях, только вследствие той войны, во время которой начали формироваться мои теоретические взгляды.

После такого выплеска жестокости всякий мыслящий человек чувствовал необходимость смены интеллектуальной позиции. Каждый в своей сфере деятельности возжелал поспособствовать преодолению разрыва между реальностью и идеалом. И я именно тогда впервые осознал исключительную миссию архитекторов своего поколения. Мне стало ясно что, прежде всего нужно установить новые границы архитектуры, что, однако, я не надеялся сделать одними своими архитектурными творениями, но чего можно было достичь воспитанием нового поколения архитекторов в тесном контакте с современными средствами производства – в экспериментальной школе, которая смогла бы прийти к успеху и приобрести авторитет.



Вальтер Гропиус, Адольф Майер.

Корпус завода компании «Фагус» в Альфельде-на-Лайне. 1911.

Фото Ганса Вагнера

Я понял также, что добиться этого можно, лишь привлекая к делу большое число единомышленников и помощников, людей, которые станут действовать не как оркестр, покорный дирижерской палочке, но независимо, хотя и в тесном взаимодействии, продвигая общее дело. Вследствие этого я постарался в своей работе сделать акцент на интеграции и коор-

³ См.: Gropius W. The New Architecture and the Bauhaus, London, Faber & Faber, 1935. W. Gropius Education towards Creative Design // American Architect and Architecture, New York. May 1937. The Gropius Symposium // The American Academy of Arts and Sciences, Arts and Architecture, California. May 1952.

динации, на включающем, не исключаяющем подходе, ибо чувствовал, что искусство архитектуры зависит от скоординированной командной работы группы активных сотрудников, взаимодействие которых символизирует взаимодействие также в том организме, что именуется обществом.

Так в 1919 году был торжественно открыт Баухаус – с особенной задачей создать современное искусство архитектуры, которое стало бы всеохватным, как сама человеческая природа. Школа эта осознанно сосредоточила свое внимание в первую очередь на том, что стало насущной потребностью, – на предотвращении порабощения человека машиной путем спасения массового производства и быта от анархии механизации и возвращения их к смыслу, чувству и жизни. Это подразумевает создание товаров и построек, заведомо разработанных для промышленного производства. Нашей задачей было устранить недостатки техники, не жертвуя ни одним из ее подлинных преимуществ. Мы стремились утвердить высшие стандарты мастерства, а не изобретать какие-то преходящие новшества. Эксперимент был помещен в центр архитектуры, для чего и потребовался широкий, готовый к координации ум, не узкий специалист.

То, что Баухаус утверждал на практике, – это равноправие всех видов творческой деятельности и их логическая взаимозависимость в современном мире. Мы руководствовались тем принципом, что дизайн является не интеллектуальным или же материальным занятием, но попросту неотъемлемой частью самой жизни, тем, в чем в цивилизованном обществе нуждается каждый. Мы намеревались пробудить творящего художника от отрешенности и вернуть его в мир повседневной реальности, в то же время расширив и оживив косное, почти всецело материальное сознание бизнесменов. Наше понимание фундаментального единства дизайна по отношению к жизни было диаметрально противоположно идее искусства для искусства и другой, еще более опасной философии, служившей источником этой идеи, – бизнесу как самоцели.

Все это объясняет наше увлечение дизайном промышленных изделий и органичной последовательностью их изготовления на производстве, что породило ошибочное мнение, будто Баухаус утверждал апофеоз рационализма. На самом деле, однако, нас в гораздо большей степени занимало исследование территории, общей для художественной и технической составляющих архитектуры, и установление границы, за которой они расходятся. Стандартизация практической механики жизни подразумевает не превращение людей в роботов, напротив – освобождение их существования от большого количества бесполезного мертвого груза с тем, чтобы позволить им на более высоком уровне свободно развиваться.

Слишком часто наши истинные намерения понимались и все еще понимаются превратно, а именно: в нашем движении видят попытку создать некий «стиль» и распознают во всяком здании и предмете, где, как кажется, отвергнуты орнамент и исторические мотивы, примеры воображаемого «стиля Баухауса». Это противоречит нашим стремлениям. *Цель Баухауса не в распространении какого бы то ни было «стиля», системы или догмы, а лишь в оказании живительного воздействия на дизайн.* «Стиль Баухауса» стал бы лишь признанием поражения и возвращением к той губительной инерции, к тому впавшему в застой академизму, для борьбы с которым я всё это и начинал. Мы старались сформулировать новый подход, который поможет развить творческое сознание всех участников нашего дела и который в конечном итоге приведет к новому пониманию жизни. Насколько мне известно, Баухаус был первым учебным заведением в мире, осмелившимся воплотить этот принцип в конкретной программе. Разработке его программы были предпосланы исследования условий индустриальной эпохи и ее непреодолимых тенденций.

