

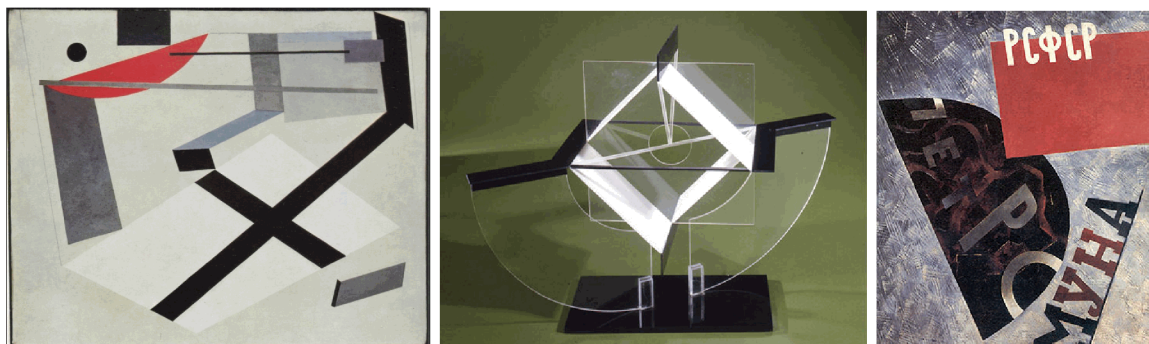
## МОХОЛЬ-НАДЬ – РУССКОЕ ВЛИЯНИЕ

*Н.Н. Александров*

Постепенно в поиске творческого самоопределения и собственной художественной концепции Мохоль-Надь обращается к конструктивизму, который был близок его складу прирожденного экспериментатора. На него сильно повлияли Малевич и Лисицкий, а также группа конструктивистов.

Надь относил себя к левым художникам и его интерес к российскому авангарду сохранялся всегда. В момент выбора его личных приоритетов в искусстве наш авангард был самым интересным и активно развивающимся явлением. Ласло сам причислил себя к конструктивистам. Этому способствовал и его переезд в Берлин в 1920 году, где он встретится с крупнейшими российскими авангардистами в мастерских и на выставках.

Он сближается с местной группой конструктивистов, образовавшейся в 1921 году в мастерской Герта Кадена, в которую входили, наряду с немцами, голландец Тео ван Дусбург («De Stijl»), венгр Альфред Кемени и русские художники- модернисты – Эль Лисицкий, Н. Певзнер, Н. Габо и Н. Альтман – которые стояли у истоков нашего конструктивизма.



*Рис. 26. Работы Л. Лисицкого, Н. Габо, Н. Альтмана.*

К этому времени относятся эксперименты Ласло Мохоль-Надя с различными материалами. От простых плоских геометрических структур он переходит к **трехмерным конструктивно-кинетическим моделям**. В 1921 году он создает первые конструктивистские скульптуры из металла. Своеобразным итогом его творческих исканий тех лет и стали две его персональные выставки в галерее «Штурм». Он популярен и активен.

Кемени, будучи искусствоведом, в 1921 году побывал в Москве и установил тесные контакты с тамошними конструктивистами, а также с сотрудниками ИНХУКа. В 1922 году Мохоль-Надь вместе с ним работал над манифестом «Динамическо-конструктивистская энергетическая система» (опубликован в «Штурме»). Этот манифест был проникнут тектологическими идеями А.А. Богданова – русского революционера, философа, ученого, автора знаменитой «Тектологии», идеолога Пролеткульта. Мы посвятили ему книгу «Звезда Богданова». Тома «Тектологии» Богданова издавались в Берлине на немецком, еще в 1913 году. Ласло Надь мог читать эту его книгу-трехтомник и ряд других работ Богданова тоже изданных на немецком.

Сам Мохоль-Надь не был ни тогда, ни потом в России. Но влияние российское он, несомненно, испытывал, о чем сам и писал. Началось это еще в Вене, где он впервые познакомился с произведениями современных русских художников: Татлина, Малевича, Родченко, Габо, Кандинского и др. Работы Габо представлены в нашей книге по циклам скульптуры в XX веке.

Ситуация того времени вообще была достаточно любопытной: представители Советской России в западных странах были революционно настроенными интеллигентами. Каналов распространения информации в их руках было мало, но уже существовал Коминтерн, обладавший для этого некоторыми возможностями. Эти наши «официальные представители» не только снабжали интересующихся «зарубежных товарищей» свежими публикациями и репродукциями произведений российских художников, но и сами выступали в качестве авторов статей и даже монографий об искусстве.

