



Научная статья
УДК 7.01:7.036(430)
DOI 10.46748/ARTEURAS.2025.04.011

Утопия или гетеротопия: структурные противоречия Баухауза и неизбежность его заката



Пэн Вэй

*Российский государственный университет имени А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство),
Москва, Российская Федерация*



Пушкарёв Александр Георгиевич

*Российский государственный университет имени А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство),
Москва, Российская Федерация
pushkarev-ag@rguk.ru, SPIN-код (Science Index): 2774-8740*

Аннотация. Статья направлена на переосмысление причин распада Баухауза как канонического института модернистского дизайнерского образования. Преодолевая односторонний подход, сводящий его закрытие исключительно к репрессиям со стороны нацистского режима, исследование сосредоточено на выявлении структурных противоречий и исторической закономерности столь краткого существования школы. Методологически работа сочетает анализ источников с учетом исторического контекста. В ней систематически рассматриваются три ключевых измерения внутренних противоречий, сопровождавших развитие Баухауза: конфликт между индустриальной стандартизацией и художественной индивидуальностью, разрыв между образовательным идеалом и практическими методами, а также глубокое несоответствие между утопическими устремлениями и социально-политической реальностью. Опираясь на концепции утопии и гетеротопии Мишеля Фуко, статья выдвигает оригинальное положение: Баухауз, внешне выступая как экспериментальное пространство для реализации утопии дизайна, по сути представлял собой гетеротопию — место внутреннего напряжения и неизбежных компромиссов с реальностью. Сделанные выводы позволяют утверждать, что закрытие Баухауза явилось неизбежным итогом конфликта между модернистскими идеалами и конкретными историческими условиями, одновременно предлагая ценные уроки для современного дизайнерского образования и практики.

Ключевые слова: Баухауз, утопия, гетеротопия, современный дизайн, индустриальная стандартизация, дизайн-образование, Вальтер Гропиус, Иоханнес Иттен

Для цитирования: Пэн Вэй, Пушкарёв А.Г. Утопия или гетеротопия: структурные противоречия Баухауза и неизбежность его заката // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2025. № 4 (39). С. 196–213. <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2025.04.011>. URL: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1253>.

Original article

Utopia or heterotopia: structural contradictions of the Bauhaus and the inevitability of its demise

Peng Wei

The Kosygin State University of Russia, Moscow, Russian Federation
 penvey.wei@gmail.com

Alexander G. Pushkarev

The Kosygin State University of Russia, Moscow, Russian Federation
 pushkarev-ag@rguk.ru, SPIN-code (Science Index): 2774-8740

Abstract. This article aims to reconsider the reasons behind the dissolution of the Bauhaus as a canonical institution of modernist design education. Moving beyond the one-sided explanation that attributes its closure solely to repression by the Nazi regime, the study focuses on uncovering the structural contradictions and historical regularities that underpinned the school's brief existence. Methodologically, the paper combines source analysis with historical contextualization. It systematically explores three key dimensions of the internal tensions that accompanied the development of the Bauhaus: the conflict between industrial standardization and artistic individuality, the gap between educational ideals and practical methods, and the profound mismatch between utopian aspirations and socio-political reality. Drawing on Michel Foucault's concepts of "utopia" and "heterotopia," the article proposes an original thesis: although the Bauhaus outwardly appeared to be an experimental space for realizing a design utopia, it was in fact a heterotopia — a site of internal tension and unavoidable compromises with reality. The findings suggest that the closure of the Bauhaus was the inevitable result of a clash between modernist ideals and specific historical conditions, while also offering valuable lessons for contemporary design education and practice.

Keywords: Bauhaus, utopia, heterotopia, modern design, industrial standardization, design education, Walter Gropius, Johannes Itten

For citation: Peng, Wei and Pushkarev, A.G. (2025) 'Utopia or heterotopia: structural contradictions of the Bauhaus and the inevitability of its demise', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (4), pp. 196–213. doi:10.46748/ARTEURAS.2025.04.011. Available from: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1253>. (In Russ.)

Введение

В 1919 году, после поражения Германии в Первой мировой войне и провозглашения Веймарской республики, архитектор Вальтер Гропиус (*Walter Gropius*) основал в Веймаре Государственную школу Баухауз. Как экспериментальный институт модернистского искусства и дизайнерского образования Баухауз просуществовал всего четырнадцать лет (1919–1933), однако оказал неизгладимое влияние на архитектуру, дизайн и художественную

педагогику. Тем не менее за этой короткой, но блистательной историей скрываются глубокие структурные противоречия. Баухауз зародился с утопическим видением — объединения искусства и техники, преобразования повседневной жизни посредством дизайна и повышения уровня жизни широких масс за счет достижений современного проектирования.

Основополагающий манифест, опубликованный Гропиусом в 1919 году, проникнут идеализмом:

«Архитекторы, скульпторы и живописцы, мы снова должны вернуться к ремеслу... Мы образуем новую гильдию ремесленников без классовых различий... вместе придумывать и создавать новое здание будущего, где всё сольется в едином образе: архитектура, скульптура, живопись...» [1, с. 225]. Этот манифест очертил образ Баухауза как утопии — начальной точки современного дизайна и идеального пространства, где собирались мастера ради общего творческого дела. Однако, как отмечает американский художественный критик Джозеф Джованнини (*Joseph Giovannini*), процесс реализации этой утопии был гораздо более сложным, чем гласит легенда, и сопровождался множеством внутренних противоречий и напряжений¹. Баухауз провозглашал социальное равенство и коллективное творчество, но в то же время сталкивался с острыми конфликтами между индустриальным производством и художественной индивидуальностью, между идеалами и реальными условиями. Эти противоречия делают Баухауз скорее «гетеротопией» — кратковременной, противоречивой экспериментальной площадкой в реальности, — нежели чистой утопией.

Конфликт между индустриальной стандартизацией и художественной индивидуальностью

Ключевое противоречие, с которым столкнулся Баухауз, заключалось в стремлении примирить фундаментальное расхождение между стандартизированным производством индустриальной эпохи и индивидуализированным художественным творчеством. Это противоречие берет свое начало еще в середине XIX века. На Всемирной выставке в Лондоне 1851 года Павильон Хрустального дворца, спроектированный садовником Джозефом Пакстоном (*Joseph Paxton*), произвел сенсацию: здание, возведенное из стандартизированных сборных элементов, воплощало кристаллическую прозрачность и вызывало восхищение эстетикой индустриальной стандартизации.

