

В. Д. ФИЛИППОВ**ДВИЖЕНИЕ ИСКУССТВ И РЕМЕСЕЛ В АРХИТЕКТУРЕ****ARTS & CRAFTS IN ARCHITECTURE**

В середине XIX столетия в Англии возникло движение Искусств и Ремёсел. Описано развитие движения в Англии, США, Германии. Показано влияние идей романа «Вести из ниоткуда» Уильяма Морриса на возникновение идеи города-сада Эбенизера Говарда и на сохранение исторического наследия городов. Описано влияние Питера Уайта на появление Искусств и Ремёсел в США, на формирование Чикагской школы, а также первое в мире проявление «модерна» в архитектуре Луи-са Салливана. Показано влияние Густава Стикли на рождение американского народного стиля жилого дома и его содействие модернизму Ирвинга Джона Гилла. Описаны особенности Искусств и Ремёсел в Германии, подчёркнута роль Германа Мутезиуса в процессе эволюции движения от неприятия промышленного производства к объединению с ним и учреждению Немецкого Веркбунда. Показано влияние идей Мутезиуса на немецкое искусство 1920-х гг. Дано описание эстетического направления движения, получившего название «модерн», и приведены его примеры в Бельгии, Германии, Австрии, Шотландии. Подчёркнуто значение движения как основы для рождения современной архитектуры.

Ключевые слова: Искусства и Ремёсла, Уильям Моррис, Питер Уайт, Густав Стикли, Герман Мутезиус, Немецкий Веркбунд, модерн

Промышленная революция XIX в. привела к появлению новых технологий и новых материалов, которые к концу века нашли своё применение в индустриальном строительстве. Это изобретение железобетона и появление металлических, а также железобетонных конструкций с ранее недоступными размерами и прочностью, в строительстве появились машины и механизмы, позволившие строить и эксплуатировать здания ранее недостижимых размеров. С другой стороны, промышленная революция проявила невиданные ранее масштабы социальной несправедливости, выразившейся в ничем не ограниченной эксплуатации человека человеком. Поэтому неограниченный (как тогда казалось) рост возможностей человека, вместе с небывалым ростом несправедливости, привели к появлению идей более рационального устройства общества при помощи

In the middle of the 19th century, the Arts and Crafts movement emerged in England. The development of the movement in England, USA, Germany is described. The influence of the ideas of the novel "News from Nowhere" by William Morris on the emergence of the idea of a garden city by Ebenezer Howard and on the preservation of the historical heritage of cities is shown. Describes the influence of Peter White on the emergence of Arts and Crafts in the United States, on the formation of the Chicago School, as well as the world's first manifestation of "modern" in the architecture of Louis Sullivan. Shows the influence of Gustav Stickley on the birth of the American folk style of a residential building and his contribution to the modernism of Irving John Gill. The features of the Arts and Crafts in Germany are described, the role of Hermann Muthesius in the evolution of the movement from rejection of industrial production to unification with it and the establishment of the German Werkbund is emphasized. The influence of Muthesius' ideas on the German art of the 1920s is shown. A description of the aesthetic direction of the movement, which received the name "modern", is given and examples of it in Belgium, Germany, Austria, Scotland are given. The importance of movement as the basis for the birth of modern architecture is emphasized.

Keywords: Arts & Crafts, William Morris, Peter Wight, Gustav Stickley, Hermann Muthesius, Deutscher Werkbund, Art Nouveau

разумной и справедливой организации жизни людей, главные роли в которой должны были сыграть искусство и архитектура.

Искусства и Ремёсла в Англии

В середине XIX столетия в Англии возникло движение Искусств и Ремёсел (Arts & Crafts), идейными лидерами которого стали Джон Раскин (1819–1900) и Уильям Моррис (1834–1896). В книге «Семь светочей архитектуры» (1849) Раскин так изложил требование к правдивости архитектуры, которая должна отражать и природу материала, и правду труда: «В архитектуре же возможно другое, более явное, более предосудительное по природе истины — прямой подлог, касающийся природы материала или количества затраченного труда. Речь идет о неправде в полном смысле этого слова, которая так же заслуживает

осуждения, как любая безнравственность; она одинаково не достойна как архитекторов, так и наций; и повсюду, где бы она ни была распространена и допущена, она служит признаком явной деградации искусства.... Если даже мы не в силах создать значительную, прекрасную и оригинальную архитектуру, то мы можем создать честную архитектуру: можно простить ограниченность наших возможностей вследствие бедности, уважать строгость целесообразности, но низость обмана не заслуживает ничего, кроме презрения» [1].

Уильям Моррис, поэт и художник, с архитектором Филипом Уэббом (1831–1915) в 1859 г. спроектировал и в 1860 г. построил «Красный дом», где правдивость материала и честность труда были основными принципами. Дом получил своё название благодаря простой черепице на крыше и неоштукатуренным стенам, а весь интерьер и вся мебель были сделаны руками Морриса и его друзей, и у каждого предмета был свой автор, который его придумал и сделал своими руками, как это было когда-то принято у средневековых ремесленников. Но, в отличие от средневековых зданий, дом Морриса был не только честен, но и прост: никаких декораций под что-либо, всё, как у народных мастеров, добротное, основательно и целесообразно. Свободный и творческий труд ремесленника, в отличие от капиталистического обезличенного разделения труда, представлялся средством совершенствования и самого человека, и отношений между людьми, которые также должны были стать свободными и творческими. «Красный дом» Морриса стал первой попыткой построить здание, объединявшее в себе: архи-

тектуру, живопись, скульптуру и разные виды прикладного искусства. Искусства в жизни человека должны были способствовать гармоничному изменению его жизни.