Художественно-промышленные школы. Когда в прошлом веке стало казаться, что машинная продукция заполонит собой весь мир, оставив ремесленников и художников в

плачевном состоянии, возникла естественная реакция на небрежение формой и падение качества. Рёскин и Моррис были первыми, кто повернул против течения, но неприятие ими машины не могло остановить ее продвижения. Только много позже сбитому с толку сознанию людей, заинтересованных в развитии формы, открылось, что искусство и производство могут быть объединены вновь лишь путем признания машины и подчинения ее человеческому разуму. «Художественно-промышленные» школы «прикладного искусства» появлялись в большом количестве в Германии, однако многие из них отвечали запросам времени лишь наполовину, ведь подготовка в них была слишком поверхностной и технически безграмотной, чтобы способствовать настоящему прогрессу. Мануфактуры продолжали выпускать массу уродливых вещей, в то время как художники тщетно бились над продвижением своих платоновских проектов. Беда заключалась в том, что ни с той ни с другой стороны никто не мог проникнуть достаточно далеко на сопредельную территорию, чтобы добиться эффективного слияния обоих стремлений.

С другой стороны, и ремесленник с течением времени превратился в жалкое подобие того энергичного и независимого представителя средневековой культуры, который в полной мере владел производственным процессом своей эпохи и был техником, художником и предпринимателем одновременно. Его мастерская превратилась в магазин, процесс производства ускользнул из его рук, ремесленник стал торговцем. Цельная личность, лишенная творческого элемента в своей деятельности, превратилась в неполноценное существо. Способность воспитывать и наставлять учеников оказалась им утеряна, и юные подмастерья постепенно перешли на фабрику. Там же они очутились среди ничего не говорящей им механизации, которая лишь притупляла творческий инстинкт, лишая удовольствия от работы; стремление учиться быстро пропадало.

Различия между ремесленным и машинным трудом. Какова же причина этого омертвляющего процесса? В чем разница между ремесленным и машинным трудом? *Различия между индустрией и ремеслом в гораздо меньшей степени кроются в характере орудий производства, чем в разделении труда в первом случае в противоположность последовательному контролю со стороны одного рабочего – во втором.* Такое принудительное ограничение личной инициативы несет угрозу культуре современного производства. Единственным спасением могло бы стать радикальное изменение отношения к труду, которое, хотя и основывается на здравом осознании того, что развитие техники убедительно демонстрирует, что коллективные формы труда в состоянии привести человечество к большей производительности, нежели самостоятельный труд обособленного индивида, не должно заставить позабыть о силе и важности личных устремлений. Напротив, предоставляя этим стремлениям возможность в рамках общей работы занять достойное место, такое отношение даже повышает их практический эффект. Такое отношение уже не видит в машине ни только лишь способ избавиться от возможно большего количества рабочих рук, лишая людей средств к существованию, ни подражания ручному труду. Скорее, оно видит в машине инструмент, призванный освободить человека от наиболее тяжелых форм физического труда и способствовать высвобождению его рук с тем, чтобы помочь придать творческому импульсу форму. То, что мы еще не владеем в полной мере новыми средствами производства и, как следствие, они еще приносят нам страдания, не является веским аргументом против их существования. Основная задача – найти наиболее эффективный способ распределения творческой энергии в рамках целостной организации. Умный ремесленник прошлого в будущем превратится в человека, ответственного за теоретическую подготовку в сфере производства промышленных товаров. Вместо того чтобы загонять его в механический, машинный труд, следует употребить его способности для лабораторной и экспериментальной работы, позволив слиться с индустрией в новой производственной единице. В настоящее время начинающий ремес-

