

ВІЛЛ ҐОМПЕРЦ

ЩО ЦЕ
ВЗАГАЛІ
ТАКЕ?

150 РОКІВ
СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА
В ОДНІЙ ПІЛЮЛІ

Переклад з англійської Леся Белея,
Ірини Зайцевої та Анни Корягіної

ArtHuss 

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



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

12

БАУГАУС: ЗУСТРІЧ ШКІЛ

[1919–1933]

Колись, за мого недовгого життя на селі, мав я газонкосарку. Була вона яскравого жовтого кольору, завжди заводилася з першого разу та справлялася навіть з високою й вузлуватою, наче дреди, травною. Наліпка на задній частині цього звіра заявляла: «Зроблено гонорово в Америці». Й зірочки зі стрічечками навколо. Я кепкував з хвастощів і претензійності такої заяви, мовляв, яка дурня! Британська компанія ніколи би так не вчинила.

Звісно, не вчинила б. Головним чином тому, що в Британії останнім часом нічого примітного й не виробляють. Країна, яка колись була серцем індустріального світу, більше нічого

не продукує. Все, що є, або на аутсорсингу, або завозиться з-за кордону. За словами сера Теренса Конрана, знаного британського дизайнера меблів та інтер'єру, такий підхід призведе до творчої й фінансової руйнації країни.

Наприкінці XIX століття все виглядало інакше. Тоді головними індустріальними державами Європи були Німеччина та Велика Британія. Німецькі політики заздрісно зиркали на Британію й бачили, як заповзятливі британці роблять свою справу. Країна створювала добробут за допомогою обдарованих митців і комерційного використання їхніх талантів. Німці вирішили вдатися до шпіонажу. 1896 року чиновника та архітектора Германна Мутезіуса (1861–1927) відправили до Лондона як аташе з питань культури в посольстві Німеччини. Він мав з'ясувати, що ж це за такі засади, на яких Британія збудувала своє процвітання. Його численні доповіді, в результаті, перетворилися у тритомник під назвою «Англійський будинок» (1904). У ньому автор назвав «магічну складову» процвітаючої капіталістичної економіки в Британії. Цією складовою виявився нещодавно померлий дизайнер Вільям Морріс (1834–1896), засновник руху «Мистецтво і ремесло», й до всього затятий соціаліст.

1861 року разом із архітектором Філіпом Веббом і художниками-прерафаелітами Едвардом Берн-Джонсом, Фордом-Медоксом Брауном та Данте-Габріелем Росетті він заснував дизайнерську компанію під тією ж назвою. Вони мали на меті використати набутки образотворчого мистецтва у виробництві, аби предмети побуту, виготовлені вручну, створювалися з такою ж любов'ю, увагою та майстерністю, як пейзаж чи скульптура з мармуру.

Компанія спеціалізувалася на дизайні інтер'єрів, виробництві вітражів, меблів, фурнітури, шпалер і килимів. Усі

їхні вироби гармоніювали з природою, віддзеркалювали її. Такий підхід запропонував Джон Раскін, британський історик мистецтва XIX століття, «лівий» інтелектуал, якого жахала індустріальна епоха. Він говорив про «ненависть до сучасної цивілізації», про природу капіталізму, що роз'єднує людей, понад усе цінуючи гонитву за прибутком. Раскін вважав індустріалізацію злом, через яке деградує ремісник, перетворюючись на інструмент, на замурзаного лакея на службі в блискучої бездушної машини.

Раскін пропагував теорії соціальної справедливості, щедро зміцнюючи риторичку власними грошима. 1862 року він видав добірку своїх найбільш суперечливих есеїв, назвавши її «Останньому та першому», де вимагав чесної торгівлі та дотримання прав робітників; виклав загальнонаціональний план сталого розвитку промисловості й наголосив на важливості охорони довкілля. Ці далекоглядні судження привернули до автора кількох знаменитостей. Серед них і Могандас (Магатма) Ганді, який під враженням від прочитаного переклав збірку на гуджараті, заявивши, що знайшов «у цій видатній книзі відображення своїх найглибших переконань».

Раскін і Морріс вірили, що людству ще є чому повчитися в минулого, а чимало особливостей середньовічного стилю життя заслуговують на нашу шану. Морріс мріяв про братерство робітників на засадах середньовічних ремісничих гільдій, де кожен починає як учень, стає підмайстром, а згодом, якщо він достатньо обдарований, то й майстром. Він був прибічником філософії процвітання: робітники потребують гуманних і безпечних умов праці, поваги до себе і достойної оплати своїх зусиль. Морріс вірив у «мистецтво для всіх», доступність краси та ідей: мистецтво, яке створюють люди

для людей. То був заклик, який неодноразово лунатиме у ХХ столітті. Лунає він і зараз у виконанні митців, подібних до британських авангардистів Гілберта і Джорджа.

Герр Мутезіус на свій кшталт адаптував засади руху «Мистецтво і ремесло». А що як застосувати принципи Морріса, – міркував він собі, – у промисловому масштабі? Тож коли повернувся додому, розповів про свої ідеї керівництву. Незабаром по всій Німеччині повигулькували ремісничі майстерні, наче намети на фестивалі поп-музики. Одночасно взялися за радикальний перегляд німецької освіти в галузі мистецтва. А 1907 року заснували Німецький Веркбунд, спілку, що об'єднала архітекторів, майстрів декоративного мистецтва і промисловців. То був убивчий хід – створити вкрай націоналістичну організацію на ідеалах Морріса. Вона мала на меті додати дрібку стилю до індустріальних амбіцій країни: допомогти просувати плоди праці ремісників, збільшити попит, виховати споживацький смак. Раду керівників Веркбунду сформували з провідних діячів мистецтва та бізнесу.