Однако резкий контраст между машинным производством и традиционным ручным ремеслом, продемонстрированный на выставке, вызвал глубокое эстетическое неприятие у Джона Раскина (*John Ruskin*) и Уильяма Морриса (*William Morris*). Раскин скорбел о том, что поэзия ручного труда уходит под натиском машинной индустрии, в то время как Моррис посвятил себя возрождению идеалов средневекового ремесленного производства.

В конце XIX века аналогичное противостояние между индустриальным производством и художественным ремеслом наблюдалось в рамках

Немецкого Веркбунда (*Deutscher Werkbund*). Герман Мутезиус (*Hermann Muthesius*) выступал за стандартизацию промышленного производства, тогда как Анри ван де Вельде (*Henry van de Velde*) отстаивал свободу художественного самовыражения и продвигал концепцию «тотального произведения искусства» (*Gesamtkunstwerk*), выступая против механической стандартизации, подавляющей творческое начало [2, с. 198, 228].

Ван де Вельде стремился реализовать эту концепцию на практике: в собственном доме он разрабатывал целостный художественный облик — от архитектуры и мебели до одежды. Однако подобный подход подвергся резкой критике со стороны австрийского архитектора Адольфа Лооса (*Adolf Loos*), который полагал, что стремление художника контролировать каждую деталь жизни ведет к подавлению свободы пользователя и подменяет свободу потребителя свободой творца [3, р. 13]. Таким образом, напряжение между индустриализацией и ремеслом, стандартизацией и индивидуализмом задолго до основания Баухауза стало центральным противоречием в европейской дизайнерской мысли.

Гропиус находился под значительным влиянием вышеуказанных идейных течений. После вступления в Немецкий Веркбунд в 1912 году он, с одной стороны, воспринял функционалистские идеи Германа Мутезиуса и в ранней архитектурной практике выступал сторонником стандартизации и модульного строительства жилья; с другой стороны, он восхищался идеалом «тотального произведения искусства» Анри ван де Вельде и в манифесте Баухауза отозвался на романтику средневековых цехов в духе Уильяма Морриса.

Это двойственное влияние обусловило неопределенность позиции Гропиуса в полемике между искусством и индустрией: он одновременно признавал прогрессивный потенциал индустриальной стандартизации и стремился к синтетическому творчеству, объединяющему ремесло и искусство. Такая амбивалентность непосредственно отразилась в концепции Баухауза как учебного заведения.

Само название школы — «Bauhaus» — буквально означает «дом строительства», но также содержит отсылку к строительным гильдиям и символизирует стремление объединить различные виды искусства в рамках архитектуры как «тотального произведения искусства». Поэтому на раннем этапе своего существования школа вовсе не акцентировала внимание на эстетике машины, а, напротив, была проникнута духом экспрессионизма и традиционного ремесленного труда. Очевидно, что Баухауз с момента своего основания унаследовал

¹ Giovannini J. The history of the Bauhaus reconsidered // Architect Magazine [Отраслевой электронный журнал]. 12.01.2017. URL: https://www.architectmagazine.com/design/the-history-of-the-bauhaus-reconsidered_o (дата обращения: 04.08.2025).

1. Столярная мастерская (столярная и ткацкая) Баухауза в Веймаре.

Начало 1920-х.

Источник: [5]



противоречивое единство между «индустриальной стандартизацией» и «художественной индивидуальностью», стремясь к их синтезу, но одновременно воплощая внутреннее напряжение между ними.

С целью примирения данного противоречия Гропиус предложил компромиссную образовательную модель. Он заявлял: «Искусство возвышается над всеми методами; само по себе оно не может быть преподаваемо, но ремеслу, безусловно, можно научить... Школа должна служить мастерской... В Баухаузе не будет ни учителей, ни учеников — только мастера, подмастерья и ученики» [4, р. 31, 76]. Баухауз заимствовал структуру средневековой цеховой системы, провозгласив принцип «школа — это мастерская» (ил. 1). В рамках этой модели каждая мастерская находилась под совместным руководством двух наставников: один — художественный мастер (*Formmeister*), как правило, признанный художник, отвечавший за развитие эстетического восприятия и формального мышления; другой — ремесленный мастер (*Werkmeister*), обладавший практическим опытом и обеспечивавший высокий

уровень технического исполнения и производственной дисциплины.

Эта система «двойного наставничества» была задумана как средство интеграции художественного и промышленного начала в образовательном процессе: она позволяла, с одной стороны, включать эстетическое восприятие художника в процесс проектирования, а с другой — сохранять ориентацию на технологические аспекты и производственную применимость. В идеальном представлении Баухауз стремился преодолеть традиционное разделение между «художником» и «ремесленником», утвердив модель равноправного сотрудничества без иерархии, нацеленного на создание продукции, сочетающей художественную выразительность и пригодность для стандартизированного массового производства.

Тем не менее между идеалом и реальностью вновь возникло противоречие: «мастерская» Баухауза в действительности не являлась ни полноценной современной фабрикой, ни традиционным цехом — по своей сути она скорее напоминала лабораторию по экспериментированию

с промышленными изделиями. В силу ограниченных экономических ресурсов школа на раннем этапе не располагала необходимым современным оборудованием и не могла организовать полноценное промышленное производство в стенах учебного заведения.

Послевоенная Германия страдала от гиперинфляции: например, медная типографская машина, которую Гропиус планировал приобрести, до войны стоила 400 марок, но после войны ее цена выросла до нескольких десятков тысяч, в десятки раз превышая первоначальный бюджет, и собранные средства практически обесценились. Материальный дефицит разрушил мечту о превращении школы в мастерскую. В своей книге «*Meine Bauhaus-Jahre*» Йоханнес Иттен (*Johannes Itten*) вспоминал, что политическая и экономическая нестабильность послевоенного времени чрезвычайно осложняла деятельность школы. Многие студенты жили в крайней нужде, страдали от голода и неопределенности. Хотя мастерские формально существовали, в них отсутствовало отопление; в первые месяцы в классах не было ни столов, ни стульев, и учащиеся были вынуждены заниматься, сидя на полу [6].

