

ЛАСЛО МОХОЛЬ-НАДЬ В КОНТЕКСТЕ ВРЕМЕНИ

Н.Н. Александров

Мы переходим к очень важному моменту нашего повествования. Судьба героя резко меняется. Но у нас не роман – говорим мы в данной книге о конкретном художнике, и период его активности в искусстве всего четверть века: 1920-1946 гг. Он живет и работает на Западе в своем времени, и нам нужно это время не просто обозначить, а показать, как он в свою эпоху был вписан, почему именно Л. Мохоль-Надь резонировал с этим временем.

Для понимания наиболее существенных особенностей обозначенного здесь отрезка истории нужен отчетливый метод. Поскольку речь у нас идет о визуальных искусствах, нас будут интересовать определенные параметры образов в этих искусствах. Представить метод исследования для этой сферы в развертке нетрудно, достаточно сослаться на нашу ключевую работу «Экзистенциальная системогенетика». По этой же теме есть и другие наши книги, от простейших до многотомных – их 57. Они все есть в Интернете, на сайте АТ или в блоге. Дублировать их здесь нет смысла.

Более высоких уровней, близких к философии, мы здесь не будем касаться. А начнем с уровней понятных и обозримых.

Существует *столетний цикл культуры*, и он в нашем случае есть целое – это объемлющий цикл (1920-2020 годы). По сути дела, это контекст, в который у нас и вписывается история художника. «Качественная однородность культуры» в таком цикле – очень важное понятие, поскольку это *картина мира*. У нас с вами проектная картина мира. За сто лет она принципиально не менялась, только модифицировалась.

Модификации самого крупного порядка связаны с устойчивостью исторических поколений и их ментальной целостностью. Поколений в столетии – три, и они отличаются набором ценностей: ценности у дедов – свои, у отцов – свои, у детей – свои, а *культурная рамка* у них – общая. Общность менталитета удерживает цепь поколений при помощи механизма культуры. Это значит – деды и внуки одинаково понимают одно и то же.

Так как три разных поколения *существуют* в цикле культуры, возникает множество культурных конфликтов между носителями разных ценностных установок – это и есть проблема «отцов и детей».

Первая особенность, которую следует обозначить в искусстве и архитектуре XX века в нашем артистическом контексте, – наличие содержательных пределов, идеалов. Это всеобщим образом ориентированная **рациональная инженерия** и личностный, или эксклюзивный, **арт-дизайн**.

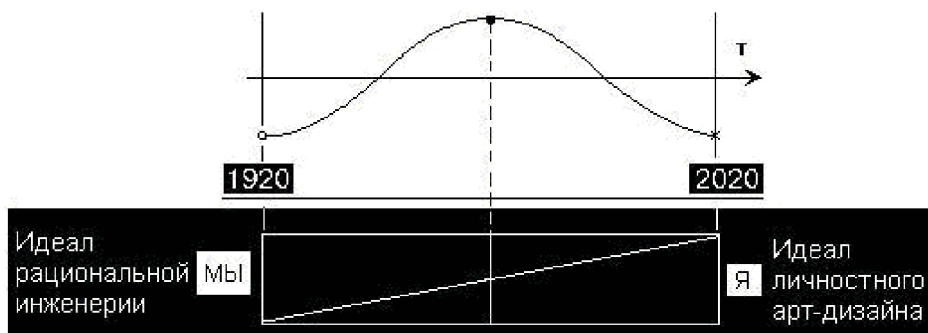


Рис. 7. Предельные концепции в XX веке.

Перед нами – схема **парного индикатора «МЫ – Я»**, или «рациональное – иррациональное», в которой заданы пределы взаимоисключающих идеалов. Мы получили в данном случае два предела и три разных состояния (третье – их синтез посередине) – они и содержательно, и стилистически разные.

Следуя представлению в единой «проектной культуре XX века», мы выделяем в ней **три фазы**, что в эстетическом проявлении выражается как **три стиля в едином цикле культуры (1920-2020 гг.)**. Вот как выглядит последовательность трех стилиевых циклов дизайна в датах:



Рис. 8. Три стилиевых цикла XX века.