До неї увійшов і берлінський архітектор Петер Беренс (1868–1940), художні пріоритети якого суголосили принципам Морріса щодо індивідуального ремесла. Беренс сам був неабияким майстром на всі руки. Він, як і Морріс, спланував власний будинок та весь його інтер'єр. У 1907 році, коли він саме увійшов до Ради Веркбунду, німецька електрична компанія АЕГ запропонувала йому посаду «художнього консультанта». Він мав контролювати всі естетичні рішення, прийняті компанією: від корпоративного стилю та реклами до лампочок і будівель. Власне, Беренс був першим в історії бренд-менеджером.

Він пояснив АЕГ, що не має наміру займатися звичним декоруванням, але намагатиметься через зовнішній вигляд продукції передати її «внутрішню сутність». Заява інтригуюча,

та аж ніяк не оригінальна. 1896 року впливовий американський архітектор Луїс Г. Саллівен (1856–1924) висловив схожі думки в роботі «Висотна офісна будівля у художньому баченні». З назви – явно не блокбастер, але це напрочуд блискучий есей, написаний людиною, яка стоїть на порозі сучасного світу.

Саллівен працював у Чикаго, місті, яке розросталось так швидко, що змусило його замислитися про зорове сприйняття проєктованих будівель у чужому до сентиментів індустріальному ландшафті сучасності. Він особливо переймався впливом хмарочосів – як соціальним, так і емоційним – на містян: хмарочоси – емблеми-маяки економічного прогресу, височіли над вулицями Чикаго, наче Гуллівер над Ліліпутією.

Саллівен знався на хмарочосах. Знався настільки, що тепер він відомий як «батько хмарочоса». Він розробив новаторську технологію використання сталевих конструкцій для зведення високих будівель. Саллівен розумів, що висоту споруди обмежує вага та щільність цегли як будівельного матеріалу. Чим вища будівля, тим важче нижчим поверхам витримувати навантаження. А сталеві конструкції таких обмежень не мали. Тож будівлі Саллівена здіймалися все вище й вище. Саллівен тішився, що дав поштовх моді на хмарочоси. Проте він також розумів, що їх будують надовго, і саме вони в майбутньому формуватимуть обриси міст і країн. А на той момент ніхто не замислювався над естетичною складовою, ніхто не розробляв приємних для ока нових архітектурних форм. Саллівен закликав негайно виробити певний стиль, поки неоковирні будівлі не спотворили Америку. За його словами, призначення будинку мало визначати його зовнішній вигляд. З його естетичної позиції, слід керуватися функціональністю споруди, а це

визначатиме її зовнішній вигляд, що він акумулював у відому тепер тезу: «функція визначає форму». Беренс дійшов такого ж висновку.

Саллівен шукав відповіді на запитання: «Як нам проповідувати Євангеліє миру, добра, краси і піднесеного життя із запаморочливої висоти цієї дивної, чудернацької сучасної покрівлі?» А це вже архітектурний експресіонізм: творець споруд захопився ідеями Ван Гога. Саллівен дійшов висновку, що акцентувати увагу варто на вертикальній природі будівлі, а не на її окремих горизонтальних поверххах. «Споруда має бути високою, – казав він, – кожен її дюйм має втілювати її висоту. Він має виражати силу й потужність вертикалі, її гордість й екзальтованість». У цій стилістиці він спроектував простий план хмарочосу з трьох частин. Він складався з надійної основи, подовженого основного об'єму та плаского фронтона. Фактично, Саллівен трансформував давньогрецьку колону в ультрасучасну будівлю.

У 1890–1892 роках архітектурна компанія «Адлер і Саллівен» закінчила будівництво нового офісного приміщення для заможного пивовара у Сент-Луїсі, штат Міссурі. Десятиповерховий Венрайт-білдінг став одним із перших у світі хмарочосів, який утілював філософію дизайну Саллівена та дав поштовх будівництву хмарочосів по всьому світі. Йшлося про цілісний паралелепіпед, що стояв вертикально, як коробка сірників. За задумом Саллівена, Венрайт-білдінг був покритий теракотовою плиткою та піщаником, а ряди вертикальних балок, які підкреслювали висоту, простягалися вздовж фасаду, наче солдати на параді. Це еталон продуманої, елегантною офісної будівлі, що знімає капелюха перед досягненнями минулого та лине назустріч високотехнологічному й стрімкому майбутньому. Функція й справді визначила форму.

Визначила вона форму й тоді, коли Беренс спроектував монументальний турбінний завод AEG (1909): ця споруда, втілення сучасного архітектурного мислення, нагадує гігантський потяг метро з кам'яними стінами та величезними вікнами у сталевих рамах. Будівля планувалась як суто функціональна, та Беренс ускладнив собі завдання, додавши менш очевидні критерії. Він хотів, аби споруда позитивно впливала на працівників, давала їм почуття гідності в жорсткому світі, надихала й бадьорила. А ще він хотів, аби перехожий, побачивши будівлю, відчув упевненість та амбіційність, які тепер запанували в серці індустріальної Німеччини. Турбінний завод AEG став саме тим видом мистецької пропаганди, якої очікували від Німецького Веркбунду.