В 1861 г. Моррис с единомышленниками организовал фирму Morris, Marshall, Faulkner & Co (после 1875 г. Morris & Co), которая на основании принципов средневековых ремесленников производила мебель, витражи, ткани, изделия из металла и стекла, формы для книжной печати, ковры и обои. Продукция фирмы, благодаря своему прекрасному качеству, пользовалась успехом, но получалась в разы дороже продуктов машинного производства, и это приводило к её доступности только для богатых слоёв общества, никак не влияя на отношения в нём. Это вызвало у Морриса печальную констатацию: «Я трачу жизнь, создавая свинскую роскошь для богачей» [2] и привело к пониманию, что эстетического преобразования среды жизни недостаточно для изменения несправедливого устройства общества. В 1883 г. он стал участником английского социалистического движения, притом сторонником Маркса и революционных преобразований. В той или иной степени многие участники движения Искусств и Ремёсел в Англии были социалистами, так как идея тем или иным путём установить социальную справедливость в обществе непосредственно происходила из идеи средневекового братства ремесленников. В 1888 г. Чарльз Роберт Эшби (1863–1942) основал в Лондоне самое известное товарищество – Гильдию и Школу ремёсел, работавшую как кооператив мастеров.

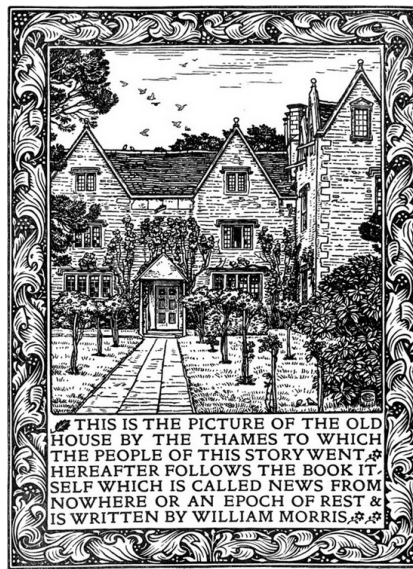


Рис. 1. Красный дом, 1860, арх. Филип Уэбб и Уильям Моррис (фото Níall McLaughlin Architects) и иллюстрация из книги Уильяма Морриса «Вести ниоткуда», 1891

В 1890–1891 гг. Уильям Моррис опубликовал свой роман-утопию «Вести ниоткуда», описав коммунистическое общество, в котором стимулом к труду является творчество, где нет частной собственности, денег, судов и тюрем, где также нет больших городов, а люди свободно живут в единстве с природой:

«– Вы только что упоминали о домашнем хозяйстве. Мне кажется, слова «хозяйство», «домашний очаг» должны звучать для вас пережитком старины. Я скорее предположил бы, что вы живете теперь общинами.

– Фаланстеры, да? – перебил он меня. – Мы живем, как нам нравится, – обычно с людьми, к которым мы привыкли. Поймите, что бедность исчезла. Фаланстеры Фурье представлялись естественными в свое время, но они были всего-навсего убежищами от крайней нужды. Такой образ жизни мог быть придуман только людьми, подавленными жесточайшей нищетой. Поймите, что, хотя мы живем отдельными домами и уклад каждого дома разнится один от другого, ни одна дверь теперь не закрыта для всякого доброго человека, который согласен жить, как установлено в данном доме. Конечно, неразумно было бы одинокому человеку вторгаться в чей-либо дом и заставлять обитателей его изменять своим привычкам ради него, когда он легко может поселиться где-то в другом месте, более подходящем к его вкусам. ...

– Перемена, – сказал Хаммонд, – которая в этой области наступила в начале нашей эпохи, совершилась необыкновенно быстро. Люди стали стекаться в деревни и села, они, можно сказать, набрасывались на землю, как зверь на добычу. Вско-

ре деревни Англии были населены гуще, чем в четырнадцатом столетии, и продолжали быстро расти. ... Город вторгся в деревню, но новые завоеватели, подобно завоевателям прежних времен, поддались влиянию местной обстановки и стали хлебопашцами. С другой стороны, деревенское население, численность которого превысила население городов, начало влиять на городское, отчего различие между городом и деревней все уменьшалось. Именно этот деревенский мир, оживленный сметкой и подвижностью городского населения, породил ту счастливую и неторопливую, но деятельную жизнь, с которой вы уже соприкоснулись. ... Мы живем среди красоты, без страха впасть в изнеженность, у нас достаточно работы, и мы выполняем ее с радостью. Чего же еще можем мы требовать от жизни?» [3].

Несколько лет спустя градостроительные идеи романа-утопии Морриса, не дожидаясь революции, получили уже вполне практическое изложение в вышедшей в 1898 г. книге Эбенизера Говарда (1850–1928) «Будущее: мирный путь к реальным реформам» (To-morrow: A Peaceful Path to Real Reform), второе издание которой в 1902 г. имело конкретное название «Города-сады будущего» (Garden Cities of To-morrow), обозначившее новое направление в градостроительстве. Будучи реформистом, Говард опасался обвинений в утопизме и революционности и, вероятно, поэтому ни разу не упомянул роман Морриса, однако в книге есть ссылка на Джона Раскина, а первый город-сад Лечуорт (рис. 2), воплощавший идеи Говарда о социальной гармонии, в 1903 г. спроектиро-



Рис. 2. Фронтиспис книги Эбенизера Говарда «Города-сады будущего», 1902 и дома на Зелёной Луговой дороге (Meadow Way Green), Лечуорт, 1914, арх. Раймонд Анвин и Ричард Барри Паркер, фото Nicholas Breach, 1974

вал первый секретарь Социалистической лиги Морриса в Манчестере в 1885–1887 гг. Раймонд Анвин (1863–1940) вместе со своим партнёром Ричардом Барри Паркером (1867–1947).

В 1877 г. Уильям Моррис написал манифест и вместе с Филипом Уэббом и др. основал «Общество по защите древних зданий» (Society for the Protection of Ancient Buildings). Его необходимость была вызвана появившейся в викторианской Англии практикой уничтожения истории старых зданий их полной реставрацией, т. е. приведением как бы в исходное после постройки состояние. Моррис считал, что не только первоначальный вид, но и последовавшие изменения здания также достойны сохранения, когда их *«можно рассматривать как художественное, живописное, историческое, старинное, или содержательное»*, и что следует *«относиться к нашим древним зданиям как к памятникам ушедшего искусства, созданным на основе старых обычаев, в которые современное искусство не может вмешиваться, не разрушая»* [4]. Идеи этого манифеста органически следовали из идеи самого движения Искусств и Ремёсел: оглядываясь в прошлое, на современной основе и современными путями двигаться в будущее. Они были близки появившимся ранее во Франции идеям Эжена Виолле ле Дюка, уже реализовавшего их в своих проектах реставрации.