В условиях острого дефицита оборудования и ограниченного числа мастерских Баухауз в начальный период своего существования был вынужден сосредоточить образовательный процесс преимущественно на теоретических исследованиях. Как отмечал историк Баухауза Фрэнк Уитфорд (*Frank Whitford*), именно в связи с отсутствием материальной базы, необходимой для реализации производственной программы, Баухауз веймарского периода приобрел известность как центр теоретического поиска, поскольку развитие теории не требовало технической инфраструктуры и оказалось наиболее реалистичной формой деятельности [7, р. 48]. Тем самым обнажилось внутреннее противоречие самой концепции Баухауза: с одной стороны, школа стремилась к массовому производству в духе машинной эпохи, с другой — в реальных условиях была вынуждена опираться на ремесленные приемы и концептуальные эксперименты.

Разрыв между образовательным идеалом и педагогической практикой

Еще одно структурное противоречие Баухауза проистекало из несоответствия между его образовательной идеологией и практикой ее реализации. Гропиус стремился воплотить идеалы школы через принципиально новую педагогическую модель, однако этот процесс сопровождался постоянными конфликтами — как на уровне идей, так и в составе преподавателей и студентов.

В первую очередь, система «преподаватель как мастер», принятая в Баухаузе, порождала проблемы идентичности: были ли профессора

традиционных художественных академий готовы отказаться от своего статуса и принять равноправное положение «мастера» в цеховой структуре? На практике это вызвало значительное сопротивление. Поскольку Баухауз возник в результате слияния Веймарской академии художеств и школы прикладного искусства, в начале своей деятельности Гропиус был вынужден сохранить за некоторыми представителями академического направления их должности.

С целью ослабления влияния академической школы он планировал пригласить пятерых новых мастеров, чтобы численно превзойти профессоров старой формации. Однако в условиях нехватки времени удалось пригласить только троих: художника-экспрессиониста Лионеля Фейнингера (*Lyonel Feininger*), скульптора Герхарда Маркса (*Gerhard Marcks*) и художника Йоханнеса Иттена, придерживавшегося передовых педагогических взглядов [8, р. 22]. Эти новые мастера имели различные представления о преподавании и далеко не всегда разделяли гропиусовский идеал равноправного взаимодействия между мастером и учеником. Что же касается представителей академической школы, то они, как правило, не были готовы добровольно отказаться от привычной иерархии ради статуса «мастера» в новой системе.

Несогласованность в подходах к организации преподавания уже на этапе основания Баухауза заложила потенциальные конфликты. Однако на первом этапе они были заслонены еще более насущной проблемой — крайне неоднородным составом студентов. Сразу после открытия Баухауз привлек самую разную аудиторию: сюда пришли не только бывшие учащиеся художественных и ремесленных школ, но и молодежь, пережившая войну, сторонники социальных революций, приверженцы движения «реформы жизни» (*Lebensreform*), а также маргинальные элементы, рассматривавшие школу как возможность получить бесплатное питание и жилье. Возраст учащихся варьировался от подростков до людей за сорок, мотивация и уровень подготовки были крайне разнородными.

На первой студенческой выставке царил настоящий хаос, что вызвало глубокое разочарование у Гропиуса. Он писал: «Мы живем в эпоху страшного беспорядка, и эта небольшая выставка — прямое тому подтверждение» [7, р. 73]. Неупорядоченность студенческого контингента сделала невозможным внедрение единых образовательных стандартов, а существующие разногласия между академическими преподавателями и новыми мастерами временно отошли на второй план перед необходимостью срочного реагирования на вызовы, связанные с организацией учебного процесса.

На этом фоне пропедевтический курс Иттена в определенной степени спас ранний Баухауз

от педагогического кризиса. Иттен исходил из того, что базовая подготовка должна развивать у студентов чувствительность восприятия и творческие способности. В конце 1919 года он организовал полугодовой подготовительный курс (*Vorkurs*), включавший элементарные упражнения по работе с формой, цветом и материалами (ил. 2). Этот курс не только заложил прочную основу для дальнейшего обучения, но и способствовал раскрытию креативного потенциала студентов, существенно повысив общий уровень их подготовки.

Первоначально задумывавшийся как временная мера, подготовительный курс неожиданно стал одной из ключевых дисциплин Баухауза и придал раннему этапу развития школы выраженный экспрессионистский и мистико-спиритуалистский оттенок — в значительной степени под влиянием личных предпочтений Иттена, который был глубоко увлечен восточной философией и эзотерикой, поощрял студентов к свободному самовыражению и проведению психологических экспериментов с цветом и формой (ил. 3). В результате Баухауз на определенном этапе превратился в художественное сообщество, ориентированное на интуицию и духовные практики [8, р. 25–29].

Подобная ориентация не вполне соответствовала первоначальной установке Гропиуса на равновесие между техникой и ремеслом. Однако в условиях острого дефицита ресурсов на начальном этапе существования школы педагогическая концепция Иттена восполнила методологический вакуум, временно укрепив внутреннюю сплоченность Баухауза и повысив его репутацию. Недаром впоследствии говорили, что в первые годы Баухауз фактически находился под полным влиянием Иттена: его педагогические идеи в значительной степени определяли идеологическую направленность школы на раннем этапе ее развития.

С течением времени и по мере улучшения условий работы скрытые ранее противоречия вновь обострились. К 1922 году гиперинфляция в Германии начала ослабевать, и Баухауз получил государственную поддержку для внутренней реорганизации: власти Веймара приняли решение о выводе бывшей академии художеств из структуры школы, вследствие чего консервативно настроенные профессора и часть студентов были отделены от Баухауза, что дало последнему возможность функционировать как самостоятельное учебное заведение. Это позволило Гропиусу с большей свободой формировать новый преподавательский состав.

Вскоре в Баухауз были приглашены выдающиеся мастера модернистского искусства, такие как Пауль Клее (*Paul Klee*) и Василий Кандинский (*Wassily Kandinsky*), которые заняли должности «художественных мастеров». Параллельно

происходило оснащение мастерских необходимым оборудованием. Расширение преподавательского состава и улучшение материально-технической базы приближали Баухауз к реализуемой модели «школы-мастерской».