Діяльність Беренса вплинула на його авторитетність, і до нього потяглися молоді обдаровані архітектори. Перелік новачків-дизайнерів із запальним блиском в очах, котрі стояли в черзі, аби працювати і вчитися у Великого Майстра, не просто вражає. Там, що не ім'я, – то справжній гігант сучасної архітектури. Міс ван дер Рое та Ле Корбюзьє працювали на Беренса, як і Адольф Мейер, котрий пішов від нього невдовзі після спорудження турбінної зали AEG, аби відкрити нову фірму разом із Вальтером Гропіусом (1883–1969), ще одним протеже Беренса, якому судилося стати засновником найвідомішої у світі художньої школи.

Гропіус і Мейер бачили, як Беренс тішиться успіхом, використовуючи новий підхід до дизайну та матеріалів, і відчували, що треба починати власну справу. Це був правильний вчинок і в слушний час, тож вони швидко себе зарекомендували. На початку 1911 року власник компанії «Фаґус», що виготовляла колодки для взуття, замовив їм

проектування нової фабрики в містечку Альфельді, за 60 кілометрів на південь від Ганновера. Пам'ятаючи про Беренсів проект для AEG, вони взялися за роботу. До зими більшу частину «Фагус Верк» вже збудували.

Два новачки-архітектори створили вражаюче сучасний дизайн. Вони спроектували підвішену скляну стіну, яка трималася на прямокутних колонах з жовтої цегли: така собі прозора завіса подвійного призначення, що стала джерелом світла для робітників і яскравою рекламою для світу. Споруду вони розташували так, аби її бачили пасажери потягів, які прибували та відправлялися з Ганновера. Сама будівля постала втіленням місії нової Німеччини, символом країни, спроможної інтегрувати сучасне мистецтво й сучасні машини для виготовлення не просто необхідних товарів, а й забавок. Вже у 1912 році обдарований Гропіус приєднався до Німецького Веркбунду, увійшовши до мистецької еліти, яка працювала на створення нового іміджу країни.

А потім почалася війна.

Баугаус

Спочатку окремі німецькі митці й інтелектуали з ентузіазмом поставилися до Першої світової війни, побачивши в ній сприятливу нагоду розпочати все з чистого аркуша. Вальтер Гропіус пішов в армію, воював на Західному фронті та вжахнувся, побачивши на власні очі неймовірну жорстокість війни. Цей досвід спонукав його зробити хоч би щось, що могло би запобігти повторенню жахливих подій на полях битв у Європі 1914–1918 років.

Його оптимізм наснажувався відчуттям початку нових часів у Німеччині. Непопулярний кайзер Вільгельм II зрікся

престолу, що означало кінець монархічному правлінню та проклало шлях до нової демократичної Німеччини, яка, проіснувала у 1919–1933 роках, відома під назвою Веймарської республіки. Гропіус прагнув зробити свій внесок у відновлення понівеченої війною країни, відкривши навчальний заклад, який, сподівався він, стане в нагоді не лише Німеччині, а й усьому світові.

Працюючи у Веркбунді, він усвідомив увесь потенціал мистецтва й ремесел та їх позитивний вплив на настрій людей і фінансове життя країни. Гропіус сформулював засади художньої школи нового типу, що мала на меті забезпечити молоде покоління практичними й інтелектуальними навичками для розбудови цивілізованішого й менш егоїстичного суспільства. То мала бути школа мистецтва й дизайну, яка би ще брала на себе роль катализатора соціальних реформ.

Його навчальний заклад замислювався як демократичний, де хлопці й дівчата навчалися би разом за нестандартною ліберальною програмою, що стимулювала би студентів знайти свою внутрішню гармонію – як митця й особистості. Гропіус отримав шанс втілити свій задум у життя, коли у пошуках роботи приїхав у Веймар, німецьке місто, де нещодавно підписали демократичну конституцію країни. Йому запропонували очолити навчальний комплекс, в який об'єднали два заклади: Саксонсько-Веймарську вищу школу образотворчого мистецтва та Саксонсько-Веймарську школу прикладного мистецтва. Гропіус прийняв пропозицію і назвав об'єднану інституцію Staatliches Bauhaus in Weimar – «Державний будівельний дім у Веймарі».

На дворі був 1919 рік, і на світ з'явився Баугаус. Гропіус заявив, що Баугаус буде «головним закладом художньої освіти з використанням сучасних ідей», який поєднуватиме

«теоретичний курс академії мистецтв» і «практичну програму школи прикладних мистецтв», забезпечуючи «ґрунтовну освіту обдарованих студентів». Він відкинув політику промислового масового виробництва, що її провадив Веркбунд, вбачаючи в ній приниження особистості. На його думку, саме цей підхід і призвів до війни.

Він також наполягав на тому, аби його студенти спустилися зі своєї башти зі слонової кістки і пліч-о-пліч з ремісниками взялися до брудної роботи. Гропіус стверджував, що «немає такої професії як художник... митець – лишень натхненний ремісник. Тож давайте зруйнуємо бар'єр зарозумілості між ремісниками і художниками! Давайте... разом зведемо будівлю майбутнього. Вона поєднає архітектуру, скульптуру та живопис в єдину форму». Це відлуння Gesamtkunstwerk Вагнера, синкретичного твору мистецтва, де всі його форми єднуються, втілюючи прекрасну та життєствердну цілісність.

Видатний композитор вважав музику найвищою формою людської творчості та сприятливим середовищем, де може виникнути Gesamtkunstwerk. Гропіус так не думав. За його словами, архітектура була найважливішою формою мистецтва, тому «головна мета будь-якої творчості – будівля». Звідси й назва Баугаус, тобто «будівельний дім» або «дім для будівництва».