Искусства и Ремёсла в США

Во многом благодаря отсутствию языкового барьера, первой страной за пределами Британии, где были восприняты идеи Раскина и Морриса, стали Соединённые Штаты. В январе 1863 г. для пропаганды их идей, энтузиастами – художниками, архитекторами, учеными, критиками и коллекционерами – была основана «Ассоциация по продвижению правды в искусстве». Это был американский аналог движения прерафаэлитов, подобно созданному Раскином и Моррисом в Англии, но они называли себя проще – «реалистами». В мае 1863 г. Ассоциация начала издавать журнал «Новый путь» (New Path). Секретарь Ассоциации Питер Уайт к этому времени уже был признанным мастером: в 1861 г. в 23 года он выиграл конкурс на проект здания Национальной академии дизайна в Нью-Йорке (1863–1865), где приняли участие лучшие архитекторы Нью-Йорка (Ричард Хант, Леопольд Эйдлиц, Джейкоб Моулд и Генри Ван Брант), затем он спроектировал и построил Йельскую школу изящных искусств (1864–1868) и Бруклинскую торговую библиотеку (1867–1869), с 1869 по 1871 г. национальный секретарь Американского института архитекторов [5]. Примерно в это время Уайт впер-

вые узнал о работах Эжена Виолле-ле-Дюка, и в 1864 г. в «Новом пути» появилась страница с переведёнными им отрывками Заключения к первому тому, вышедшему в 1858 г., его «Словаря французской утвари от Каролингов до Ренессанса», среди них было: *«мы в состоянии отличить истинное от ложного; почему же тогда мы должны ... цепляться за древние притворства, в которые на самом деле никто не верит?»*, а заканчивались отрывки словами: *«хороший вкус состоит в том, чтобы казаться тем, кем мы являемся, а не тем, кем мы хотим быть»* [6]. Когда в 1863 г. Виолле-ле-Дюк издал во Франции первый том «Бесед об архитектуре», к 1868 г. Уайт перевёл его на английский и представил книгу отделению Американского института архитекторов в Нью-Йорке. Через два года перевод был опубликован в журнале «Промышленник и строитель» с предисловием Уайта, где Виолле-ле-Дюк был назван *«самым выдающимся из ныне живущих апостолов готической и рационалистической архитектуры»* [7] – это был первый перевод «Бесед» Виолле-ле-Дюка в США и, вероятно, первый их перевод на английский язык. После переезда Уайта в 1871 г. в Чикаго, вместе с Уильямом Дженни он стал идейным основоположником Чикагской школы архитектуры.



Рис. 3. Луис Салливан, Чикаго: здание Ювелиров, 1882

Это выдающееся по своей плодотворности явление обычно принято сводить к строительству небоскрёбов, но уже в самом его начале в творчестве Луиса Салливана впервые проявились формы эстетического направления движения Искусств и Ремёсел – ар-нуво (модерна) (рис. 3). В США первое сообщество мастеров движения Искусств и Ремёсел под названием Ройкрофт (Roycroft) основал в 1895 г. писатель и философ Элберт Хаббард (1856–1915). Созданное как издательство, со временем оно занялось изготовлением мебели и предметов декоративно-прикладного искусства из металла. Настоящим лидером движения к началу XX в. стал архитектор, дизайнер и производитель мебели Густав Стикли (1858–1942), с 1901 г. издававший журнал *The Craftsman* (Мастер или Ремесленник), ставший центром и форумом американских Искусств и Ремёсел. Кроме опубликованных статей Морриса и Раскина, тут можно было встретить работы Роберта Оуэна, Ральфа Уолдо Эмерсона, Льва Толстого и князя Кропоткина, отражавшие убеждения издателя и главного редактора.

Здесь публиковались статьи о современном искусстве со всего мира – от музыки и живописи до прикладного, включавшего металлообработку и столярное дело. Большое внимание уделялось архитектуре: в журнал присылали статьи Луис Салливан, Раймонд Анвин и Ричард Барри Паркер, здесь публиковалась книга Ричарда Барри Паркера «Современные загородные дома в Англии». Основное внимание уделялось архитектуре семейного жилья, что включало в себя ландшафтную архитектуру, а также городам-садам как городам будущего – был опубликован перевод статьи Бенуа-Леви и сам Стикли также неоднократно писал об этом. В 1903 г. среди подписчиков был

организован Клуб строителей жилья, а с 1904 г. в каждом номере начали публиковать проекты домов с планировками, полные планы и спецификации которых были по запросу доступны всем членам Клуба. Эти дома были названы «Дом мастера» (Craftsman house), и постепенно, на основании этих проектов (рис. 4), благодаря их массовому строительству, появился тип жилого дома «Американский Мастер» (American Craftsman), популярный до 1930-х гг., ставший проявлением самобытного и, по существу, народного американского стиля.

Здесь же публиковались статьи об архитектуре францисканских миссий в Калифорнии и жилищ индейцев в Аризоне и Нью-Мексико, ставших источниками для рождения первого американского модернизма в творчестве Ирвинга Джона Гилла [8] (ученика Салливана), и все статьи о его домах также впервые были опубликованы в этом журнале. В силу невероятной американской расточительности, из-за комплекса неполноценности перед Европой, до появления европейского модернизма, на эти дома (см. рис. 4) тогда не обратили внимания. По этой причине, как и первые в мире образцы модерна (см. рис. 3), первые в мире образцы модернизма к развитию этих движений в США тогда не привели.

Первая мировая война, в которой Соединённые Штаты до 1917 г. не участвовали, навсегда прервала развитие американских Искусств и Ремёсел: в 1915 г. на пароходе «Лузитания», потопленном немецкой подводной лодкой, погиб Элберт Хаббард, а в 1916 г. из-за уменьшения числа заказов было объявлено о банкротстве фирмы Густава Стикли «Объединённые ремёсла» (United Crafts), и в декабре этого года вышел последний номер его журнала.