Циклические индикаторы, парные и троичные

Эстетическое состояние общества отображается в образах и образами пронизана вся человеческая деятельность и ее продукты. Материалом образов является **эстетический хронотоп** – художественное время и пространство. Поскольку эстетические произведения – это хронотопоконцентраторы, они точно отражают менталитет времени создания. Хронотоп – это эстетическое время и пространство. И то, и другое измеримо, и мы рассмотрим, как именно.

Чтобы говорить о ценностях, необходимо ответить на вопрос: как соотносятся в менталитете эстетическое и этическое. Покажем это на схеме:

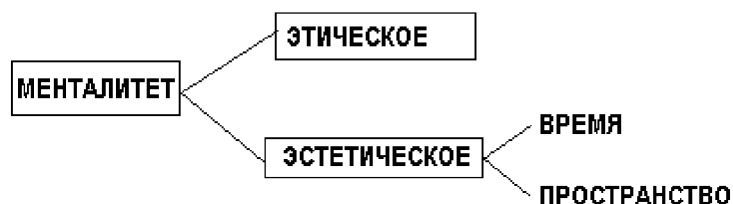


Рис. 9. Единство и состав менталитета.

Этический индикатор – это, например, рассмотренный выше парный индикатор «МЫ – Я», или «свобода общества – свобода личности». Но в культурном цикле есть три разновидности морали и нравственности, ниже мы их представим в форме лозунгов поколения. Поскольку мы говорим о трех фазах, то индикаторам следует тоже придать *троичный вид*. В итоге получается развертка основных ментальных индикаторов:

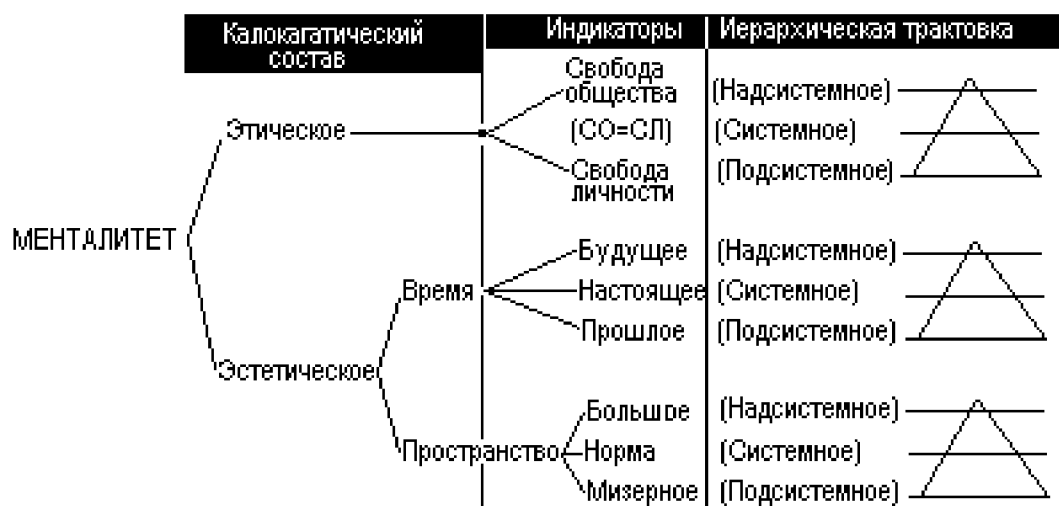


Рис. 10. Парные и тройные ментальные индикаторы.

Представим вариант их использования по отношению к культурному циклу XX века, который мы применим в данном случае:

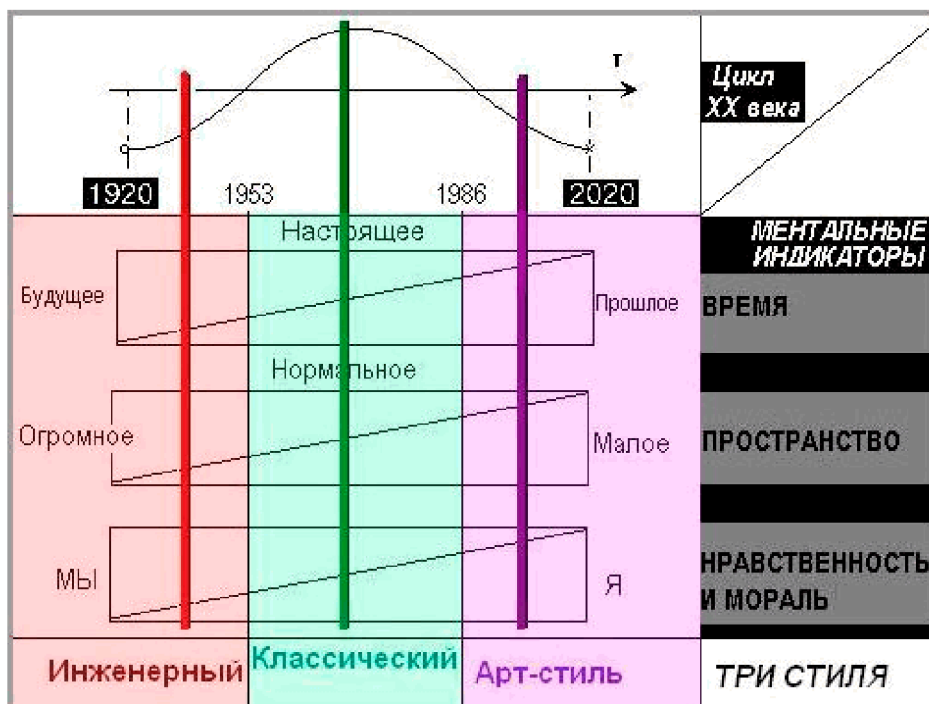


Рис. 11. Парные (троичные) ментальные индикаторы в цикле XX века.

Что это нам дает? Мы получили для каждого стиля поколения свое значение пропорции сторон каждого индикатора. И эта пропорция отражена в эстетических произведениях. Будучи качественной, она все же измерима.

Так, в **инженерном стиле** в образах превалируют: ментальное будущее, огромное по масштабности пространства (космизм), а в плане нравственности – индикатор «МЫ» (социальная солидарность, альтруизм, «человек есть винтик социальной машины», «незаменимых у нас нет»).

В **классическом стиле** в образах преобладают: нормальное пространство, настоящее время, равновесие интересов «мое» и «наше». И это выражают лозунги: «Человек человеку друг, товарищ и брат»; «Все, что вам нужно, – это любовь».

В **арт-стиле**, который доминирует сегодня, на первом месте стоит личный интерес (конкуренция, «человек человеку волк», «война всех против всех»). Пространство вокруг такого «Я» – мизерное («обезьянье», по Борису Раушенбаху), а ментальное время в искусстве повернуто в прошлое.

Инженерия как идеал «конструктивизма»

В 20-е годы XX века визуальное искусство, включая архитектуру, преклонялось перед инженерией, и отсюда – мировоззренческая концепция тотального «жизнестроения» и конструктивизм (рационализм и т.д.) как стиль. Мы называем его *стилем активного поколения 1920-1953 гг.*

Для начала нам нужно понять, какой **набор форм** лежит здесь в основании. Если составить полный арсенал исходных форм искусства и архитектуры, то на плоскости выступят основные фигуры, ставшие «буквами языка» супрематизма К. Малевича, – это верхний ряд фигур.



Рис. 12. Основные фигуры и их комбинаторика у Малевича.

Однородность рассматриваемого здесь «инженерного стиля» становится очевидной, если сопоставить фигуры Малевича и набор форм группы «Де Стил» или Баухауза. В раннем модернизме мы имеем дело с *одной и той же программой* в разных странах. Кластер основных форм и их комбинаторика на плоскости и в пространстве создавали новую эстетическую реальность.



Рис. 13. Работы Тео ван Дусбурга (Де Стил).