Гропіус розробив для своїх студентів навчальну програму, котра базувалася на моделі середньовічних ремісничих гільдій, що їх пропагував Вільям Морріс. Студенти Баугаусу починали учнями, потім ставали підмайстрами, а далі, якщо навчалися успішно, отримували звання молодих майстрів. Усіх їх навчали визнані майстри, які працювали кожен у своїй галузі. Гропіус розглядав Баугаус як «республіку інтелектуалів», що одного дня «здійметься до небес на

руках мільйонів робітників як кришталеву чистий символ нової прийдешньої віри».

І, певною мірою, він досяг мети. Щоправда, цією «новою прийдешньою вірою» в ХХ столітті виявилось непогамоване споживацтво, підсилене технічним прогресом, найчастіше загорнутим у крутий дизайн школи Баугаусу – ненав'язливу естетику смаку, загально відому як модернізм. «Фольксваген Жук», лампи «Енглпойз», перші обкладинки книжок видавництва «Пенгвін», спідниці-олівці 1960 років, просторі білі зали МоМА, музею Гугенгайма і «Тейт Модерн», краса обтічних форм космічної ери – все це суголосить принципам модернізму.

Естетичні досягнення Гропіуса поширилися й на архітектуру, де його «кришталеву чистий символ» ще раз об'єднав світ. Від комуністичного Сходу до капіталістичного Заходу вплив модернізму Баугаусу помітний у суворих, прямих, величезних бетонних конструкціях, що в ХХ столітті переважали в міському просторі. Від Лінкольн-центру в Нью-Йорку до десяти великих будівель, які формують площу Тяньаньмень у Пекіні, – простий, кутастий модернізм Гропіуса помітний неозброєним оком.

Найбільше вражає те, що Баугаус проіснував лише 14 років. А ще дивовижніше, що суворий, витриманий та елегантний дизайн, з яким завжди асоціюється школа, зовсім не відповідає творчим настроям, що панували на момент її створення. Підтвердження тому – обкладинка першої програми, опублікованої в 1919 році. На ній – ксилографія Ліонеля Фейнінгера (1871–1965), учасника групи Василя Кандинського «Синій вершник». Гропіус призначив його майстром цеху графічних робіт. Виконана у стилі кубофутуризму, робота Фейнінгера зображає готичний собор з трьома

шпилями. Навколо кожного з них здіймаються зубчасті блискавки, надсилаючи світові потужний електричний заряд. Ця ілюстрація наелектризована символікою.

Гропіус задумував Баугаус як собор ідей, що наснажить енергією та життям депресивний нудний світ. Блискавка символізує динамізм і креативність студентів та їхніх наставників. Велична церква – Gesamtkunstwerk, споруда, що поєднує духовне й матеріальне, з любов'ю створена митцями та майстрами, де збираються люди, лунає музика, співає хор. Такими були романтичні настрої школи в перші роки її існування, коли вона повнилася студентами-ідеалістами та вчителями, які прагнули зробити свій внесок у створення сучасної утопії. У ті часи школа більше нагадувала комуну гіпі, аніж на професійний заклад функціонального дизайну, яким вона стане згодом.

Навчання студентів у Баугаусі передувало 6-місячний вступний курс під назвою «Vorkurs», який розробив і курував швейцарський художник і теоретик Йоганнес Іттен (1888–1967). Людина у багатьох сенсах неординарна, він був досвідченим педагогом, що серед майстрів Баугаусу траплялося нечасто. Він належав до духовного руху «Маздазнан», який пропагував вегетаріанство, здоровий спосіб життя, фізичні вправи й інтенсивне голодування. Підручники Іттена написані у схожому дусі нової доби. У них він намагався допомогти студентам інтуїтивно знайти свій художній голос. Поки вони занурювалися в його тексти й чекали на натхнення, Іттен походжав по аудиторії (або Веймару) в темному мундирі, праобразі відомого френча Мао Цзедуна. Поголена голова та круглі окуляри доповнювали образ, роблячи його почасти схожим на злочинця з бондіани, почасти на очільника секти. Приблизно так його сприймали студенти: хтось

побожно шанував, підносячи мало не до статусу гуру, а хтось не міг дивитися на його поголену макітру та манірну поведінку. Гропіус його терпів... попервах.

Дивакуватість Іттена якнайкраще пасувала первісно-органічній філософії Баугаусу з її спрямованістю «назад до природи». Якщо інші художні школи змушували студентів ретельно копіювати роботи старих майстрів, Іттен організував своє навчання на базі основних кольорів і первісних форм. Він учив ліпити геометричні форми з різних матеріалів, аби студенти відчували, що таке лінія, баланс і субстанція. А тоді надавав їм можливість утілювати власний задум – у гіпсовому рельєфі з квадратів і прямокутників, розміром з плакат, або в ковдрі-аплікації з червоних і коричневих клаптиків, які свідчили про розуміння тональних переходів.

Атмосфера в Баугаусі тоді була по-домашньому середньовічною. Окрім теоретичних занять Іттена, студенти вивчали в майстернях ремесла: від палітурної справи до ткацтва. Будували, в основному, з дерева: Гропіус планував звести на території школи кампус із дерев'яних будинків, аби студенти та майстри жили й працювали разом у гармонії. Панував дух антиматеріалізму, забарвлений готицизмом німецького експресіонізму. А як інакше, якщо згадати про викладачів. І Йоганнес Іттен, і Ліонель Фейнінгер вийшли зі школи експресіонізму, яка виникла у передвоєнній Німеччині.