Рис. 4. «Дом мастера», арх. Густав Стикли (*The Craftsman*, Vol. XVI, No. 2, May 1909) и Терраса Белла Виста (Двор Льюиса, 1910) в Сьерра-Мадре, Калифорния, арх. Ирвинг Джон Гилл (Vol. XXII, No. 5, August 1912)

Искусства и Ремёсла в Германии

При распространении движения Искусств и Ремёсел на континентальную Европу, наряду с социальным наполнением, обретение архитектурой и искусством национальной идентичности стало играть чрезвычайно важную роль. Показательной в этом смысле стала Германия. В 1897 г. в Мюнхене были организованы Объединённые мастерские искусств и ремёсел (Vereinigte Werkstätten für Kunst im Handwerk), где в отличие от английского движения мастера не делали всё своими руками, но получали обширные знания для контроля реализации своих замыслов другими людьми. Тогда же вышла книга композитора Эрнста Рудорфа (1840–1916) «Heimatschutz», её название, означавшее защиту родного дома или Родины, было употреблено не в военном смысле, а в смысле защиты всего окружающего, что тебе дорого, от негативных последствий промышленной революции. По инициативе Рудорфа, который после прочтения книги Пауля Шульце-Наумбурга (1869–1949) «Строительство дома» призвал его к сотрудничеству, в 1904 г. в Дрездене был основан «Союз Защиты Родины» (Bund für Heimatschutz) с Шульце-Наумбургом во главе. Несмотря на грозное название, деятельность союза и его председателя (Шульце-Наумбург был им до 1913 г.) тогда во многом следовала идеям Раскина и Морриса. Исследованием немецких архитектурных и строительных традиций тогда занялись такие архитекторы, как Герман Мутезиус (1861–1927), открывший для Германии английскую архитектуру и сами идеи движения Искусств и Ремёсел, а с другой стороны, Теодор Фишер (1862–1938), в своём творчестве искавший вдохновение в немецкой народной архитектуре. Поиски национальной идентичности в архитектуре тогда ещё давали простор для творчества. И также неслучайно, следом за Немецкими мастерскими прикладного искус-

ства Карла Шмидта в 1907 г., в 1908 г. в Хеллерау под Дрезденом был основан первый немецкий город-сад по проекту Рихарда Римершмида (1868–1957).

Герман Мутезиус с 1896 по 1903 гг. служил атташе по культуре посольства Германии в Лондоне, где стал сторонником английского движения Искусств и Ремёсел и посвятил большую часть своего времени изучению созданной этим движением архитектуры. Ещё до своего возвращения на родину написал и издал в 1902 г. в Германии текстовую брошюру «Архитектурный стиль и строительное искусство», её эпиграфом Мутезиус выбрал слова Уильяма Морриса: «Я надеюсь, что именно из необходимых и простых зданий возникнет новая и подлинная архитектура, которую мы ожидаем гораздо больше, чем в результате экспериментов с более или менее претенциозными архитектурными стилями» [10]. В 1904–1905 гг. он издал в Берлине в трёх томах книгу «Английский дом» [11], оказавшую большое влияние на всю европейскую архитектуру.

Как и Моррис, Мутезиус считал необходимым объединение архитектуры с прикладным искусством, но в отличие от него и в противоположность ему необходимым считал объединение обоих искусств с коммерцией и промышленностью. Вернувшись в Германию, он не принял приглашение на должность профессора истории искусств в Техническом университете Дармштадта, став тайным советником министерства торговли Пруссии, где принял ответственность за реформу подчинённых министерству школ прикладного искусства (за исключением Берлина). Чтобы довести свои идеи до коммерции и промышленности, осенью 1906 г. он начал читать курс лекций в Высшей торговой школе Берлина [12]. Во вступительной лекции он изложил принципы функционализма и конструктивизма в прикладном искусстве, указав на их важность для развития архитекту-

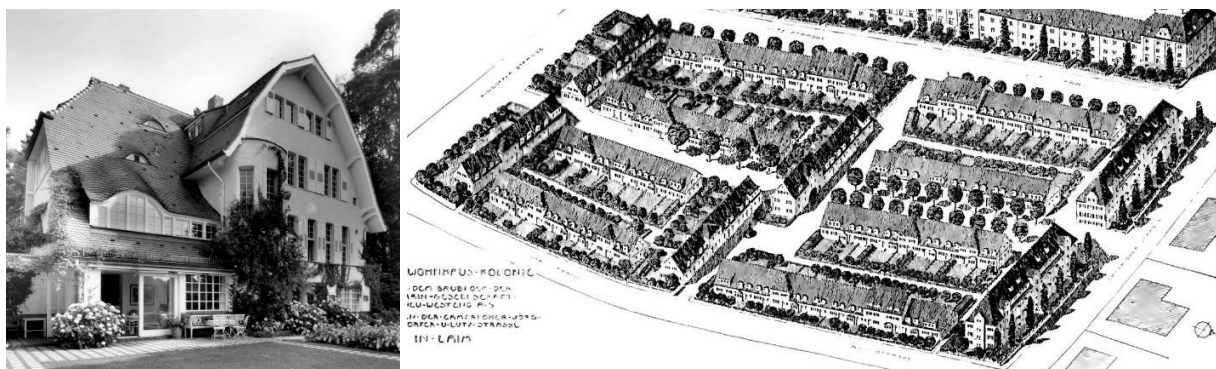


Рис. 5. Загородный дом Мутезиуса (Целендорф, Берлин), 1906–1907, арх. Герман Мутезиус (berlin.de) и проект Колонии небольших домов (Лайм, Мюнхен), 1912, арх. Теодор Фишер [9]

ры, и подверг жёсткой критике текущее состояние архитектуры в Германии:

«Основным содержанием современного прикладного искусства является, прежде всего, сделать ясной цель каждого объекта и логически развить форму, исходя из цели. ... У каждого материала свои особые условия обработки. ... Помимо проектирования в соответствии с назначением, есть проектирование в соответствии с характером материала, и, с учетом материала, одновременно учитывается конструкция, соответствующая материалу. Цель, материал и конструкция дают современному мастеру единственные указания, которым он подчиняется. ... Следование железным принципам проектирования в соответствии с назначением, материалом и конструкцией является оплотом, который защищает от падения в сентиментальность истории и, следовательно, в неувещивенность. ... Влияние прикладного искусства, хотя и неосознанное, очевидно. Простые мысли в области искусств и ремёсел собираются еще больше распространиться на архитектуру. Учитывая огромное значение архитектуры в культурном образе этого времени, можно сказать, что только тогда, когда принципы искусств и ремесел будут распространены на всю область частной и общественной архитектуры, истинная миссия прикладного искусства будет выполнена. ... В архитектуре нас считают самыми отсталыми из всех наций, так же как, по мнению других стран, немецкий вкус находится на самом низком уровне, который только можно вообразить. Немецкая репутация здесь упала так низко, что немецкий и безвкусный – почти идентичные термины. Нет смысла это скрывать. Надо признать факт. И сегодня мы можем сделать это, тем более, что теперь мы можем стать страдальцами своей плохой репутации благодаря нашему подъему в искусствах и ремеслах. Ибо бесспорно, что именно в успехах нового немецкого прикладного искусства возникло нечто, что призвано изменить суждение других стран о нас» [13].

В феврале 1907 г. эта лекция была опубликована в журнале «Декоративное искусство», а 28 марта консервативное правление «Профессиональной ассоциации экономических интересов прикладного искусства», объединявшей тогда немецких мастеров Искусств и Ремёсел, без ведома её членов направило на Мутезиуса петиции в два адреса: министру торговли Пруссии и старейшинам купечества Берлина, в чьём попечении находилась Высшая торговая школа. В петициях содержались просьбы: «Положить конец деятельности тайного советника доктора Мутезиуса» в министерстве и отстранить от преподавания прикладного искусства в Высшей торговой школе. Причиной было указано то, что он в Германии проповедует идеи английского

движения Искусств и Ремёсел, следовательно, он «не немец», «поклоняется иностранцам», а также что «он унижает репутацию Германии».

Успеха эта петиция авторам не принесла, ответ старейшин купцов был однозначным: «Такая научно обоснованная критика предыдущих достижений и демонстрация средств дальнейшего развития на новых путях не только не вредна для торговли и промышленности, но в значительной степени полезна и даже необходима. ... Мы можем только выразить наше глубокое сожаление по поводу тона письма, которое, как мы полагаем, позволило оскорбить человека, который в высшей степени достоин немецкого прикладного искусства». Министр торговли сперва и вовсе не ответил, но авторы проявили настойчивость, повторили послание 4 мая, запросив к нему аудиенцию, на что 15 мая 1907 г. был получен ответ с категорическим отказом в их требованиях, завершившийся словами: «В этой ситуации устное обсуждение вопроса должно быть излишним» [14].

Но «дело Мутезиуса» получило продолжение для его инициаторов: рядовые члены ассоциации, узнав о петициях правления, потребовали обсудить этот вопрос во время Дня прикладного искусства в Дюссельдорфе 14 июня 1907 г., где после жёсткой полемики о своём выходе из Профессиональной ассоциации заявили Мастерские из Мюнхена и Дрездена, а также Королевский фарфоровый завод из Нимфенбурга, объявив при этом о создании нового объединения мастеров Искусств и Ремёсел, манифестом которого по существу стала лекция Мутезиуса [14]. Так возник Немецкий Веркбунд (Deutscher Werkbund), учреждённый на собрании в Мюнхене 5 и 6 октября 1907 г.

Немецкое слово Werkbund состоит из двух частей. Вторая часть, Bund, однозначна – это союз, объединение или связка. Но у первой части, Werk, несколько значений: во-первых – детище, произведение, сочинение, во-вторых – дело, труд, работа, в-третьих – завод, фабрика, предприятие. Так в объединении, и даже в самом его названии, впервые в истории движения Искусств и Ремёсел соединились творчество и промышленное производство. Это было не случайно – ведь инициатива его создания исходила от промышленников, на основе новых принципов не только прикладного, но и всего искусства. Ответствовала названию и структура: основателями нового общества стали 12 художников и 12 предприятий. Из архитекторов учредителями Веркбунд стали немцы Теодор Фишер, Петер Беренс, Фриц Шумахер, Рихард Римершмид, Пауль Шульце-Наумбург, Вильгельм Крайс и Бруно Пауль, австрийцы Йозеф Хоффман и Йозеф Мария Ольбрих. Мутезиус, хотя и был главным идеологом и организатором движения, в то же

время оставался чиновником и, чтобы не провоцировать дальнейшие конфликты, от формального вступления в Немецкий Веркбунд до 1908 г. воздержался. Первым председателем общества в 1908 г. избрали Теодора Фишера [15].

Идея объединения искусства и промышленности оказалась чрезвычайно плодотворной. До Первой мировой войны задачей Веркбунда было продвижение искусства и промышленности Германии в мире, и на этом пути были достигнуты выдающиеся достижения: Петер Беренс, работая с 1907 г. консультантом электротехнического концерна AEG, впервые создал концепцию корпоративного дизайна [16], а Вальтер Гропиус в 1911 г. построил в Альфельде обувную фабрику Фагус, прототип для всего европейского модернизма (рис. 6).

После войны и Ноябрьской революции 1918 г. Веркбунд взял на себя решение социальной задачи: в соответствии с Конституцией Веймарской республики создать каждому немцу «здоровое жилище», и для её решения здесь родилось «новое строительство», став первым массовым проявлением модернизма в архитектуре, позволившего строить качественное, со всех сторон продуманное и при этом экономичное жильё [17]. Обобщением его опыта стала в 1927 г. выставка Веркбунда «Жилище» (Die Wohnung) [18] в Вайсенхофе под Штутгартом (рис. 7). Сегодня Вайсенхоф воспринимают как архитектурную выставку. Но тогда это была полноценная выставка искусств и ремёсел. Так, при её подготовке в 1926 г. Март Стам придумал консольный стул и показал идею Мису ван дер



Рис. 6. Немецкий Веркбунд. Петер Беренс: плакаты в фирменном стиле концерна AEG, 1910-1912 [16]; Вальтер Гропиус: обувная фабрика Фагус, Альфельд, 1911 (фото 1911 г., ndr.de).