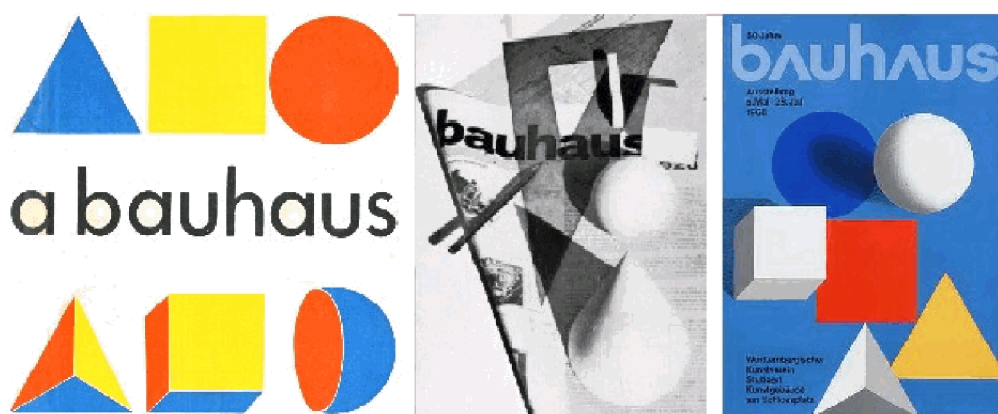


Рис. 14. Основные фигуры и объемные тела Баухауза.

В архитектуре простейшим является трехмерный набор первоформ, создаваемых из комбинаций круга, квадрата и треугольника:

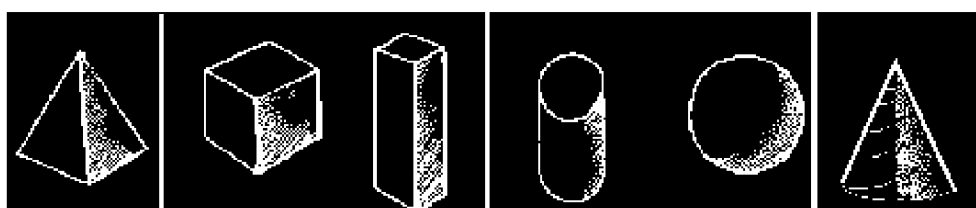


Рис. 15. Набор основных простых объемных форм архитектуры.

Тенденция эта была интернациональной, поэтому и работы голландцев из группы «Де Стил», и Ле Корбюзье, и Гропиуса с Баухаузом, и наших конструктивистов, сгруппированных вокруг ИНХУКа и Вхутемаса-Вхутеина, образовывали некое авангардное целое. Возник новый рационалистический интерстиль из этих исходных плоских и объемных форм.