Однако это невольно ослабило центральную роль Иттена: по мере того как Баухауз переставал зависеть исключительно от теоретического и чувственного обучения, на первый план вышло противоречие между ориентированной на свободу художественного самовыражения моделью Иттена и курсом Гропиуса, всё более акцентирующим синтез техники и ремесла. Это противоречие фактически воспроизводило дискуссию между Анри ван де Вельде и Германом Мутезиусом: Иттен олицетворял полюс индивидуального художественного самовыражения, тогда как Гропиус постепенно приближался к модели, основанной на стандартизации, порядке и коллективной цели. Обе эти противоположные установки входили в концептуальную ткань Баухауза, создавая напряженное, но неотъемлемое внутреннее единство.

Столкнувшись с внутренними противоречиями в преподавательском коллективе и в определении учебных приоритетов, Гропиус попытался скорректировать стратегию развития школы. Он предложил, чтобы мастерские Баухауза, помимо образовательных экспериментов, также выполняли социально-производственные функции, принимая заказы и выполняя работы по контракту с промышленными предприятиями, тем самым приближая деятельность школы к реальным условиям производства.

Когда экономические трудности перестали служить оправданием, перед Баухаузом встал принципиальный выбор: кем должен быть художник — академическим «профессором» или «мастером» в рамках производственной мастерской? В феврале 1922 года Гропиус в памятной записке, адресованной художественным мастерам Баухауза, в завуалированной форме выразил критическое отношение к позиции Иттена, который противопоставлял искусство и индустрию. Гропиус подчеркивал, что не следует рассматривать «индивидуальное творчество как независимого художника» и «проектную деятельность, ориентированную на промышленное сотрудничество» как взаимоисключающие направления. Напротив, необходимо стремиться к их объединению и интеграции.

Первоначально Гропиус рассчитывал, что внутренние противоречия удастся постепенно преодолеть внутри самой школы. Однако вмешательство посторонних лиц лишь усугубило ситуацию. В 1921 году в Веймар прибыл лидер голландского движения «Стиль» Тео ван Дусбург (*Theo van Doesburg*), который начал проводить лекции вне

2. Конспекты Франца
Зингера
по элементарным
формам и контрастам
во время
пропедевтического
курса Иттена.
Источник: [9]

Richtungen (Directions)

- senkrecht 1 vertikal (vertical)
- wagrecht 2 horizontal
- schräge 3 diagonal
- 4 central

Gegensätze o. Kontraste (Opposites or Contrasts)

schief - rund	Fläche
breit - schmal	Linie
spitz - rund	
lang - kurz	
tief - hoch	
klein - groß	
ruhig - bewegt	
hell - dunkel	
stark - schwach	
hell - dunkel	
hell - dunkel	

durch die Kombination

Grundformen (Basic Forms)

- Quadrat (Square) - Ruhe (Rest)
- Dreieck (Triangle) - Bewegung (Movement)
- Kreis (Circle) - Spindelkontrast (Spindle Contrast)

PROGRAMM

BAUHAUSWOCHE

MITTWOCH, 15. AUG.: 11^h vorm. Eröffnung im Vestiböl des Bauhauses. 8^h abends. W. GROPIUS: Kunst und Technik, eine neue Einheit / Vortrag mit Lichtbildern in der „Erholung“ Karlsplatz 11.

DONNERSTAG, 16. AUG.: 4^h nachm. W. KANDINSKY: Über synthetische Kunst / Vortrag in der „Erholung“ Karlsplatz. Aufführung im „Deutschen Nationaltheater“ Schlemmer, Burger, Hötsel: DAS TRIADISCHE BALLETT mit der Weimarerischen Staatskapelle, 8^h abends.

FREITAG, 17. AUG.: 11^{30h} vorm. J. P. OUD: Die Entwicklung der modernen Baukunst in Holland / Vortrag mit Lichtbildern in der „Erholung“ / Bühnenwerkstatt des staatlichen Bauhauses: Mechanisches Kabarett. Aufführung im „Jenaer Stadttheater“ F. W. Bogler, M. Breuer, O. Schlemmer, Kurt Schmidt, Joost Schmidt, K. Schwerdtfeger, G. Teltscher, A. Weininger Musik von H. H. Stuckenschmidt, 8^h abends:
Zugabfahrt: ab Weimar 5³⁰, Rückfahrt: ab Jena 11³⁵.

SONNABEND, 18. AUG.: 10^{30h} vorm. Filmaufführung nach einem vom Staatlichen Bauhaus zusammengestellten Programm in Helds Lichtspieltheater, Marienstraße 1. Comenius Filmgesellschaft, Carl Koch: Erziehungsfilm und Filme der Ufa-Kulturabteilung: Mikroskopische, Zeitlupen- und Zeitrafferaufnahmen. 8^h abends. Konzert im Nationaltheater. HINDEMITH, Marienlieder (Erstaufführung) Sopran: Beatrice Lauer-Kottlar, Frankfurt a. M.; am Klavier: Emma Lübboke-Job, Frankfurt a. M. BUSONI: 6 Klavierstücke (4 Uraufführungen) am Klavier: Egon Petri, Berlin.

SONNTAG, 19. AUG.: 11^h vorm. Matinee im Deutschen Nationaltheater: Leitung H. SCHERCHEN, / KRENEK; Concerto grosso / 6 Soloinstrumente und Streichorchester der Weimarerischen Staatskapelle / STRAVINSKY: Die Geschichte vom Soldaten / Personen / der Vorleser: K. Ebert, Berlin; der Soldat: F. Odemar, Frankfurt a. M.; der Teufel: H. Schramm, Frankfurt a. M.; die Prinzessin: J. Petersen, Frankfurt a. M. und Mitglieder der Weimarerischen Staatskapelle (7 Soloinstrumente). Wiederholung der Frankfurter-Erstaufführung. Abends Lampionfest, Feuerwerk, 2 Reflektorische Spiele von L. Hirschfeld-Mack, Bauhauskapelle und Tanz / Treffpunkt 8³⁰ Lisztthaus, Belvedereallee. (Tanz und Aufführung in der „Armbrust“ Schützengasse).