Рис. 7. Вайсенхоф в 1927 г. во время завершения строительства (Strähle-Luftbild, Schorndorf)

Роэ, в результате чего здесь впервые появились основанные на одной идее, но разные консольные стулья Стама и Миса [19], и последний затем получил название Вайсенхоф. Понятие «вещественность» (*sachlichkeit*), которое использовал в работах Мутезиус, в 1920 г. вышло за пределы прикладных искусств и архитектуры, обозначив собой направление (*neue sachlichkeit*) во всех искусствах Германии этого времени.

Модерн, ар-нуво, сецессион и другие

В движении Искусств и Ремёсел всегда, помимо мастеров, считавших «вещественность» (по Мутезиусу), вышедшую из «правдивости» Раскина, основой для улучшения жизни посредством рациональной архитектуры, были мастера, прежде всего представители изящных искусств, считавшие возможным улучшение жизни не путём её структурного тектонического преобразования (у Морриса – вплоть до преобразования социального), а путём внесения в жизнь изысканного эстетического начала. Это начало всегда было присуще движению в изобразительном искусстве и графике, а к 1890-м гг. развитие технологий позволило приёмам изящных искусств проявиться в архитектуре. Впервые это произошло в Бельгии, где Виктор Орта (1861–1947) в 1893 г. в Брюсселе построил дом Тасселя (рис. 8).

Первым зданием континентальной Европы, вдохновлённым «Красным домом» Морриса, считается вилла «Цветочный двор» (*Bloemenwerf*) (рис. 9) бельгийского художника Анри ван де



Рис. 8. Дом Тасселя, 1893, арх. Виктор Орта

Вельде (1863–1957), которая в 1895 г. явилась для него первой архитектурной практикой. Однако везде это здание (вполне следовавшее принципам движения Искусств и Ремёсел – мебель, дверные ручки, столовые приборы и даже одежда для этого дома ван де Вельде спроектировал сам) относят к стилю ар-нуво (*Art nouveau* на родном для Анри французском языке, модерн – на русском, *Jugendstil* – на немецком в Германии и *Secession* – на немецком в Австрии). Такое изобилие обозначений (есть и другие) для одного стиля вроде бы указывает на отсутствие единого движения, из которого он появился. Но оно было и называлось движением Искусств и Ремёсел, а отличие нового стиля было только в том, что декоративность (ранее свойственная только живописи и прикладным искусствам и взятая оттуда) стала в очень многих случаях основным свойством архитектуры. При этом средневековые корни движения с принципом вестерного мастерства остались, но социальная направленность движения Искусств и Ремёсел была забыта – архитектура модерна, благодаря своей, одной только фантазией мастера ограниченной изошрённости, и только этим ограниченной стоимости, изначально стала искусством для очень немногих состоятельных ценителей. В этом видится главная причина кратковременности существования этого стиля – он появился в конце XIX в. и исчез в начале Первой мировой войны.

Но в модерне, помимо безудержной декоративности, существовали противоположные тенденции. С этим связан переход одного из главных создателей венского модерна Отто Вагнера (1841–1918) к простой и гармоничной архитектуре без украшений (Австрийский почтовый сберегательный банк, 1906; Доходный дом на Нойштифтгассе, 1912) (рис. 9), что говорило про возврат к социальным принципам движения Искусств и Ремёсел (первый этаж здания на Нойштифтгассе сразу же заняли Венские мастерские, основанные в 1903 г. его учеником Йозефом Хоффманом (1870–1956) и художником Коломаном Мозером (1868–1918) по образу и подобию Гильдии и Школы ремёсел в Лондоне Чарльза Эшби) и предвещало лаконичные формы модернизма.

Предваряя такую архитектуру Вагнера, его ученик Йозеф Мария Ольбрих (1867–1908), работавший у него в мастерской с 1893 г., построил в 1898 г. здание выставочного зала для показа произведений венского модерна «Сецессион» (рис. 10).

В Шотландии Чарльз Ренни Макинтош (1868–1928) в 1897–1909 гг. построил в таких же скупых формах Школу искусств в Глазго, украшением которой стало обширное остекление, и точно так же был украшен главный фасад, построенной ван де Вельде в 1911 г. Веймарской Школы

прикладных искусств Великого герцога Саксонского (рис. 11), которую он возглавлял в 1908–1915 гг., а после войны в 1919 г. рекомендовал как своего преемника Вальтера Гропиуса, реформиру-

вавшего её и основавшего в этом здании Баухаус. Формы этих зданий однозначно определила необходимость предоставить максимум дневного света для художественного творчества.



Рис. 9. Вилла «Цветочный двор», 1896, арх. Анри ван де Вельде; Почтовый сберегательный банк, Вена, 1906, арх. Отто Вагнер; Доходный дом на Нойштифтгассе 40, Вена, 1912, рисунок Отто Вагнера