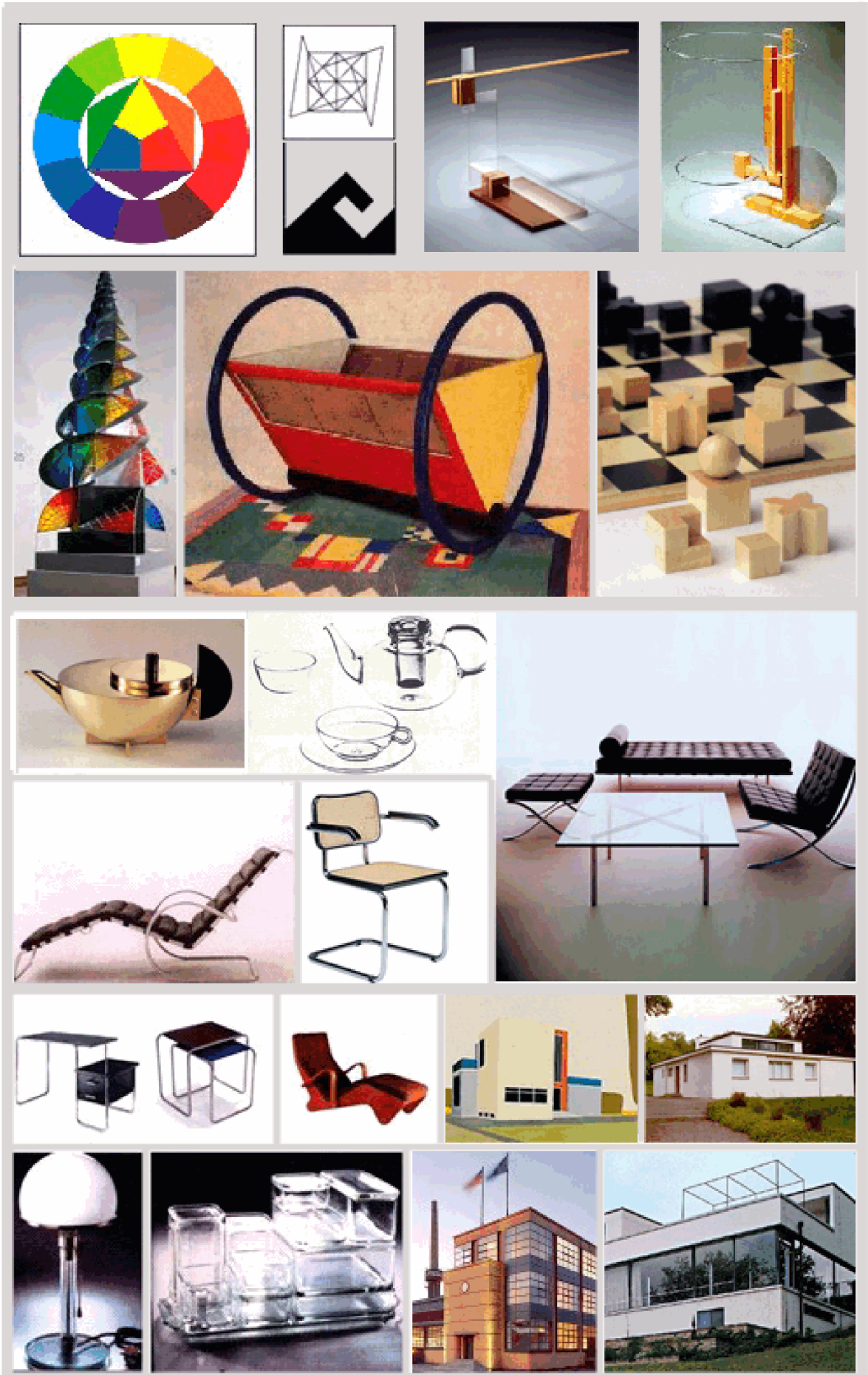




Рис. 16. Лабораторный период Баухауза и Вхутемаса.

Формально в него вписывался и пришедший им на смену стиль арт-деко.



Рис. 17. Очевидный геометризм дизайна стиля арт-деко.

Воплощением этого языка стал наш архитектурный конструктивизм:

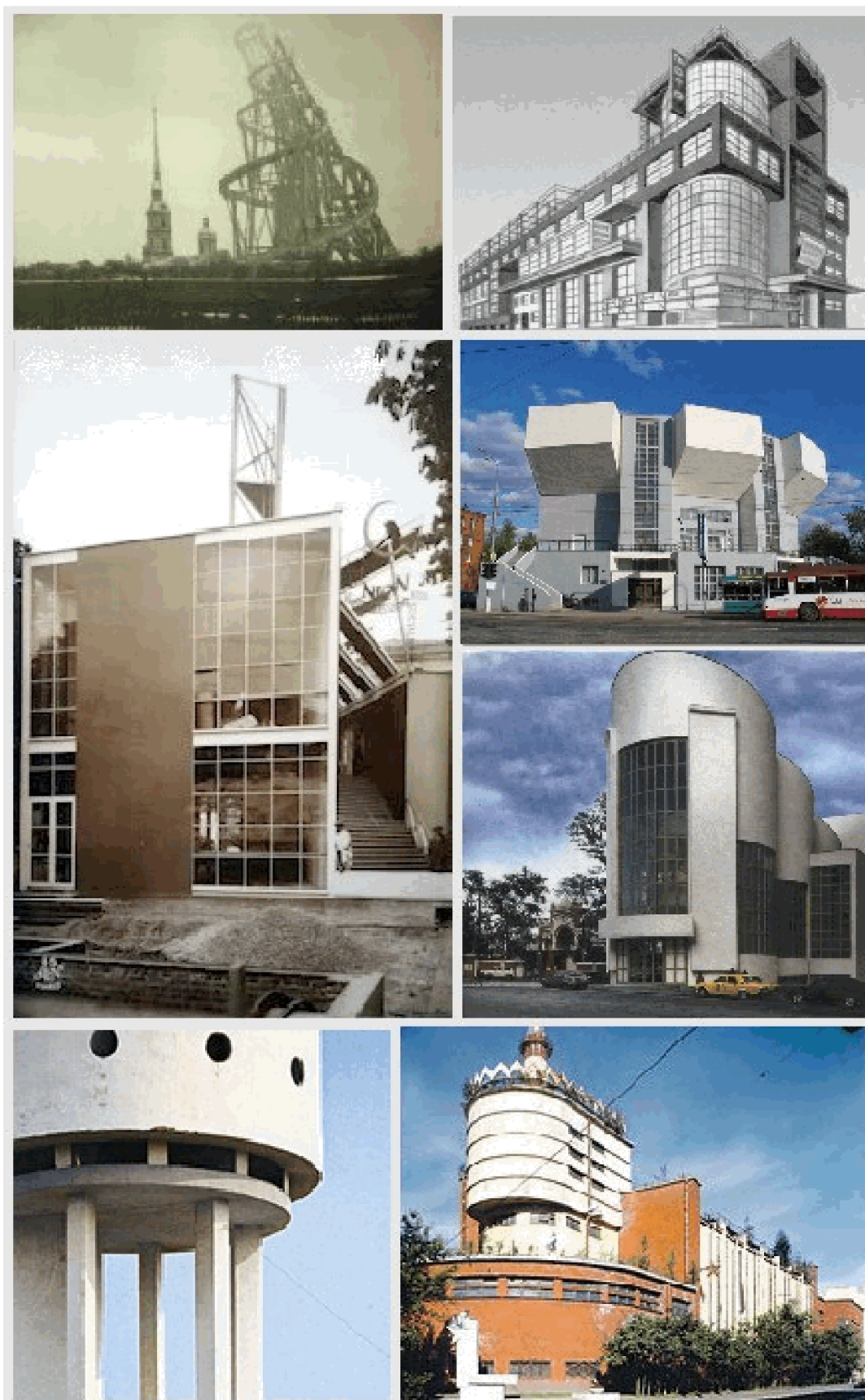


Рис. 18. Простые геометрические формы в нашем конструктивизме.

Второе воплощение – стиль западного функционализма и часть архитектуры арт-деко, его геометрическая линия.



Рис. 19. Функционализм и «обтекаемый стиль» в рамках арт-деко.

Таким образом, интересующий нас контекст культуры в период активности Ласло Мохоль-Надя (1920-1946 гг.) представлен здесь и в основаниях – как стиль рациональный и технически ориентированный, и зримо – в ряде течений и их продуктах. Сказанное здесь важно, потому что позволяет сопоставить основные тенденции эпохи с работами самого Ласло Мохоль-Надя. Вот к его истории мы и возвратимся.

1.2. В Берлине (1920-1923)

В 1920 году Ласло Надь переезжает в Берлин. Здесь он занимается живописью, коллажем, фотографией, продолжает публиковать статьи в журнале «МА», но уже фрагментарно, все больше в берлинских изданиях.

В Берлине Надь познакомился со своей первой женой Люцией Шульц, которая помогла ему в освоении фотодела и потом работала с ним в Баухаузе на ниве преподавания фотографии. Для этого она была подготовлена весьма профессионально: прошла полный курс обучения. Ей принадлежит один из первых очень удачных снимков здания Баухауза в Дессау в 1926-м. Та ветка искусства фотограмм, которую развивал потом Ласло, расцвела благодаря ей.



Рис. 20. Ласло и Люция в Баухаузе.

Хотя немцы войну проиграли, Берлин 1920-х и до начала 1930-х был одним из артистических и культурных центров тогдашнего мира. В Германии с ним мог конкурировать разве что Мюнхен, а в мире – только Париж. К началу двадцатых Берлин понемногу отнимает у Парижа звание европейской артистической столицы. Эти богемные города были плотно заселены арт-элитой, к тому же там жило множество русских и прочих эмигрантов со средствами. Как ни парадоксально, Берлин стал пристанищем и для беглой аристократии, и для левого авангарда: именно здесь с восторгом принимали Малевича и Маяковского, здесь жили Лисицкий, Кандинский и т.д.

Важным для Ласло Надя было то, что здесь была соответствующая инфраструктура. Один из главных пропагандистов новых течений

европейского искусства писатель Герварт Вальден (Herwarth Walden) владел знаменитой галереей Der Sturm (Штурм). Им выпускался и журнал с тем же названием. Кроме того, в Берлине был еще один орган экспрессионистов – журнал Die Aktion, где Ласло тоже печатался. Кстати, в этих журналах печатался и Вальтер Гропиус.