AUSSTELLUNG

1. In den Räumen des Staatlichen Bauhauses, Kunstschulstraße.

a) Raumgestaltungen:
Ausgestaltung des Vestibüls im Hauptgebäude: Joost Schmidt u. J. Hartwig. Ausgestaltung des kleinen Treppenhauses: H. Bayer, Wandmalerei. Ausgestaltung der Flure und Ausstellungsräume durch die Werkstatt für Wandmalerei.
Ausgestaltung der Durchfahrt nach der Belvedereallee: P. Keler, Wandmalerei und W. Molnár, Architekturabteilung.
Ausgestaltung des Vestibüls im Werkstattgebäude: O. Schlemmer, J. Hartwig, H. Müller; Steinbildhauerei und Wandmalerei.
Wartezimmer / Raumgestaltung / Versuchsarbeiten verschiedener Werkstätten. Leitung: Itten, später Albers. (Raum 26).
Arbeitsraum / Raumgestaltung / W. Gropius. (Raum 25).

b) Erzeugnisse der Werkstätten des staatlichen Bauhauses:
Tischlerei: Formmeister Gropius; Technischer Meister Weidensee. (Raum 45).
Holz- und Steinbildhauerei: Formmeister Schlemmer; Technischer Meister Hartwig. (Werkstattgebäude).
Wandmalerei: Formmeister Kandinsky; Technischer Meister Bebernis. (Werkstatt der Wandmalerei).
Glaswerkstatt: Formmeister Klee; Technische Leitung Albers.
Metallwerkstatt: Formmeister Moholy-Nagy; Technischer Meister Dell. (Raum 40 und 45).
Töpferei: Formmeister Marcks; Technischer Meister Krehan. (Raum 40 und 45).
Weberei: Formmeister Muche; Technischer Meister Börner. (Raum 40 und 45).
Druckerei: Formmeister Feininger; Technischer Meister Zaubitzer. (Raum 2 und 38).
Bühnenwerkstatt: Formmeister Schreyer, später Schlemmer. (Raum 38).

c) Theoretische Arbeiten:
Arbeiten aus der Vorlehre Itten. (Raum 36).
Arbeiten aus d. Analytischen Naturzeichnen Kandinsky. (Raum 37).



Privatquartier wird bei rechtzeitiger Anmeldung von der Wohnungskommission des Bauhauses besorgt.

5. Первая выставка

Баухауза.

1923.

Веймар.

Вальтер Дексель.

Программа выставки

Государственного

Баухауза.

Высокопечатная печать.

21,7 × 16,1.

Источник:

Архив Ритвельда

Шрёдера,

geheugenvannederland.nl

прикладного дизайна и архитектурного проектирования [7, p. 122–124]. Эта критика усилила давление на Гропиуса. В условиях внутреннего и внешнего давления в 1923 году Иттен подал в отставку и покинул Баухауз (ил. 4). С уходом этой знаковой фигуры направление развития школы претерпело решающий поворот.

После отставки Иттена Гропиус получил возможность вновь четко обозначить цели Баухауза. В своей программной речи на выставке 1923 года он сформулировал принцип «нового единства искусства и техники», подчеркивая, что современное искусство должно обрести новую жизнь лишь в союзе с индустриальной техникой (ил. 5). Для замены Иттена Гропиус отверг кандидатуру широко поддерживаемого Тео ван Дусбурга и вместо него назначил руководителем подготовительного курса 28-летнего венгерского художника-конструктивиста Ласло Мохой-Надя (*László Moholy-Nagy*, ил. 6).

Мохой-Надь исповедовал эстетику машины и принципы геометрической композиции. Его

появление символизировало завершение трансформации Баухауза от экспрессионистского этапа к рациональному конструктивизму. Однако даже в процессе этого перехода внутри школы сохранялись напряжения и противоречия: Гропиус, с одной стороны, утверждал, что искусство и техника по своей природе различны, но в то же время верил, что через основы обучения возможно их объединение. Он подчеркивал точность и объективность физических законов, лежащих в основе машинного производства, но при этом не отрицал важности личных чувств и эстетических предпочтений.

Приглашение Мохой-Надя было направлено на ослабление субъективно-экспрессионистской направленности раннего Баухауза и утверждение технически ориентированной педагогической модели. Однако в составе преподавателей школы продолжал работать Василий Кандинский — один из основоположников абстрактного искусства, чье творчество основывалось на принципах духовного живописного опыта. Гропиус не только

**6. Портрет Ласло
Мохой-Надя у входа
в его «Дом мастера»
в Баухаузе.**

Дессау, 1926.

Фото: Люсия Мохой.

Художник одет в рабочий
комбинезон.

Архив Баухауса
в Берлине.

Источник: [5]



не отменил подготовительный курс, введенный Иттенем, но и разрешил Паулю Клее продолжать цикл лекций по теории искусства в качестве важного дополнения к данной дисциплине.

Это свидетельствует о том, что внутри Баухауза не существовало единой «ортодоксальной» линии развития: напротив, школа стала пространством сосуществования, а подчас и противостояния различных идейных подходов к обучению и проектной деятельности. Как отметил Джозеф Джованнини, интеллектуальная эволюция Баухауза «всегда была противоречивой и полемичной», проходя через стадии экспрессионизма, мистицизма, влияния движения «Стиль», обращения к народному ремеслу и конструктивизма.² Именно эта динамика, насыщенная внутренними противоречиями и пересечениями различных эстетических программ, и стала главным источником непрерывного обновления Баухауза.

Следует отметить, что провозглашенный Баухаузом принцип «равенства мастеров» так и не был полностью реализован на практике. В действительности между художественными и ремесленными мастерами сохранялось заметное неравенство: первые обладали большей свободой самовыражения, получали более высокое вознаграждение и пользовались значительно большим авторитетом среди студентов [7, р. 46]. Например, такие художественные авторитеты, как Василий Кандинский и Пауль Клее, имели несравнимо более сильное влияние на учебный процесс и привлекали к себе значительно большее внимание, чем рядовые технические наставники.