Уровень образованности наших дипломатов и высших руководителей искусства был весьма серьезный: нарком иностранных дел Чичерин был автором книги о Моцарте, которую цитируют до сих пор. Нарком просвещения А.В. Луначарский, близкий друг А.А. Богданова и сподвижник Ленина, сам человек много пишущий, драматург, эстетик и прекрасный критик, отчетливо понимал, что авангардное искусство в Советской России превзошло по уровню весь европейский модернизм – и он всячески ему

способствовал. Он, собственно, организовывал и курировал Живскульптарх, Инхук (Гинхук), Вхутемас и Вхутеин. Такие люди наверху пытались подбирать и соответствующие себе кадры, хотя это не всегда удавалось в полной мере. А этим кадрам и самим хотелось разобраться, и помочь другим понять, что происходит в современном российском авангардном искусстве. Что характерно, европейским энтузиастам авангарда тоже было очевидно, что в своих стремительных поисках наше новое искусство разрабатывает проблематику, которая актуализируется в мире только десятилетия спустя.

Круг интересов Ласло всегда был обширным. Он изначально находился под сильным влиянием Эль Лисицкого, который жил и работал в Германии и Швейцарии (1921-1925). Знавшие друг о друге по публикациям (оба печатались в международном журнале «De Stijl»), Лисицкий и Надя поддерживали тесные дружеские отношения на протяжении трех лет, с начала 1922-го, видимо, когда встретились в мастерской Г. Кадена.

В 1924 году Надя познакомилась с поэтом Владимиром Маяковским, лидером русских левых (ЛЕФ, Новый ЛЕФ), создал несколько его фотопортретов. Знакомству мог способствовать Лисицкий, работавший в Берлине вместе с И. Эренбургом – они издавали совместный журнал «Вещь».



Рис. 27. De Stijl с публикацией Нады. Журнал «Вещь», обложка Лисицкого.

Благодаря этому Эль Лисицкий не только постоянно контактировал с Баухаузом, но и бывал там (хотя пишут «преподавал»), есть фотографии. Лисицкий преподавал уже потом во Вхутемасе и постоянно делал выставки.



Рис. 28. Группа конструктивистов в Баухаузе. Эль Лисицкий – с трубкой.

Видимо, через него шесть работ Мохоль-Надя и попали на Первую Всеобщую германскую выставку искусств, показанную в 1924 году в Москве, Ленинграде и Саратове. А фотографии от Мохоль-Надя, периодически публиковались в авангардных советских журналах типа «Новый ЛЕФ» и др.

Наиболее значительной публикацией Надя в России стал перевод его первой книги «Живопись, фотография, фильм». Это баухаузовский текст 1925 года, изданный у нас в 1929 году в сокращении, с измененным названием и вот с таким переводом фамилии на обложке: *Моголи-Наги*.

Книга вышла как один из выпусков библиотеки журнала «Советское фото». Хоть и урезанная, но это была первая зарубежная публикация данного основополагающего труда по теме, которую сегодня называют «теорией средств массовой информации и коммуникации». Увы, насколько известно, это и сегодня единственная книга Ласло Мохоль-Надя на русском языке.



Рис. 29. Ласло Мохоль-Надь. «Живопись или фотография».

В Баухаузе Мохоль-Надь возглавит вместе с Гропиусом издательскую программу «Bauhaus Bücher», в рамках которой публикуются тексты, в том числе, таких ключевых русских авторов как В. Кандинский и К. Малевич. Еще когда в конце 1923 года Ласло Мохоль-Надь начал планировать издание этой книжной серии, он в письме к Александру Родченко просит его принять участие в подготовке книги о конструктивизме. К сожалению, этот план не осуществился. Но зато в 1927 году Надь в Дессау встретился с Малевичем, в том же году увидела свет книга К.С. Малевича «Die Gegenstandlose Welt» («Беспредметный мир») – первая большая публикация лидера супрематизма на иностранном языке. Она принесла ему мировую известность. Разумеется, нельзя не вспомнить и баухаузовские учебные книги В.В. Кандинского, изданные в серии «Баухаузбюхер». У нас они вышли только в 1990-х.

Надь был знаком с Дзигой Вертовым и С. Эйзенштейном. Вертов встретился с Надем в 1929 году. Он в Штутгарте представлял свой фильм «Человек с киноаппаратом» и читал лекции о нашем киноискусстве. Мохоль-Надь, очень его ценивший, и не раз о нем писавший, способствовал тому, что фильм Вертова затем многократно демонстрировался в Европе.



*Рис. 31. Дзига Вертов и афиша его фильма.*

Многие отмечают, что Мохоль-Надь идет своим курсом, но этот курс часто является до буквальности параллельным поискам русских

конструктивистов. У них аналогичные задачи и как у художников, и как у преподавателей форкурсов и спецкурсов (и в Баухаузе, и во Вхутемасе). Они проходят близкий путь в искусстве – от живописи, через работу над трехмерными и пространственными объектами, к проектированию динамической среды. Их интересы и достижения в живописи, графике, фотографии и объеме очень схожи. Именно Родченко, Надь и Лисицкий раскрыли возможности ракурса, коллажа и фотомонтажа как нового набора выразительных способов технического освоения визуального мира.