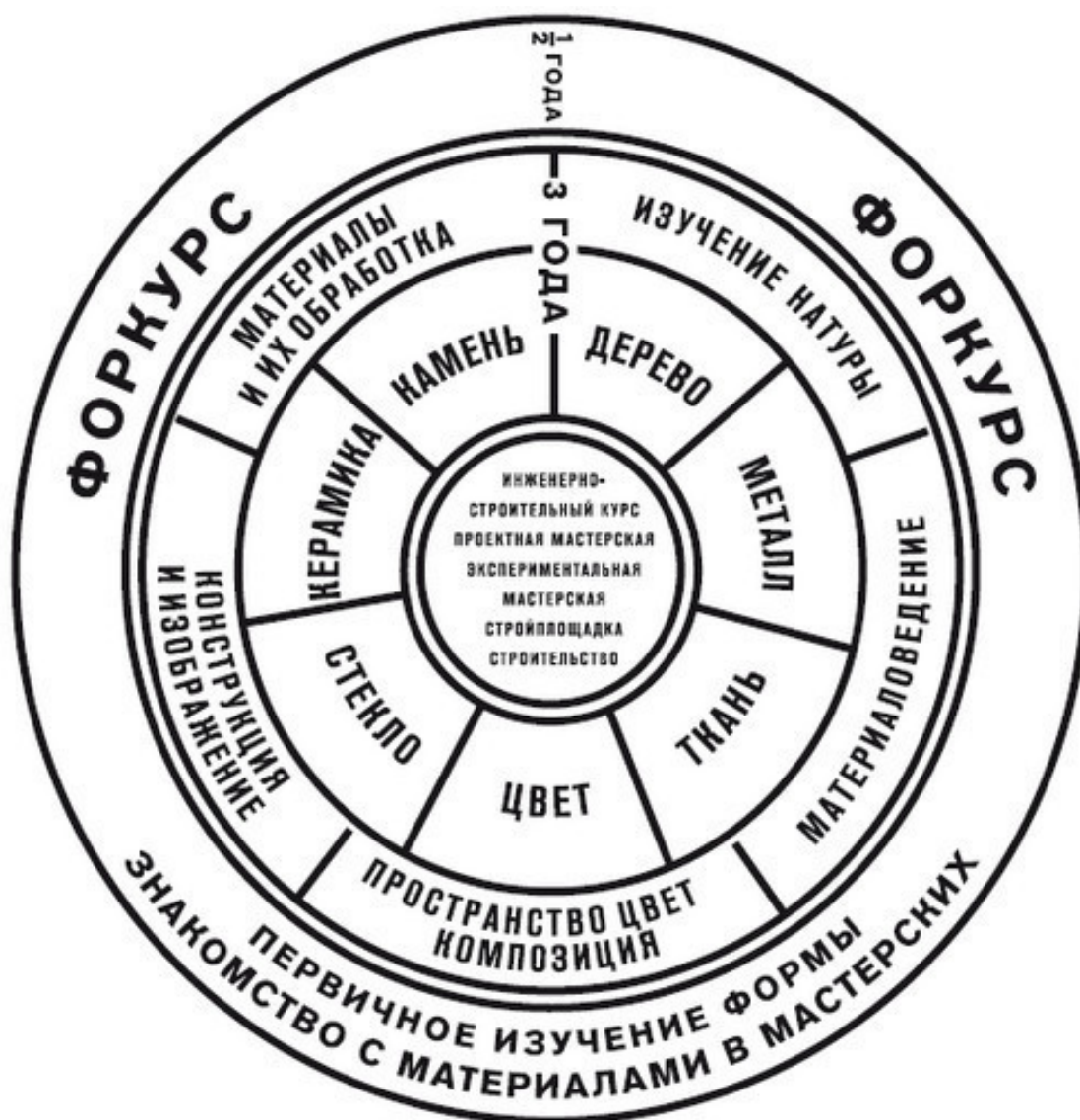
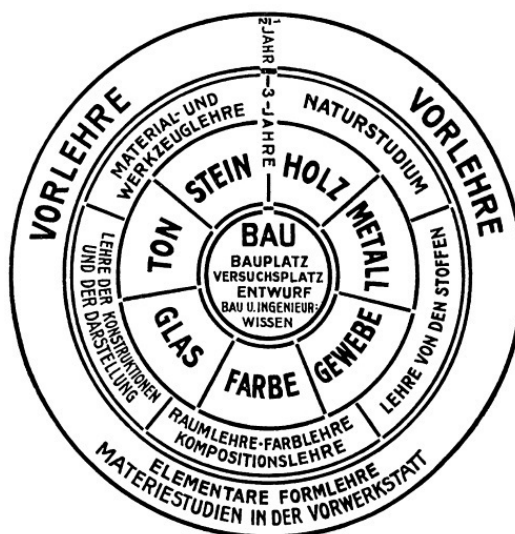
ленник – по экономическим причинам – вынужден либо опускаться до уровня фабричного рабочего, либо становится орудием осуществления платоновских идей кого-то другого, то есть художника-дизайнера. Ни в том, ни в другом случае он не решает собственных задач. С помощью художника он производит товары, снабженные не более чем декоративными нюансами в новом вкусе, которым, хотя они и отождествляются с качеством, не хватает какого-то глубокого прогресса в структурном развитии, который был бы порожден знанием новых средств производства.