Несмотря на усилия Гропиуса по преодолению иерархии между искусством и техникой, социокультурные предрассудки не могли быть устранены в короткие сроки. Сам этот принцип равенства носил в значительной степени утопический характер и, как следствие, зачастую оставался неосуществимым в реальной практике. В этом смысле образовательный эксперимент Баухауза сам по себе представляет собой своего рода «гетеротопию»: он преодолевал границы традиционного академического образования, создавая пространство педагогического эксперимента с равноправием между мастерами и интеграцией дисциплин. Однако укоренившиеся привычки мышления и реальные социальные условия порождали скрытое сопротивление, делая это идеализированное пространство внутренне противоречивым и напряженным.

Несоответствие между утопическими идеалами и социально-политической реальностью

Окончательный кризис Баухауза был обусловлен острым противоречием между его утопическим идеалом социального преобразования и нестабильной политико-экономической ситуацией в поздний период Веймарской республики. Это противоречие не только оказало влияние на процесс развития школы, но и стало одной из непосредственных причин ее распада.

Гропиус, создавая Баухауз, исходил из утопической идеи «тотального произведения искусства», в рамках которой архитектура мыслилась как синтез всех видов искусства и как средство формирования идеального пространства будущего. Казалось бы, школа, заявлявшая архитектуру своей высшей целью, должна была бы с самого начала иметь полноценное архитектурное отделение. Однако поразительно, что на протяжении нескольких лет после основания в Баухаузе так и не было создано отдельного архитектурного факультета. Даже несмотря на то, что в рамках выставки Баухауза 1923 года была построена экспериментальная жилая единица, получившая высокую оценку, а в 1925 году после переезда школы в Дессау Гропиус собственноручно спроектировал здание кампуса — ныне признанное классическим образцом современной архитектуры, архитектурное образование по-прежнему не включалось в официальную учебную программу. Возможно, Гропиус полагал, что, прежде чем приступить к преподаванию архитектуры как тотального произведения искусства, необходимо заложить прочную основу в области экспериментирования с материалами, освоения ремесленных техник и разработки проектных методов.

Лишь в 1927 году, когда Баухауз достиг определенной зрелости, было официально основано архитектурное отделение, во главе которого Гропиус поставил Ханнеса Мейера (*Hannes Meyer*). Задержка с принятием данного решения наглядно демонстрирует разрыв между провозглашенными идеалами Баухауза и реальными ресурсными ограничениями: архитектура — как центральный элемент утопического замысла школы — на практике была отложена на несколько лет из-за нехватки кадров и организационных возможностей. Такое расхождение между идеей и реализацией несомненно отражает одно из ключевых институциональных противоречий в истории Баухауза.

Еще более серьезные противоречия, с которыми столкнулся Баухауз, были связаны с политической и экономической ситуацией. Существование школы напрямую зависело от поддержки

² Там же.

**7. Здание Баухауза
в Дессау, главный вход
в день открытия,**
4 декабря 1926 года.
Источник: [11, Abb. 14]

**8. Групповой портрет
мастеров Баухауза,**
1926 год (слева направо):
Йозеф Альберс,
Ханнес Шепер,
Георг Мухе,
Ласло Мохой-Надь,
Герберт Байер,
Йоханнес Шмидт,
Вальтер Гропиус,
Марсель Бройер,
Василий Кандинский,
Пауль Клее,
Лионель Файнингер,
Гюнта Штёльцль,
Оскар Шлеммер.
Фото: Люсия Мохой.
Источник: [5]



со стороны Веймарской республики, государства с нестабильной политической системой и постоянным противостоянием правых и левых сил. На начальном этапе Гропиус получил финансовую поддержку от местного правительства Веймара, однако консервативные круги с самого начала воспринимали авангардную школу с недоверием. Начиная от содержания учебных программ и заканчивая политическими взглядами преподавателей и студентов, Баухауз регулярно подвергался нападкам со стороны правых газет и политиков, которые обвиняли школу в распространении так называемого культурного большевизма.

С одной стороны, в Баухаузе действительно учились и преподавали представители левых радикальных кругов — в частности, Ханнес Мейер, впоследствии ставший директором школы, открыто исповедовал марксистские взгляды. С другой стороны, сам Гропиус не был революционером: он придерживался более осторожной, реформаторской позиции, стремясь к компромиссу и политическому выживанию. Тем не менее школа постоянно оказывалась втянутой в политические конфликты и была вынуждена искать новые формы адаптации.

В конце 1924 года, после прихода к власти правого правительства Тюрингии, резко сократившего расходы на культуру и образование, Баухауз был вынужден завершить свой веймарский период и в 1925 году принять приглашение со стороны более либерального муниципалитета Дессау (ил. 7–8). Период в Дессау (1925–1932) стал «золотым веком» Баухауза: студенческие проекты отличались высоким уровнем инновационности, а здание самой школы, спроектированное Гропиусом, превратилось в знаковый памятник модернистской архитектуры. Однако политическая атмосфера продолжала ухудшаться. Усиливающийся экономический кризис по всей Германии и рост влияния праворадикальных сил всё больше угрожали устойчивости Баухауза, создавая всё более мрачные перспективы для его дальнейшего существования.

Оказавшись в условиях внутреннего и внешнего давления, в 1928 году Гропиус принял решение уйти с поста директора Баухауза. На тот момент архитектурное отделение просуществовало менее года, школа находилась в фазе активного роста, и, казалось бы, перспективы ее развития были благоприятными. Однако именно в этот момент Гропиус неожиданно подал в отставку и рекомендовал на пост нового директора Ханнеса Мейера. Это решение потрясло художественные и архитектурные круги: почему Гропиус уходит именно тогда, когда школа готова пожинать плоды предыдущей работы?

В своем письме об отставке Гропиус с горечью писал: «До сих пор девяносто процентов всей моей

работы сводилось к защите школы» [7, р. 199]. Это откровенное признание наглядно демонстрирует, какую высокую цену пришлось заплатить Баухаузу как утопическому эксперименту в условиях конкретной политической и экономической реальности. В качестве директора Гропиус был вынужден тратить огромную часть своего времени и сил на переговоры с властями, решение финансовых кризисов и преодоление внешнего давления со стороны общественности и прессы, что мешало ему сосредоточиться на педагогических реформах и архитектурном творчестве.