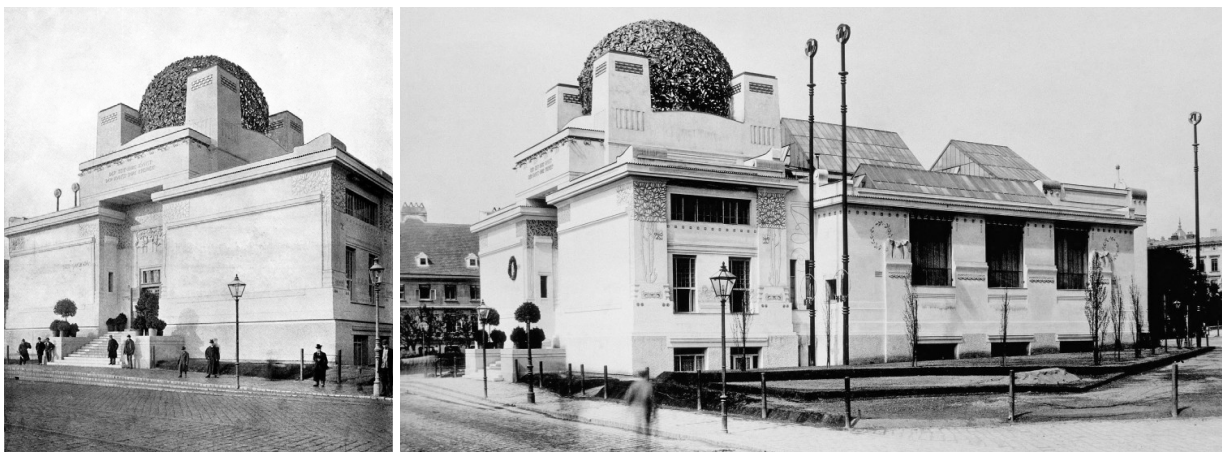


Рис. 10. Выставочный зал «Сецессион», Вена, 1897-1898, арх. Йозеф Мария Ольбрих

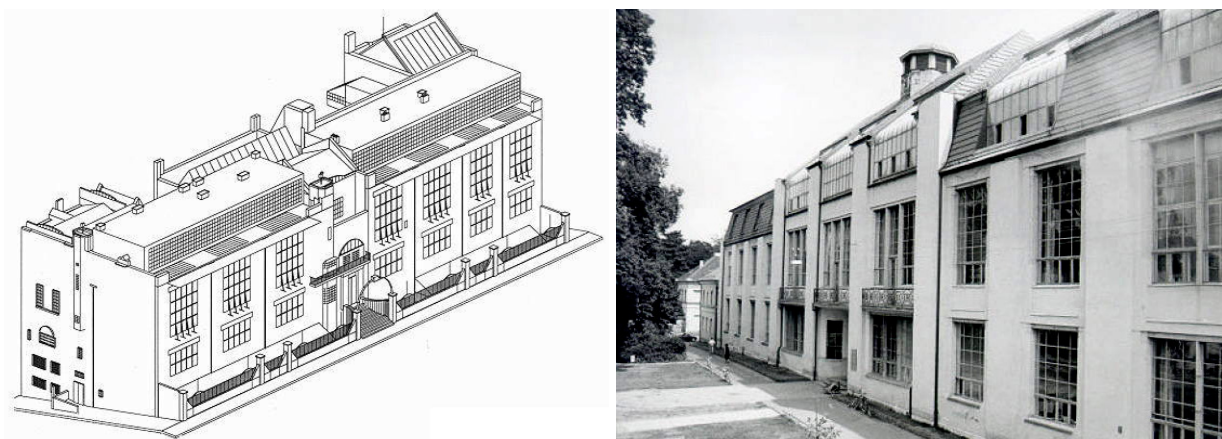


Рис. 11. Школа искусств в Глазго, 1909, арх. Чарльз Ренни Макинтош (аксонометрия) и Школа прикладных искусств Великого герцога Саксонского (Университет Баухаус) в Веймаре, 1911, арх. Анри ван де Вельде (фото: unesco.org)

Заключение

Движение Искусств и ремёсел, зародившееся в Англии середины XIX в., оказало определяющее влияние на развитие архитектуры Европы, а затем и всего мира. Его принципы содружества труда мастеров, честности в использовании материала и обоснованности архитектурной формы конструкцией, пережив трансформацию от полного отрицания машинного производства у Раскина и Морриса к слиянию с ним в Немецком Werkbunde, стали основой, на которой возникли направления развития современной архитектуры, появившиеся в конце XIX – начале XX в. Эти принципы движения во многом сохраняют свою актуальность в архитектуре и по сегодняшний день.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. *Рёскин Джон*. Семь светочей архитектуры / пер. с англ. М. Куренной, Н. Лебедевой, С. Сухарева. С.-Петербург: Азбука-классика, 2007. 320 с.
2. *Иконников А.В.* Зарубежная архитектура от «новой архитектуры» до постмодернизма. М.: Стройиздат, 1982. 255 с.
3. *Моррис Уильям*. Вести ниоткуда или Эпоха спокойствия. М.: ГИХЛ, 1962. 312 с.
4. *Morris William*. Manifesto of the Society for the Protection of Ancient Buildings. Society for the Protection of Ancient Buildings, Bloomsbury, UK, 22 March 1877.
5. *Hoffmann Donald*. The Architecture of John Wellborn Root, Baltimore & London: The Johns Hopkins University Press, 1973, 263 p.
6. [Wight Peter B., translator] Medieval and modern furniture. From the "Conclusion" of Viollet-le-Duc's valuable Dictionnaire Raisonné du Mobilier Français, Première Partie, Meubles. The New Path 1864, Vol. II, No. 3, p.48
7. [Wight Peter B., translator] Viollet-le-Duc. The History of Art and Aesthetics from the Earliest Time to the fall of the Roman Empire, Manufacturer and Builder Vol. 2 (November 1870): 323-326; (December 1870): 355-357; Vol. 3 (January 1871): 11-13.
8. *Филиппов В.Д.* Практика модернизма Ирвинга Джона Гилла // Градостроительство и архитектура. 2021. Т.11, № 1. С. 143–159. DOI: 10.17673/Vestnik.2021.01.19
9. *Fischer Theodor*, Wohnhausbauten. Leipzig: J.J. Arnd, 1912
10. *Muthesius Hermann*, Stilarchitektur und Baukunst. Wandlungen der Architektur im 19. Jahrhundert und ihr heutiger Standpunkt. Mülheim-Ruhr: K. Schimmelpfeng, 1902, 76 s.
11. *Muthesius Hermann*, Das englische Haus. Entwicklung, Bedingungen, Anlage, Aufbau, Einrichtung und Innenraum. 3 Bände, Berlin 1904–1905.
12. *Posener Julius*, *Sonntag Regine*. Muthesius, Hermann in: Neue Deutsche Biographie 18 (1997), S. 651-653