Чтобы снять вопрос о взаимоподражаниях, который долго и довольно бессмысленно муссируется в некоторых публикациях, мы применяем *теорию общего дела*: они все делали одно общее дело – создавали стиль поколения – и в этом поле у каждого был как свой сегмент работы, ни с кем не совпадающий, так и места, где сегменты пересекаются. Причем так было в искусстве всегда, но в прошлом это происходило медленно – Дюреру или Брейгелю надо было совершать длительную поездку в Италию, чтобы активизировалось северное возрождение. На адаптацию уходили годы, а вкусы публики менялись десятилетиями. А в XX веке скорость обмена информацией скачкообразно возросла, что обеспечивало нечто близкое к синхронности. И это при том, что сегодня эта скорость на порядки больше. Обмен информацией идет в режиме «он лайн», то есть синхронность полная.

Во второй половине 1920-х годов Мохоль-Надь был известен в Европе и в мире и как художник, и как издатель, и как пишущий автор. В баухаузовской серии вышли две собственные книги Надя: «Живопись, фотография, фильм» (1925) и «От материала к архитектуре» (1929). В первой он анализирует новые художественные возможности, которые дали фотография и кино «оптическому формотворчеству». Основу второй книги составили лекции, прочитанные им с 1923 по 1928 годы в Баухаузе, содержащие его размышления о задачах, целях педагогики искусства, о преподавании основ современного формообразования в дизайне. Но когда она вышла в свет, он уже не работал в Баухаузе.

## Глава 2. БАУХАУЗ (1823-1928)

### 2.1. Мастер Баухауза

Однако вернемся к истории самого Мохоль-Надя, которую мы остановили как раз перед Баухаузом. Как мы уже говорили, в Австрии Ласло начал работать над журналом «МА» вместе с писателем Кашшаком. По прошествии ряда лет это сотрудничество дает неожиданный результат: по рекомендации Кашшака, как пишут, Надя попадает в Баухауз. С Вальтером Гропиусом Мохоль-Надь не раз пересекался (например, как член «ноябрьской группы»), но, судя по всему, о карьере педагога он тогда не задумывался.

Директор Баухауза несомненно видел на выставках работы Надя и как раз искал того, кто соответствует его новому лозунгу «искусство и техника – новое единство». «Телефонные» композиции из эмалированного металла со скупым геометрическим рисунком, выполненные по устному заказу на фабрике вывесок, – на такое невозможно было не отреагировать. Гропиус на выставке был и отреагировал. Приглянулись ему металлические абстрактные скульптуры Мохоль-Надя, из которых, увы, сохранились немногие.



*Рис. 32. Конструктивистская скульптура Ласло Мохоль-Надя, 1922.*

Я так думаю, что В. Гропиус, как опытный управленец, давно держал Надя в поле зрения и теперь их пути пересеклись по случаю, но надолго. Он официально пригласил Мохоль-Надя работать в Баухаузе в 1923 году.

Причин было две.

Первая – политическая – состояла в том, что очень интересный в целом пропедевтический курс Йоханнеса Иттена реально способствовал развитию творческих натур студентов, но... Иттен был немного «не от мира сего», бритый наголо, в почти индийском «пиджаке Неру» (как его называли Битлз) со стоячим воротником, он мог начать занятие с медитации или провести его под музыку, на природе или вообще вверх ногами. Это все, как и прочие «чудачества», в целом хорошо работало на раскрепощение студентов. Вот только крайне серьезные немцы из внешнего мира никак не могли адекватно относиться к подобным методам, получающим огласку – они портили имидж школы в официозе. А Баухауз и без того с трудом балансировал между противоборствующими политическими силами противоречивой Веймарской республики. И Гропиус так пожертвовал этой большой фигурой. Хотя, надо сказать, Иттен не так много потерял – с ним в его берлинскую школу ушла часть наиболее преданных студентов веймарского Баухауза. И свой жизненный путь он продолжал и далее в том же ключе, оставаясь достаточно известным. А написанные им чуть ли не полвека спустя книги по форкурсам – «Форма» и «Цвет», они изданы у нас тоже недавно и есть в Интернете – вообще сделали его в глазах многих «главным гуру» Баухауза в истории.