Он мечтал создать ориентированную на будущее интегральную художественную школу, надеясь реализовать утопическое видение «тотального произведения искусства», но был вынужден стать изнуренным административным координатором и носителем постоянной борьбы. Дилемма Гропиуса ярко отражает непримиримое напряжение между утопическими идеалами проектирования и конкретными реалиями политико-экономической среды: чем грандиознее замысел, тем мощнее оказывается встречное сопротивление. Именно в условиях институционального вакуума и существования противоречий Баухауз смог вместить в себя множество, а порой и взаимоисключающих концепций и экспериментов, создав живую и устойчивую к изменениям творческую среду.

С приходом Ханнеса Мейера на пост директора Баухауз вступил в новый, еще более противоречивый этап своего развития (ил. 9). В отличие от относительно умеренного идеалиста Гропиуса, Мейер был убежденным коммунистом и настаивал на полном подчинении школы интересам рабочего класса. Он выдвинул лозунг «Народ нуждается не в роскоши, а в предметах первой необходимости» (*Volksbedarf statt Luxusbedarf*), стремясь переориентировать Баухауз на более широкие социальные слои [8, р. 165]. В годы его руководства (1928–1930) учебная программа стала более функциональной и научно обоснованной, а архитектурное отделение сосредоточилось на социальных задачах, таких как проектирование доступного жилья.

Согласно архивным данным, Мейер стремился воспитать студентов как «современных архитекторов, вооруженных научным методом», делая акцент на стандартизированных производственных процессах и коллективном сотрудничестве, полностью отвергая любые художественные изыскания ради формы как таковой. Этот крайний функционализм еще более обострил внутреннюю эволюцию противоречий Баухауза между искусством и техникой: художественная индивидуальность была сведена к минимуму, тогда как приоритет отдавался рациональному проектированию и социологическому анализу как основным принципам

9. «Man duzt sich»:
Ханнес Мейер
со студентками
на террасе Баухауза.
1930.
Источник: [5]





10. «L'art pour l'art»: студенты протестуют у здания Баухауза в Дессау против увольнения Ханнеса Мейера.

1930.

Архив Баухауса в Берлине.

Источник: [5]

[12, p. 250–254]. Однако левые взгляды Мейера и его педагогические методы также стали источником новых трений. С одной стороны, часть преподавателей и студентов, ориентированных на искусство, выражали недовольство из-за чрезмерного доминирования функционалистского подхода; с другой — всё большую обеспокоенность вызывало у властей города Дессау коммунистическое прошлое Мейера. В 1930 году правое правительство Дессау уволило его, обвинив в «политической агитации среди студентов» (ил. 10).

После увольнения из Баухауза Ханнес Мейер отправился в Советский Союз в поисках новых возможностей. Под его руководством группа выпускников Баухауза участвовала в разработке градостроительных и архитектурных проектов в Москве. Первоначально советская сторона проявляла интерес к достижениям западного модернизма и пригласила зарубежных архитекторов к участию в строительстве социалистического государства. Однако с началом 1930-х годов, на фоне утверждения сталинской культурной политики, официальная идеология стала смещаться в сторону более консервативных позиций. Модернистские течения, включая баухаузовский функционализм, подверглись критике как проявление буржуазного формализма.

Несмотря на отдельные победы в архитектурных конкурсах, проекты Мейера и его коллег часто оставались нереализованными из-за

противодействия со стороны местной бюрократии и изменившегося политического климата. Вскоре официальная критика определила стиль Баухауза как «упаднический и буржуазный», что вынудило Мейера и часть его соратников покинуть страну, на которую они поначалу возлагали большие надежды как на «революционную утопию». Такая перемена в отношении наглядно демонстрирует, что утопия Баухауза в различных политических контекстах подвергалась диаметрально противоположным трактовкам: для левых он нередко воспринимался как продукт буржуазной культуры, а для правых — как оплот левого радикализма [13, с. 47]. В результате Баухауз оказался практически лишен пространства для выживания между этими крайними идеологическими позициями.

В 1930 году третьим и последним директором Баухауза стал выдающийся архитектор Людвиг Мис ван дер Роэ (*Ludwig Mies van der Rohe*). Он попытался спасти школу, придерживаясь стратегии «политического нейтралитета» и элитарного подхода, стремясь дистанцировать Баухауз от политических конфликтов. Однако общая ситуация уже была необратимой: в начале 1933 года, после прихода Гитлера к власти, нацистский режим начал масштабную чистку модернистской и левой культуры, и Баухауз оказался в числе первых объектов репрессий (ил. 11). Под давлением запугивания и обысков со стороны нацистских структур Мис был вынужден в августе 1933 года подписать

**11. Арест студентов
Баухауза берлинской
полицией.**

Фотография и статья,
опубликованные в газете
«Berliner Lokal-Anzeiger»

12 апреля 1933 года
во время обыска
зданий Баухауза
в Берлине.

Источник: [5]



официальный приказ о роспуске Баухауза, что ознаменовало его окончательное закрытие. Так завершился этот великий эксперимент модернистского образования, не выдержавший столкновения с авторитарной политической реальностью.

Выводы

Баухауз, будучи экспериментальным авангардом в области модернистского дизайнерского образования, на протяжении своего развития наглядно продемонстрировал целый ряд глубоких структурных противоречий. Как показано в данной

статье, с момента основания школа стремилась к динамическому балансу между индустриализацией и ремесленным производством, стандартизацией и индивидуальным выражением. Гропиус пытался интегрировать производственную логику машинной эпохи с творческой страстью художника; его концепция неоднократно претерпевала стратегические корректировки и реконфигурации в процессе практической реализации.