Что же, в таком случае, следует делать, чтобы снабдить подрастающее поколение более серьезным отношением к их будущим профессиям дизайнера, ремесленника или архитектора? Какие образовательные институты следует создать, чтобы, отобрав художественно одаренных людей, приспособить их посредством обширной физической и умственной подготовки к независимой творческой деятельности в сфере промышленного производства? Специальные училища лишь в редких случаях создают с целью произвести такого работника нового типа, который способен объединить в себе качества художника, инженера и бизнесмена. Одна из попыток восстановить контакт с производством и подготовить студентов как для ручной, так и для механизированной работы, но в то же время для работы дизайнера и была предпринята Баухаусом.

Обучение в Баухаусе: вводный курс. Школа Баухаус была создана для обучения людей, обладающих художественными способностями к проектированию в области индустрии и ремесла, к скульптуре, живописи и архитектуре. Основой послужила полная согласованность обучения всем приемам ремесла в части и техники, и формы с задачей достижения бригадной работы в строительстве. То положение вещей, при котором современный человек с самого начала получает слишком много традиционной, специализированной подготовки, что снабжает его только специализированными знаниями, но не пониманием значения и целей его работы и отношения к миру в целом, Баухаус отверг, поместив в самом начале обучения не «специальность», а «человека» в его естественной готовности воспринимать жизнь как целое. Базой обучения послужил подготовительный курс, знакомивший ученика с понятиями пропорций и масштаба, ритма, света, тени и цвета и позволявший ему в то же время пройти все стадии простейших упражнений с различными материалами и инструментами всех видов, с тем чтобы найти то место, где с учетом своих естественных способностей он мог бы обрести почву для творчества. Эта подготовка, занимавшая шесть месяцев, была рассчитана на развитие и формирование интеллекта, чувств и идей с общей задачей выявления «целостного существа» человека, который, начиная с биологии, оказался бы в состоянии воспринять все явления жизни с инстинктивной уверенностью и не был бы взят врасплох суетой и потрясениями нашего «механического века». Возражение, будто в нашем мире промышленной экономики такое общее обучение повлечет за собой бесполезные издержки и потерю времени, на мой взгляд, лишено оснований. Напротив, я мог видеть, что оно не только наделяло ученика большей уверенностью, но и значительно увеличивало продуктивность и скорость последующего специального обучения. Только когда в человеке с раннего возраста разбужено понимание взаимосвязи явлений окружающего мира, он сможет внести личный вклад в творческую работу своего времени.

Так как будущий ремесленник и будущий художник проходили в Баухаусе одну и ту же базовую подготовку, от нее требовалась известная широта, способная предоставить каждому таланту возможность открыть свой путь. Концентрическое строение всего обучения с самого начала включало важнейшие компоненты дизайна и технологии с тем, чтобы дать ученику непосредственное представление обо всей сфере его будущей деятельности. Дальнейшее обучение просто сообщало знаниям широту и глубину; оно отличалось от элементарного «подготовительного обучения» лишь уровнем и основательностью, но не сущно-

стью. Одновременно с первыми упражнениями с материалом и инструментами начиналось обучение дизайну.



Вальтер Гропиус. Диаграмма программы занятий в Баухаусе. 1923

Визуальный язык. В дополнение к техническому и ремесленному обучению дизайнер должен также изучить особый язык форм, чтобы уметь сообщать зримое выражение своим идеям. Он должен усвоить представления науки об объективных оптических явлениях, теорию, которая направляет руку творящего и обеспечивает основу гармоничного сотрудничества многих личностей. Теория эта, естественно, не есть рецепт создания произведений искусства, но она самое важное объективное обеспечение коллективной работы в сфере дизайна. Лучше всего это можно пояснить на примере из мира музыки – на теории контрапункта, которая хотя и претерпела со временем определенные изменения, тем не менее сохраняется в качестве надындивидуальной системы тонального регулирования. Овладеть ею необходимо, дабы музыкальная идея не превратилась в хаос; так как творческая свобода состоит не в бесконечности средств выражения и формообразования, но в свободном движении внутри строго очерченных границ. Академия, задача которой с самого начала – пока та еще была жизнеспособной – заключалась в создании и развитии такой теории для визуальных искусств, потерпела неудачу, ибо утратила связь с реальностью. Именно поэтому в Баухаусе были проведены интенсивные исследования, призванные заново отыскать эту грамматику формообразования и снабдить учащихся объективным знанием таких оптических явлений, как пропорции, оптические иллюзии и цвет. Тщательная разработка и дальнейшее исследование этих естественных законов сделают для поддержания подлинной традиции на плаву гораздо больше, нежели любые наставления по части имитации прежних форм и стилей.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.