Німецький експресіонізм народився в 1905 році, з діяльністю дрезденської групи «Міст» («Die Brücke»). Кілька років по тому з'явилася група Кандинського «Синій вершник». Усі вони знайшли натхнення в експресіонізмі Ван Гога і Мунка, примітивізмі Гогена та неприродних кольорах фовістів. Додайте до цього міксу ще дрібку німецької готики. Майстром цієї неймовірної суміші став учасник

«Мосту», художник Ернст Людвіг Кірхнер (1880–1938). До війни він з однодумцями писав легковажні картини з грубо намальованими оголеними дамами, які стрибали на фоні психоделічних пейзажів. Після війни живопис Кірхнера спохмурнів. Його «Автопортрет у солдатській формі» (1915) – одна з найбільш сумних і гірких картин німецького експресіонізму. Богемні веселощі «Мосту» витіснили понівечені фігури, гострі, мов лезо, лінії та палітра – блідого кольору смерті. Кірхнер зобразив себе інвалідом у військовій формі: його мертвий погляд, піднятий закривавлений обрубок правиці – свідчення непотрібності художника, скаліченого в м'ясорубці війни. За ним – оголена жінка, зображена схематично, в стилі печерних малюнків. Вона поряд з ним, але наче в іншому світі. Ідея зрозуміла: кастрований війною солдат ніколи не покохає знову.

Це той емоційно спаплюжений світ, з якого з'явилися Гропіус, Іттен, Фейнінгер, та й сам Баугаус. Деформовані образи, містична духовність, лібертаріанство та готична приземленість німецького експресіонізму визначили оригінальність засад Баугаусу. Тож коли за кілька років туди прибули викладачами Василь Кандинський і Пауль Клее, вони одразу відчули себе, як удома.

Фейнінгер тішився, зустрівши давніх колег, а Гропіус вважав, що з ними Баугаусу неймовірно пощастило. Ви можете сьогодні собі таке уявити? Два найбільш визнаних у світі художники залетіли в якусь художню школу, щоб жити в кампусі й викладати з ранку до ночі. Ой, навряд. Але така вже була там атмосфера й прагнення цих художників спробувати створити краще майбутнє, що Кандинський радо очолив майстерню настінного живопису, а Поль Клее взявся за майстерню вітражів. Життя в Баугаусі налагоджувалося

й ставало дедалі кращим. Проблема була лиш у тому, що поза кампусом велося поганенько, і чим далі – гірше.

Німеччина докладала неймовірних зусиль, аби виконати свої зобов'язання у відповідності до Версальського договору, перш за все, сплатити репарації країнам Антанти (Великій Британії, Франції та Росії). Це було дуже важко й складно робити через нестачу сировини. Почасти тому Гропіус так тримався за деревину. Адже спочатку матеріал використовували для війни, а потім його забрали переможці. Політичний стан Німеччини теж загрожував кризою. Нова республіка була роз'єднана, ситуація – напружена, політичні партії боролися за владу й вплив. Праві фракції в місцевому уряді, які фінансували Баугаус, почали ставитись до школи як до політичного явища. Вони були стурбовані тим, що Баугаус ставав осередком гуртування соціалістів та бурлакуючих більшовиків, від яких не чекати добра. Під зростаючим тиском Гропіус мав доводити, що Баугаус – не богемна тусівка, де виховують лівих радикалів, а вагомий фінансовий внесок в індустріальне майбутнє країни. Мудрий Гропіус розумів, що настав час змін.

Пішла в небуття некомерційна, інтуїтивна, спрямована на самовдосконалення філософія, що її сповідував Йоганнес Іттен. На її місці вигулькнув новий гучний заклик Гропіуса: «Мистецтво й технології – новий союз». Отак засновник та ідеолог Баугаусу розвернув свої переконання на 180 градусів. Той, хто нещодавно твердив, що Німецький Веркбунд, який тримався подібних ідей, «мертвий і похований».

На місце Іттена Гропіус вирішив більше не брати майстрів, вирощених німецьким експресіонізмом. Він зробив ставку на угорського художника-конструктивіста, сподіваючись додати трохи дисципліни та раціоналізму в роботу

викладачів. Ласло Могой-Надь (1895–1946) став майстром форми та слюсарної майстерні в 1923 році та погодився вести підготовчий курс Іттена разом з Йозефом Альберсом (1888–1976), першим підмайстром Баугаусу, який став майстром.

Альберсу та Могой-Надю судилося перетворити Баугаус на колицку модернізму, завдяки чому він сьогодні й відомий. Їм допоміг невгамовний художник, видавець, теоретик і дизайнер, який лишався вірним своїм переконанням і вмів майстерно доносити їх до інших. Голландець із «Стилю» повернувся.

Тео Ван Дусбург прибув із самих Нідерландів, аби навчати баугаусівців принципам «Стилю». «Настав час позбутися цього “експресіоністського застою”», – заявив він. І хоч Гропіус фактично не наймав голландця на роботу, його присутність у Баугаусі невдовзі стала помітною. Його факультатив про «Стиль» магнітом притягував студентів Баугаусу, які всім кагалом ходили на його лекції. Принципи Ван Дусбурга були антитезою вченню Іттена про те, що «все годиться» для творчості. Дисципліна і точність – засади «Стилю»: мінімум інструментів, максимальний результат. Тобто, сказати більше з меншими витратами.