С утопической точки зрения, окончание истории Баухауза вызывает сожаление — идеалы нового искусства и нового общества, к которым

стремилась школа, в конечном итоге были разрушены тоталитарной политикой. Однако с точки зрения структурных противоречий это завершение также предстает как историческая неизбежность. В условиях внешней политико-экономической нестабильности, а также внутренних идеологических разногласий утопический проект Баухауза оказался нежизнеспособным. Усиливающееся напряжение между индустрией и ремеслом, индивидуальностью и нормативностью, педагогическим экспериментом и институциональными ограничениями привело к тому, что в определенных исторических условиях школа была обречена на распад. Как отмечал американский архитектор и критик Филип Джонсон (*Philip C. Johnson*), проблему

Баухауза нельзя однозначно оценить как «хорошую» или «плохую» — она наглядно отражает сложный и противоречивый характер самого модернистского движения. Именно благодаря внутреннему напряжению и идейному плюрализму Баухауз за четырнадцать лет своего существования сумел объединить выдающихся преподавателей и студентов, дав мощный импульс архитектуре и дизайну XX века. Таким образом, его исторический закат не стал концом идейного наследия: напротив, в Англии, США, Японии и ряде других стран оно получило дальнейшее развитие, претерпев значительную трансформацию в новом социально-культурном контексте.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Гропиус В. Границы архитектуры. М.: Искусство, 1971. 287 с.
2. Филл Ш., Филл П. История дизайна / пер. с англ. С. Бавина. М.: КоЛибри, 2014. 512 с.
3. Stern R. Against fashion: clothing as art, 1850–1930. Cambridge: MIT Press, 2004. 205 p.
4. Forgács É. The Bauhaus idea and Bauhaus politics. Budapest: Central European University Press, 1995. 237 p.
5. The Bauhaus: Weimar, Dessau, Berlin, Chicago / ed. H.M. Wingler. Cambridge: MIT Press, 1969. 653 p.
6. Itten J. Meine Bauhaus-Jahre // *Das Werk*. 1964. Jg. 51. S. 27–28.
7. 弗兰克·惠特福德著, 林鹤译. 包豪斯. 北京: 生活·读书·新知三联书店, 2001. [Уитфорд Ф. Баухауз / пер. с англ. Линь Хэ. Пекин: Изд-во «Шэнхуо, Душу, Синьчжи», 2001. 235 с.].
8. Droste M. Bauhaus, 1919–1933. Köln: Benedikt Taschen, 1998. 256 p.
9. Jaeger T.A. Circle of form // Proceedings of the 14th International Conference on Engineering & Product Design Education (E&PDE12): Design Education for Future Wellbeing, Antwerp, Belgium, September 6–7, 2012 / comps. L. Buck et al. Antwerp: The Design Society, 2012. P. 490–495.
10. Itten J. Analysen Alter Meister // *Utopia: Dokumente der Wirklichkeit*, Bd. I/II / Hrsg. B. Adler. Weimar: Utopia Verl, 1921. N. p.
11. Gropius W. Bauhausbauten Dessau / schriftleitung: W. Gropius, L. Moholy-Nagy. München: Albert Langen Verlag, 1930. 221 S., il. (Bauhausbücher 12).
12. The Bauhaus: masters & students by themselves / ed.: F. Whitford, J. Engelhardt. London: Conran Octopus, 1992. 328 p.
13. Гвоздева М.А. Баухауз под руководством Ганнеса Мейера. Особенности интерпретаций // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. 2019. № 3-2. С. 45–51.

References

1. Gropius, W. (1971) *Boundaries of Architecture*. Moscow: Iskusstvo Publ. (In Russ.)
2. Fill, S. and Fill, P. (2014) *History of Design*. Moscow: KoLibri Publ. (In Russ.)
3. Stern, R. (2004) *Against fashion: clothing as art, 1850–1930*. Cambridge: MIT Press.
4. Forgács, É. (1995) *The Bauhaus idea and Bauhaus politics*. Budapest: Central European University Press.
5. Wingler, H.M. (ed.) (1969) *The Bauhaus: Weimar, Dessau, Berlin, Chicago*. Cambridge: MIT Press.
6. Itten, J. (1964) 'Meine Bauhaus-Jahre', *Das Werk*, 1964, 51, pp. 27–28. (In Germ.)
7. Whitford, F. (2001) *Bauhaus* [Transl. Lin He]. Beijing: Shenghuo, Dushu, Xinzhi Sanlian Shudian Publ. (In Chinese)
8. Droste, M. (1998) *Bauhaus, 1919–1933*. Cologne: Benedikt Taschen. (In Germ.)
9. Jaeger, T.A. (2012) 'Circle of form', in Buck, L. et al. (eds.) *Proceedings of the 14th International Conference on Engineering & Product Design Education (E&PDE12): Design Education for Future Wellbeing, Antwerp, Belgium, September 6–7, 2012*. Antwerp: The Design Society, pp. 490–495.
10. Itten, J. (1921) 'Analysen Alter Meister', in Adler, B. (ed.) *Utopia: Dokumente der Wirklichkeit, I/II*. Weimar: Utopia Verl. (In Germ.)
11. Gropius, W. (1930) *Bauhausbauten Dessau*. München: Albert Langen Verlag. (In Germ.)
12. Whitford, F. and Engelhardt, J. (eds.) (1992) *The Bauhaus: masters & students by themselves*. London: Conran Octopus.
13. Gvozdeva, M.A. (2019) 'Bauhaus led by Hannes Meyer. Interpretation features', *Decorative Art and Environment. Herald of the RGHPU*, (3-2), pp. 45–51. (In Russ.)

Информация об авторах:

Пэн Вэй, аспирант, Российский государственный университет имени А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство), Москва, Российская Федерация, penvey.wei@gmail.com.

Пушкарёв Александр Георгиевич, кандидат технических наук, профессор, Российский государственный университет имени А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство), Москва, Российская Федерация, pushkarev-ag@rguk.ru, SPIN-code (Science Index): 2774-8740.

Information about the authors:

Peng Wei, Postgraduate Student, the Kosygin State University of Russia, Moscow, Russian Federation, penvey.wei@gmail.com.

Alexander Georgievich Pushkarev, Cand. Sc. (Engineering), Professor, the Kosygin State University of Russia, Moscow, Russian Federation, pushkarev-ag@rguk.ru, SPIN-code (Science Index): 2774-8740.

Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

The authors declare that there is no conflict of interest.

Статья поступила в редакцию 28.10.2025; одобрена после рецензирования 24.11.2025; принята к публикации 25.11.2025.

The article was received by the editorial board on 28 October 2025; approved after reviewing on 24 November 2025; accepted for publication on 25 November 2025.