13. *Muthesius Hermann*, Die Bedeutung des Kunstgewerbes. Dekorative Kunst – 10 (1907); S. 177-192
14. *Osborn Max*, Der Deutsche Kunstgewerbe-Krieg. Kunstgewerbeblatt, NF 18, Heft 10, 1906-1907, S. 189-191. DOI: 10.11588/diglit.4869.34
15. Chronik des Deutschen Werkbundes 1907 bis 1932. URL: <https://www.deutscher-werkbund.de/wir-im-dwb/werkbund-geschichte/chronik-des-deutschen-werkbundes-1907-bis-1932/>
16. *Merrill Elizabeth M.* Peter Behrens, Turbine Factory. Smarthistory. URL: <https://smarthistory.org/peter-behrens-turbine-factory/>
17. *Филиппов В.Д.* Происхождение строчной застройке // Градостроительство и архитектура. 2020. Т. 10, № 2. С. 147–159. DOI: 10.17673/Vestnik.2020.02.20
18. Bau und Wohnung. Die Bauten der Weissenhofsiedlung in Stuttgart errichtet 1927 nach Vorschlägen des Deutschen Werkbundes. Akad. Verlag Dr. Fritz Wedekind & Co., Stuttgart, 1927, 152 s.
19. *Kurz Melanie*. Designstreit: Exemplarische Kontroversen über Gestaltung, Brill | Fink, 2017, 304 s. DOI: 10.30965/9783846762943

REFERENCES

1. Ruskin John. The Seven Lamps of Architecture. London. The Waverley Book Company, Ltd., 1849.
2. *Ikonnikov A.V.* Foreign architecture. Zarubezhnaya arkhitektura. Ot "novoy arkhitektury" do postmodernisma [From "new architecture" to postmodernism]. Moscow, Stroyizdat, 1982. 256 p.
3. *Morris William*. News from Nowhere, or, an Epoch of Rest, London, Kelmscott Press, 1892. 334 p. DOI: 10.5479/sil.412329.39088006933246
4. *Morris William*. Manifesto of the Society for the Protection of Ancient Buildings. Society for the Protection of Ancient Buildings, Bloomsbury, UK, 22 March 1877.
5. *Hoffmann Donald*. The Architecture of John Wellborn Root, Baltimore & London, The Johns Hopkins University Press, 1973. 263 p.
6. Medieval and modern furniture. From the "Conclusion" of Viollet-le-Duc's valuable Dictionnaire Raisonné du Mobilier Français, Première Partie, Meubles. The New Path, 1864, vol. II, no. 3, p. 48.
7. *Viollet-le-Duc*. The History of Art and Aesthetics from the Earliest Time to the fall of the Roman Empire. Manufacturer and Builder, vol. 2 (November 1870), pp. 323-326; (December 1870), pp. 355-357; vol. 3 (January 1871), pp. 11-13.
8. *Filippov V.D.* Practice of Irving John Gill Modernism. *Gradostroitel'stvo i arkhitektura* [Urban Construction and Architecture], 2021, vol. 11, no. 1, pp. 143–159. DOI: 10.17673/Vestnik.2021.01.19. (in Russian)
9. *Fischer Theodor*, Wohnhausbauten. Leipzig, J.J. Arnd, 1912.
10. *Muthesius Hermann*, Stilarchitektur und Baukunst. Wandlungen der Architektur im 19. Jahrhundert und ihr heutiger Standpunkt. Mülheim-Ruhr, K. Schimmelpfeng, 1902. 76 p.

11. Muthesius Hermann, Das englische Haus. Entwicklung, Bedingungen, Anlage, Aufbau, Einrichtung und Innenraum. 3 Bände, Berlin 1904–1905.

12. Posener Julius, Sonntag Regine. Muthesius, Hermann in: Neue Deutsche Biographie 18 (1997), S. 651-653

13. Muthesius Hermann, Die Bedeutung des Kunstgewerbes. Dekorative Kunst – 10 (1907); S. 177-192

14. Osborn Max, Der Deutsche Kunstgewerbe-Krieg. Kunstgewerbeblatt, NF 18, Heft 10, 1906-1907, S. 189-191. DOI: 10.11588/diglit.4869.34

15. Chronik des Deutschen Werkbundes 1907 bis 1932. Available at: <https://www.deutscher-werkbund.de/wir-im-dwb/werkbund-geschichte/chronik-des-deutschen-werkbundes-1907-bis-1932/>

16. Merrill Elizabeth M. Peter Behrens, Turbine Factory. Smarthistory. Available at: <https://smarthistory.org/peter-behrens-turbine-factory/>

17. Filippov V.D. Origin of zeilenbau. *Gradostroitel'stvo i arhitektura* [Urban Construction and Architecture], 2020, vol. 10, no. 2, pp. 147–159. DOI: 10.17673/Vestnik.2020.02.20 (in Russian)

18. Bau und Wohnung. Die Bauten der Weissenhofsiedlung in Stuttgart errichtet 1927 nach Vorschlägen des Deutschen Werkbundes. Akad. Verlag Dr. Fritz Weckend & Co., Stuttgart, 1927. 152 s.

19. Kurz Melanie. Designstreit: Exemplarische Kontroversen über Gestaltung, Brill | Fink, 2017. 304 s. DOI: 10.30965/9783846762943

Об авторе:

ФИЛИППОВ Василий Дмитриевич

ведущий инженер дирекции АСА СамГТУ
Самарский государственный технический университет
Академия строительства и архитектуры
443100, Россия, г. Самара, ул. Молодогвардейская, 244,
тел. (846) 339-14-59
E-mail: filippov.vd@samgtu.ru

FILIPPOV Vasily D.

Leading Engineer of the Directorate of AACE SSTU
Samara State Technical University
Academy of Architecture and Civil Engineering
443100, Russia, Samara, Molodogvardeyskaya str., 244,
tel. (846) 339-14-59
E-mail: filippov.vd@samgtu.ru

Для цитирования: Филиппов В.Д. Движение искусств и ремесел в архитектуре // Градостроительство и архитектура. 2021. Т.11, № 4. С. 113–124. DOI: 10.17673/Vestnik.2021.04.14.

For citation: Filippov V.D. Arts & Crafts in Architecture. *Gradostroitel'stvo i arhitektura* [Urban Construction and Architecture], 2021. Vol. 11, no. 4. Pp. 113–124. (in Russian) DOI: 10.17673/Vestnik.2021.04.14.