Отак Гропіус зібрав у Веймарі представників усіх напрямків абстрактного мистецтва: Кандинський, Клее та Фейнінгер з групи «Синій вершник», Ван Дусбург зі «Стилю» та неопластицизму, Могой-Надь та Альберс представляли безпредметне мистецтво. Ця невелика школа з недостатнім фінансуванням приваблювала до себе провідні художні таланти, як, свого часу, Флоренція доби Відродження чи Париж наприкінці XIX століття.

Нова команда одразу ж здобула успіх. Прибічник нових технологій, Могой-Надь заохочував студентів-дизайнерів

використовувати сучасні матеріали й переосмислювати роботи Малевича, Родченка, Попової та Лисицького. Вже за кілька тижнів учні забули про зліплені руками кривобокі глиняні горщики та почали на станках виготовляти досконалий продукт. Серед студентів Могоя-Надя була Маріанна Брандт (1893–1983), всесвітньо відома дизайнерка, роботи якої вважаються еталоном Баугаусу.

Юним підмайстром 1924 року вона зробила майже бездоганний срібний чайний сервіз, витончено звабливий. Чайник у формі ідеально округлої чаші нагадує розрізану навпіл срібну кулю. Він поміщений на спеціальну підставку з двох перехрещених металевих брусків. Блискучий носик, природно продовжуючи сферичну стінку, витягує свій кінчик врівні з кришкою. Держак своєю формою дзеркально повторює сферичний контур чайника, відтіняючи круглу кришку. Її видовжена елегантна ручка застигла напружено, наче балерина.

Маріанна Брандт була не єдиною, хто так вишукано відгукнувся на пропозицію Могой-Надя використовувати сучасні промислові матеріали. Вільгельм Вагенфельд і Карл Юкер створили неймовірну настільну лампу зі скла й металу, нині відому як «Лампа Вагенфельда» (1924). Плафон у вигляді матової скляної півсфери на ніжці з прозорого скла робить її схожою на гриб. Просту геометричну форму підкреслюють витончені деталі дизайну, перетворюючи її зі звичайного світильника на предмет жадання. Скляний плафон облямовує хромований металевий обід. Трохи нижче стирчить короткий шнур-вимикач, надаючи об'єкту доречної асиметрії. Ясно-прозора скляна ніжка, плафон-півсфера, кругла основа – довершено пропорційно доповнюють лампу, що постає втіленням лаконічності й вишуканого стилю.

«Лампа Вагенфельда» стала класикою дизайну, одним із перших прикладів успіхів промислового дизайну. Хоч це не зовсім точно. Навіть якщо Баугаус на той момент розробляв прикладну художню технологію, студенти все одно створювали вироби власноруч. Коли Гропіус відправив Вагенфельда на виставку продати свою лампу, виробники його висміяли і навіть не подумали зробити замовлення. Дизайн виробу, схожого на об'єкт масового виробництва, та дизайн виробу для масового виробництва – дві абсолютно різні речі.

У вільний від лекцій час Альберс і Могой-Надь працювали над естетикою Баугаусу. Могой-Надь створював абстрактні роботи, як-от «Зображення телефону ЕМ1» (1922) – розсіяне зображення, де домінує одна товста чорна вертикальна лінія. А посередині, праворуч від чорної смуги, бачимо невеликий жовто-чорний хрест. Під ним догори дригом зображений ще один, червоний, схожий на розп'яття. Такий собі мікс конструктивізму з Мондріаном.

Йозеф Альберс був зайнятий працею над «Набором з чотирьох столиків» (бл. 1927). Усі вони мають просту прямокутну дерев'яну основу, в яку Альберс вмонтував скляну стільницю. Кожна стільниця пофарбована в один з трьох основних кольорів, а четвертий, найбільший столик – у зелений. Кожен стіл менший за попередній, що дозволяє щасливому власнику охайно скласти їх, наче матрешку, коли вони не потрібні в побуті. Столики Альберса можна придбати й сьогодні.

Альберс був не єдиним студентом Баугаусу, який згодом став майстром. І не тільки йому вдалося створити там продукт, який досяг комерційного успіху та й донині має попит. Молодий угорський дизайнер Марсель Броєр (1902–1981) слідом за Альберсом пройшов шлях від учня до майстра, коли 1925 року Гропіус призначив його керувати цехом

меблів. Якось, коли Броєр їхав велосипедом на роботу, він поглянув на руль, і на думку йому спала одна ідея. Чи можна якось по-іншому використати порожню металеву трубку, за кінці якої він зараз тримався? Зрештою, то був сучасний матеріал, відносно недорогий і доступний для масового виробництва. Чому ж цей потенціал не використати, наприклад, для виготовлення... хоч би стільця?

З допомогою місцевого сантехніка та після кількох спроб Броєр зробив свій «Стілець В3» (див. *Іл. 18*): каркас із хромованих сталевих трубок, зігнутих під прямим кутом, а сидіння, ручки та спинка – зі смужок парусини. Броєр вважав стілець своєю «найекстремальнішою роботою... найменш художньою, найбільш логічною, найменш комфортною і найбільш механічною», і чекав на розгромну критику. Але не дочекався. Стілець одразу оцінили, завваживши його сучасний витончений дизайн, за зразком якого й досі створюють конференц-зали та офісні інтер'єри по всьому світу. Одним із перших виріб похвалив його колега-майстер Василь Кандинський. У відповідь на добрі слова Броєр назвав стілець «Василій» («Wassily»).