В 1921 году Ласло Мохоль-Надь появляется в международном голландском журнале «De Stijl», в хорошей компании с Хаусманном, Арпом, нашим Пуни, с неременной для тех лет декларацией о смерти искусства – призыв ко всем художникам мира прозвучал 4 октября.

Вокруг «Штурма», для которого Ласло Надь сделал, как минимум, две обложки, группировались экспрессионисты из знаменитой группы «Синий всадник» (Der Blaue Reiter), где ведущую роль играли Василий Кандинский и Франц Марк и куда входил Пауль Клее. Так что Мохоль-Надь попал «куда надо» и сразу вошел в круг авангарда. Он близко сходится с активом «Дада» – Раулем Хаусманом, Ханом Хохом и Куртом Шниттерсом, и не только.

В 1922 состоялась его первая персональная выставка в «Штурме».



Рис. 21. Обложка «Der Sturm» с его работой и экспозиция Мохоль-Надя.

На этой выставке Мохоль-Надь экспонировал знаменитые «телефонные картины». Они названы так, поскольку художник заказал их изготовление по телефону, просто подробно продиктовав фабрике вывесок свой заказ. Это были пять картин на эмалированном металлическом основании разных размеров (две из них с тех пор потеряны). Его прием потом многие повторяют.

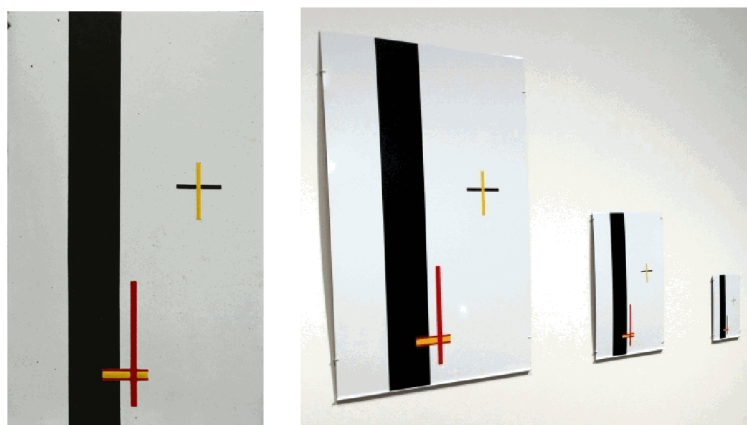


Рис. 22. «Телефонные картины». Музей Баухауза. 1922.

Им владела идея имперсональности и привлечения техники в качестве инструмента. Художник акцентирует монотонные окрашенные поверхности как плоские и гладкие, насколько возможно, – важна их внечеловеческая техничность. Своим работам он дает буквенно-цифровые названия, «как будто они были автомобилями или промышленными изделиями». В этом отношении с ним были заодно пуристы, продолжавшие линию кубизма в пространстве: Ле Корбюзье допускал в своих постройках декор либо в виде абстракций пуристов, либо в виде букв и чисел (например, часы).

Помимо конструктивистской живописи Мохоль-Надь немало экспериментировал с коллажами. Это пригодилось ему потом в типографике.

Надь работает в разных техниках гравюры, что тоже потом очень поможет ему в освоении книгоиздания, а также делает скульптуры из дерева, стекла и металла, для чего он освоил ряд станков и инструментов. Это тоже пойдет ему на пользу в Баухаузе. Так шло стремительное накопление опыта.

Но поданная столь кратким образом история венгерского самоучки, который вот так сразу выплыл на артистический олимп модернизма Европы, – иллюзия. За кадром остается интенсивное саморазвитие Ласло Надя в искусстве и культуре в целом. В своей поздней статье-автобиографии «Абстрактный художник» (1944) автор говорит о том, как развивалось его искусство. Вторая его статья «В защиту абстрактного искусства» (1945) вышла уже посмертно, и именно она важна: в ней содержатся сведения-воспоминания о 20-х, которые не восстановить по документам.