Вторая причина – видоизменение в целях самого Гропиуса. В этом же 1923 году Гропиус переформулировал свою начальную концепцию и ввел в обиход слоган «Искусство и техника – новое единство». Следует отметить, что новую концепцию Гропиуса открыто отвергали все артистически ориентированные педагоги Баухауза, прежде всего Иттен, Фейнингер и Мухе, ей глухо сопротивлялись Кандинский и Клее – экспрессионисты. Кстати, Клее, Шлеммер и Мухе пришли в Баухауз по рекомендации Иттена. То есть, возникла почти что политическая группировка, где на стороне Иттена было большинство, включая студентов.

В феврале 1923 года в Цюрихском музее Искусств и ремесел открылась выставка работ Йоханнеса Иттена и его студентов, а в марте Иттен вдруг уходит из Баухауза. О накале страстей и установках в этот период



свидетельствуют две цитаты. И. Иттен: «Художник должен решить, будет ли он работать индивидуально, в соответствии со своими стремлениями, которые противоположны коммерции, или пойдет на поводу у индустрии, и станет искать у нее успеха». В. Гропиус: «Вопрос выживания Баухауза – это вопрос принятия или отказа от необходимости работать по заказам». В противном случае, пишет Гропиус, Баухауз станет «островом отверженных». Он проводит водораздел: окончательно отходит от *экспрессионистических тенденций* первых лет школы. И решает проблему как всякий настоящий немецкий администратор – резко, даже учебный год еще не завершился.

Его поступок означал негласный отказ от ремесленной ориентации в сторону соединения искусства с машинным производством. Новая идеологическая установка Гропиуса сейчас звучит как «влияние дизайна на процесс промышленного производства». И этому требовалась найти соответствующее наполнение в образовании. В конечном итоге сама эта установка в Баухаузе не была реализована, за исключением нескольких известных прорывов, но гораздо важнее в тот момент было правильно поставить вопрос. Художники-преподаватели не могли помочь ему в этом, здесь нужен был совершенно другой специалист, типа учителя самого Гропиуса Беренса, но такие профессионалы – редкость. К тому же Петер Беренс в тот период сам возглавлял Школу архитектуры при Венской академии художеств.

Л. Мохоль-Надь был конструктивистом, то есть, он уже проникся идеей взаимосвязи искусства, науки и техники. Статус мастера и профессора был для Германии куда как лучше, чем свободного художника с семьей. Вот почему весной 1923 года Надь переехал в Веймар преподавать в Баухаузе.

Гропиус понимал, что порядком рискует, приглашая самоучку без педагогического опыта на ключевую роль. Но интуитивно он увидел в нем зачаток всех необходимых талантов: технологически грамотный художник, исследователь и «прирожденный педагог». И Вальтер не ошибся: Ласло стал самым последовательным проводником его идей в Баухаузе. Он взял на себя

руководство пропедевтикой так, как будто готовился к этому всю жизнь. И, кроме того, он был принят в качестве «мастера форм» в мастерскую по металлу, которую потом возглавит. В дальнейшем у Надя обнаружилось множество талантов, и он стал просто незаменимым во многих направлениях.

В коллективе из столь же талантливых педагогов Баухауза он оказался ровным, излучающим энтузиазм и постоянно проявляющим интерес к новому. Среди коллег Надя выделялся радикализмом позиции и энергией: способен был постоянно и с любой аудиторией обсуждать занимавшие его проблемы. А на групповых фотографиях, это важно, он всегда чуть сзади.

В Баухаузе Мохольт-Надь безоговорочно поддерживал Гропиуса во всем. Они совместно редактировали знаменитую серию «Книги Баухауза», для которой Надя разработал специальную типовую структуру полиграфического оформления и вел активные переговоры с возможными авторами. Он же выступал как ее типограф, сутками пропадая в мастерских.

С приходом Мохольт-Надя в Баухауз новые «функционалистские» идеи Гропиуса обрели апологета. Кроме форкурса, Ласло взял на себя мастерскую по металлу, где действовал как арт-директор. Он умел работать руками (в Сегеде поработал слесарем) и умел учить этому, отчего быстро стал одним из ведущих мастеров Баухауза в области предметного дизайна. Талантливый выпускник Баухауза 1924 года М. Брёйер, кстати, тоже венгр (Марсель Лайош) и тоже дизайнер от Бога, соперничать с Надем в разнообразии талантов и сфер применения не мог: Ласло был типограф, сценограф, фотограф, оператор и режиссер кино, скульптур, живописец, график, промышленный дизайнер, писатель, драматург и т.д.

Короче: в нужное время директору Баухауза В. Гропиусу судьба подарила нужного человека – и далее они долго шли по жизни вместе. Их пятилетка в Баухаузе – самое классическое время этой школы. Они вместе работали и вместе ушли из Баухауза в 1928 году. И позже Гропиус – в том числе и в эмиграции – не забывал о своем лучшем сотруднике, пытаясь ему помочь, чтобы снова работать вместе. Это почти удалось, но через 10 лет.