І ще раз життя у Баугаусі ніби налагодилось, і знову його зруйнували події зовнішнього світу. В 1923 році Німеччина оголосила дефолт по військових репараціях. Французькі та бельгійські війська увійшли в країну. Почалася гіперінфляція, а за нею – масове безробіття. Збідніла і принижена Німеччина хитнулася праворуч. Кошти на Баугаус скоротили. Гропіуса повідомили, що його контракт, як і політична підтримка Баугаусу закінчуються. Митці та інтелігенція всього світу не могли повірити в те, що відбувалося. Та коли терміново створена «Спільнота друзів Баугаусу» (серед учасників – Арнольд Шенберг і Альберт Ейнштейн)

розгорнула свою діяльність, Баугаус у Веймарі доживав останні дні.

А потім, нарешті, фортуна повернулася обличчям і до Баугаусу, і до Німеччини. Американці пішли назустріч німецькій владі та позичили грошей на відновлення держави. Рівень безробіття зменшувався, комерційна діяльність поживалась. А з тим повернулася впевненість, і промислові центри по всій Німеччині звернулися до Гропіуса з пропозицією заснувати новий Баугаус на новому місці. Ці амбітні міста й містечка прагнули стимулювати свою промисловість, але спершу треба було продемонструвати, що в них є достатньо професійних кадрів і сучасних осель.



Іл. 18. Марсель Броєр, *Стілець В3/Василій*, 1925.

Архітектурна практика Баугаусу та Вальтера Гропіуса могла забезпечити і те, і інше. У 1925 році викладачі та студенти найвідомішої у світі школи дизайну переїхали до Дессау, що на північ від Веймара.

До їхнього приїзду Вальтер Гропіус спроектував один із найвидатніших творів модерністської архітектури – справжній Баугаус. Комплекс із майстернями, студентськими гуртожитками, театрами, спільними просторами та будинками викладачів відкрили у грудні 1925 року (*див. Іл. 19*). Так Гропіус втілював у життя свою мрію. То був справжній *Gesamtkunstwerk*, створений студентами і вчителями. Інтер'єр, меблі, вказівники, панно та самі будівлі були єдиним гармонійним цілим. Головний навчальний корпус виблискував величезним прямокутним скляним фасадом, такою собі гігантською прозорою завісою, затиснутою між двома тонкими горизонтальними лініями білого бетону: одна – цоколь, а друга – фронтон з пласкою верхівкою. З висоти пташиного польоту Баугаус нагадував картину Мондріана: асиметричну решітку з вертикальних і горизонтальних ліній, яку збалансовувала композиція із прямокутників.

Спроектвані Гропіусом будинки для викладачів збудували в невеличкому лісі неподалік від нового Баугаусу. Було їх чотири: резиденція Гропіуса та три будівлі, поділені на шість осель. Усіх їх об'єднувала єдина стилістика, безумовно модерністська. Гропіус оформив їх, базуючись на тих самих прямолінійних засадах «Стилю», якими керувався Герріт Рітвельд, задумуючи дім Шредер. От тільки основних кольорів там не знайти. Вертикальні стіни вчительських осель покриті штукатуркою та пофарбовані у чистий білий колір. У стриманих стінах – прямокутні та квадратні вікна з цільним склом, без каркасу, аби увиразнити різкість їхніх ліній.

Агресивність геометричних форм будинків підкреслюють пласкі дахи та бетонні навіси, що впираються в покручені стовбури дерев та їхнє безформне, вкрите листям гілля. Є щось пуританське й жорстке у цих будиночках майстрів: вони наче механізми, невблаганні та безкомпромісні. Якби не такі вмілі руки, вони постали б огидними монстрами, зловісними та холодними, як оті бездушні бетонні конструкції, котрі відтоді споруджують в ім'я модернізму. Проте Гропіусу вдалося уникнути цієї пастки, завдячуючи його тонкому відчуттю лінії, форми та балансу. Його будинки майстрів наповнені природною красою (будинок Гропіуса був зруйнований під час війни). Щоправда, Кандинський, оселившись у своєму, розписав його інтер'єр різними кольорами.

Гропіус пішов з посади в 1928 році, аби продовжити кар'єру архітектора в Берліні. Вакуум після його від'їзду швидко заповнили радикальніші комуністичні ідеї, яким симпатизували студенти. Політиків з Десау, котрі фінансово утримували Баугаус, це стривожило. Вони попросили Гропіуса допомогти з пошуками нового директора, якому стало б авторитету та репутації навести у школі лад. Гропіус запропонував Людвіга Міса ван дер Рое (1886–1969), авангардного німецького архітектора, з яким працював у Петера Беренса 1908 року.

Міс ван дер Рое охоче прийняв запрошення і став директором у 1930 році. Його статус провідного практика сучасної архітектури віднедавна підвищився, коли на Всесвітній виставці у Барселоні 1929 року відкрився спроектований ним німецький павільйон. То був архітектурний синтез усіх напрямків абстрактного мистецтва. Великий плаский низький дах нависає над одноповерховим павільйоном, схожим на космічний корабель. Знизу він сніжно-білий і рівний, як



Іл. 19. Вальтер Гропіус, *Баугаус*, Дессау, 1926.