Надь писал, что изначально шел от образности и чувства. Современное искусство он поначалу счел хаотичным: не понимал кубизма, фовизма, футуризма и т.д. Начал с изучения художников Возрождения, затем им на смену пришло увлечение Рембрандтом и Ван Гогом, особенно в рисунке. Через их творчество он приходит к Мунку и уже потом – к современным экспрессионистам. Мохольт-Надь сразу уловил их главный нерв: личная интерпретация видимого и изображаемого. Все эти необычные сочетания форм он осознает как часть художественного языка, основанного на *первичных визуальных элементах*. И, хотя он говорит, что линии для него превратились в диаграммы внутреннего мира, он осознает, что этим способом *художники говорят от имени общественного сознания*.

На этом пути поисков своего языка Надь изначально увлекся выразительной силой линий без полутонов. Его рисунки без привычной штриховки и тона иногда напоминают клубки проволоки его же скульптур.

Затем Ласло начал изучать композицию и, наконец, действие цвета на конструкт композиции. Он делал коллажи совмещенных цветных бумажных полосок и переносил эти конфигурации в картины с видами полей и городов.



Рис. 23. Рисунки и картины Ласло Надя, 1920-е.

В 1919 году, если не раньше, он также начал экспериментировать с композицией дадаистов, которая априори отрицала любые правила. Это в значительной степени помогло ему потом при переходе к преподаванию.

Первая манера Мохоль-Надь – геометрический конструктивизм

Ласло Мохоль-Надь не просто чувствует ритм времени, он еще и выражает его в своем эстетическом хронотопе и на том материале, который был ему тогда доступен. Он один из тех, кто вводит в обиход мира искусств абсолютно новые материалы. Уже на раннем этапе он пишет свои картины не только на холстах или дереве, но и на металле, пластике и т.д.

В его судьбе была пятилетка Баухауза – 1923-1928 гг. Он оказался именно тем человеком, который был не просто необходим этой школе, а определил ее историческое лицо. В определенном смысле он сам стал генератором *инженерного стиля* своего поколения (1920-1953 гг.), и продолжал им быть даже после смерти. Его линию продолжили друзья, ученики и тексты, особенно его книги.

Инженерный стиль, которому мы посвятили отдельную монографию, имеет *три фазы*: становление, расцвет, декаданс. В обществе это фазы длительностью примерно по 11 лет (солнечные циклы, по А.Л. Чижевскому.).

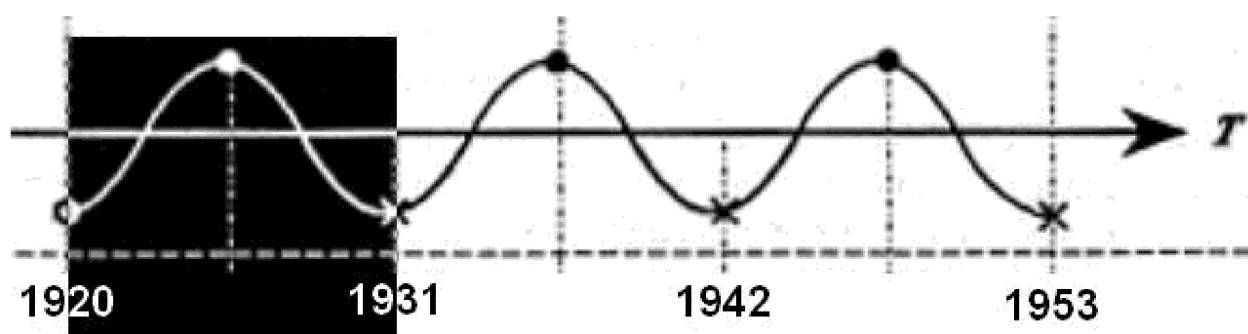


Рис. 24. Три фазы инженерного стиля в датах. Первая фаза - архаика.

Нетрудно заметить, что *становление* стиля (1920-1931) приходится на годы существования первых великих дизайнерских школ и ярких авангардных течений, с многими из которых Надь имел дело или непосредственно, или опосредовано – печатался, переписывался и т.д. Это этап *архаической манеры* работ Мохоль-Надь, построенной на использовании чистой геометрии: круга, креста и квадрата, реже – треугольника. Данные фигуры комбинаторно используются им и на плоскости, и в пространстве – в графике, живописи, скульптуре, а затем в дизайне Баухауза, о чем речь далее.



Рис. 25. Круг, крест, треугольник и квадрат в работах 1920-х годов у Казимира Малевича и Ласло Мохоль-Надя 1920-х.