стіна художньої галереї. Під дахом Міс ван дер Роє розмістив Мондріанову решітку, використавши розкішні матеріали, які не схвалив би Татлін. Сталевий корпус підтримують довільно розміщені прямокутні екрани зі скла, мармуру та оніксу. Вони розділяють простір, але не закривають його. Натомість їхнє нерівномірне розташування робить павільйон більш відкритим, ніби запрошуючи відвідувача оцінити зовнішній та внутрішній вигляд приміщення, ретельно спланований Місом ван дер Роє. Архітектор репрезентує новий, менш агресивний образ Німеччини – прогресивної, відкритої, підприємницької, раціональної та витонченої республіки. Архітектора повідомили, що німецьке керівництво планує прийняти короля й королеву Іспанії в його павільйоні під час відкриття. Роє спало на думку, що для

такої нагоди високоповажним гостям потрібні якісь особливі крісла. Тож він дістав папір з олівцем і взявся до роботи. В результаті, у нього вийшов такий собі вертикальний шезлонг. Все, що можна побачити збоку, це дві лінії з хромованої сталі, які перетинаються у вигляді літери «Х». Одна з них, довша, м'яко вигинається у формі місяця-молодика, переходячи з передньої ніжки крісла у спинку. Друга, коротша, S-подібними звивами з задньої ніжки переходить у консольну раму сидіння. Простий, елегантний дизайн Міс ван дер Рое довершив двома шкіряними подушками кремового кольору: одна на сидінні, а друга – на спинці.

Ну, а король з королевою вирішили не сідати на його крісло «Барселона», та й супутній йому табурет з такою ж назвою. Зате відтоді на них сидять мільйони. Чи не в кожному мангеттенському лофті й архітектурному бюро ви зустрінете сьогодні знамениті подвійні стільці «Барселона» від Міса ван дер Рое. Не було жодних сумнівів у тому, що ван дер Рое – прекрасна кандидатура на посаду директора. Як і в тому, що йому навряд чи вдалося б урятувати школу від закриття. Гропіус мав чимало ворогів, та найбільш затятий і злостивий із них – Адольф Гітлер. Художник-невдаха, автор «Mein Kampf» ненавидів модернізм та інтелектуалів. А це означало, що він шалено ненавидів Баугаус. У 1933 році, зміцнивши свою владу, він закрив найвизначнішу в світі школу мистецтв і дизайну. А щоб усі навіки запам'ятали, як люто він ненавидів цей заклад і всіх, хто мав до нього стосунк, чотири роки по тому, в 1937, він влаштував виставку «Entartete Kunst» («Дегенеративне мистецтво»).

Гітлер наказав своїм посіпакам вилучити з музеїв країни всі твори сучасного мистецтва, зроблені після 1910 року. Роботи Пауля Клее, Василя Кандинського, Ліонеля Фейнінгера, Ернста

Людвіга Кірхнера та багатьох інших безладно розвісили поряд із супровідними глузливими текстами, що закликали публіку кепкувати з «дегенеративного мистецтва». Хтозна, чи розуміли підтекст відвідувачі виставки. Але митці точно знали, що відбувається.

Нова війна була неминучою. Під час Першої світової митці або ставали до лав армії, або поверталися на батьківщину. Цього ж разу їхній вибір був – ані воювати, ані повертатися додому. Багато хто подався до тієї країни, де будувалися прекрасні міста в дусі модернізму, до країни, якій вони одного дня допоможуть стати центром сучасного мистецтва. Вальтер Гропіус, Людвіг Міс ван дер Рое, Ласло Могой-Надь, Йозеф Альберс, Марсель Броер, Ліонель Фейнінгер, Піт Мондріан та багато-багато інших подалися на Захід, у країну вільних людей, в Америку.

ЗМІСТ

ПЕРЕДМОВА

ВСТУП: ЩО ЦЕ ВЗАГАЛІ ТАКЕ?

1. «ФОНТАН»	[1917]	1
2. ПРЕІМПРЕСІОНІЗМ: До справжнього	[1820–1870]	14
3. ІМПРЕСІОНІЗМ:		
Живописці сучасного життя	[1870–1890]	37
4. ПОСТІМПРЕСІОНІЗМ: Відгалуження	1880–1906]	61
5. СЕЗАНН: Батько нас усіх	[1839–1906]	90
6. ПРИМІТИВІЗМ	[1880–1930]	
ФОВІЗМ	[1905–1910]: Первісний крик	104
7. КУБІЗМ: Інша точка зору	[1907–1914]	137
8. ФУТУРИЗМ: Прискорення	[1909–1919]	160
9. КАНДИНСЬКИЙ/ОРФІЗМ/«СИНІЙ ВЕРШНИК»:		
Звуки музики	[1910–1914]	175

Микита Кравцов, *Микита Кравцов.*

10. СУПРЕМАТИЗМ/ КОНСТРУКТИВІЗМ: Росіяни	[1915–1925]	192
11. НЕОПЛАСТИЦИЗМ: Глухий кут	[1917–1931]	219
12. БАУГАУС: Зустріч шкіл	[1919–1933]	236
13. ДАДАЇЗМ: Анархія рулить	[1916–1923]	261
14. СЮРРЕАЛІЗМ: Проживаючи сон	[1924–1945]	279
15. АБСТРАКТНИЙ ЕКСПРЕСІОНІЗМ: Широкий жест	[1943–1970]	312
16. ПОП-АРТ: Шопінг-терапія	[1956–1970]	342
17. КОНЦЕПТУАЛІЗМ/ФЛУКСУС/ АРТЕ ПОВЕРА/ПЕРФОРМАНС: Ігри розуму	[1952 і дотепер]	375
18. МІНІМАЛІЗМ: Без назви	[1960–1975]	400
19. ПОСТМОДЕРНІЗМ: Під чужою личиною	[1970–1989]	418
20. МИСТЕЦТВО СЬОГОДНІ: Слава і багатство	[1988–2008–дотепер]	436

ПОДЯКИ

ІЛЮСТРАЦІЇ

Микита Кравцов, *Баскія*.