

ПРОПЕДЕВТИКА БАУХАУЗА ЛАСЛО МОХОЛЬ-НАДЯ

Н.Н. Александров

2.2. Пропедевтический курс в Баухаузе 1923-1928 годов

Стоит отметить, что в силу своей единичности Мохоль-Надь со своим курсом пропедевтики попадает в уникальную ситуацию практически бесконтрольного эксперимента. В истории это встречается очень редко и потому мы наблюдаем в такие моменты качественные прорывы. Установки Гropиуса были скорее идеологические, хотя он понимает и отслеживает все происходящее, являясь проектировщиком. Видимо, было пожелание – не дублировать курс Й. Иттена, хотя его наработки познавательно было использовать. Их недолго использовал Альберс, а Надю хватало своих идей.

Параллельная с Баухаузом пропедевтика Вхутемаса имела немного другие основания, хотя форкурсы школ местами очень похожи – это впоследствии позволяло вести диалог и даже обмен студентами.



Рис. 33. Студенты Баухауза во Вхутемасе. Каталог выставки, 1930.

Наша проектная пропедевтика опиралась на преемственность и экспериментальный опыт воплощения ряда аналитических проработок в области художественного формообразования в Живскульптархе, ИНХУКе, была уникальная лаборатория Н. Ладовского во Вхутемасе. Курс формировался в ситуации конкуренции концепций формообразования: конструктивизм, производственное искусство, жизнестроение, функционализм, рационализм, новая академия, теория архитектурных организмов, и ряда других, не столь

сегодня известных. Их превосходно описывают серия опубликованных работ школы С.О. Хан-Магомедова и появившиеся сейчас книги по пропедевтике.

Удивительным может показаться параллелизм с этими школами не только творчества, но и методики Мохоль-Надя. Между тем ряд конечных результатов в Германии и СССР различается достаточно сильно. Веркбунд и практика Петера Беренса в АЭГ уже подготовили почву для массового осознания потребности в художниках промышленности. И хотя ориентация Баухауза на серийное производство давала в реальности не слишком впечатляющие результаты, но «вода камень точит» – настойчивый Гропиус приучил к выставкам и образцам Баухауза достаточно широкие слои и промышленников, и потребителей. Сначала критики могли высмеивать их проекты, но в конце концов возник «стиль Баухауза», игнорировать который не давали уже многочисленные подражатели из арт-деко. Баухауз стали воспринимать как культурный центр и ядро генерации современного стиля.

Отказавшись от анализа старых мастеров, что делал Иттен, Надь взял за основу методичный анализ авангардной живописи современников. Это очень важный аспект, который и обеспечит далее необычайную популярность Баухауза – высшего ремесленного училища, каковым оно и было в Веймаре, и только политический талант и рекламные заходы Гропиуса выдвинули школу в ряды современных. Речь идет о том, что работа с современным искусством, аналитическая плюс проектная, вводит студентов в состояние резонанса с менталитетом данного времени. И они естественно «просаливаются, как огурцы в рассоле» и дальше мыслят этой современностью уже естественно. Им не надо объяснять, что есть актуальное зрительное и ментальное пространство, они в нем работают. Потом, в Чикаго, Ласло с иронией напишет, что обилие курсов по истории и истории искусства, привлекавшее американцев (культура!), способно похоронить дизайнера-специалиста. Так оно и оказалось: теперешний институт дизайна в Чикаго не демонстрирует прорывов, но выпускает специалистов начитанных и культурных. Они грамотно обслуживают потребительское общество.

2.2.1. Запуск нового курса

Начиная с зимнего семестра 1923 года, предварительный курс переходит под руководство Мохоль-Надя. В мае 1923 года он приступил к работе в качестве мастера формы в мастерской по металлу.

Что касается форкурса, в разных наших источниках встречаются разнотечения. Н.И. Дружкова («Педагогика Баухауза») утверждает, что с 1923 по 1925 годы он проводит все занятия курса, а с 1925 по 1928 годы (до конца своего пребывания в институте) – только во втором семестре, поскольку в первом со студентами начинает заниматься Й. Альберс. А по Д.Л. Мелодинскому («Архитектурная пропедевтика»), Надь и Альберс вели курс по семестру, каждый по своей программе, и только впоследствии, когда Надь стал руководить отделением металла, Альберс вёл курс самостоятельно.

Но, собственно, эти детали для нашей темы не так уж важны. Важно само разделение: пропедевтический курс включал в себя «Исследование текстур» Й. Альберса, и курс Ласло Надя с очень характерным названием.

Йозеф Альберс – выпускник Баухауза 1922 года, но со сложной историей получения образования и до того. Он создал здесь мастерскую витража, а в 1923-м руководил мастерской мебели. Из этих его интересов и мог исходить его «курс текстур». Поэтому в рамках предварительного курса Мохоль-Надь развивал базовые теоретические основы, что и позволило ему отшлифовать аппарат понятий. Название его курса **«Материал и пространство»**, и начал он именно с материала, действуя в своей логике. Надь подготовил этот курс лекций вначале в наброске, а лекции читал во многом на импровизации и заготовках. Над этими темами он размышлял в своих работах как раз в период перед Баухаузом. Кроме того, тогда он много общался в берлинском круге конструктивистов, читал тексты, включая советские стенограммы обсуждений темы «конструкция и композиция». Это можно предполагать, исходя из его переписки, опубликованной на русском языке. Поэтому исследователи отмечают быстрый прогресс в написании курса. Импровизируя по заготовкам, он тщательно фиксирует результаты и

потом осмысляет их, меняя и развивая. Затем этот курс лекций и упражнений стал книгой «От материала к архитектуре» («Новое видение»), 1928.

Параллельно те же студенты слушали цветовой курс Василия Кандинского и теорию формы Пауля Клее. Обработка сразу с четырех сторон таким мощным облучением не могла пройти даром – эти выпускники студентов и стали ядром нарождавшейся профессии, и не только в Германии. В этом отношении Гропиус поступил мудро, пригласив под свои новые задачи не профессиональных педагогов, а фактических лидеров тогдашнего авангарда.

Если посмотреть на схему пребывания профессорского состава в Баухаузе, то дольше всех в нем держался Кандинский, кстати, бессменный заместитель директора этой школы. Ну и Клее, как его сподвижник по экспрессионизму, тоже. Возможно, и они хотели бы уйти с Гропиусом в 1928 году, но им-то было некуда – они не были вольными проектировщиками, как Гропиус, Брёйер и Мохоль-Надь. А найти в Германии работу всегда было проблематично, даже для гениев и может быть особенно для них. Так что прав оказался Эль Лисицкий, утверждавший, что у Кандинского в концепции отсутствует «вещь». Так и пропадет он во Франции с его эстетством.

Йозеф Альберс после ухода Гропиуса и Мохоль-Надя создаст свою пропедевтику, в которой синтезирует достижения Иттена – своего первого учителя, и Мохоль-Надя – своего второго и основного учителя. И добавит к ним еще и свои наработки, достаточно оригинальные, чтобы сделать ему имя, очень потом пригодившееся для жизни в Америке. В рамках социальной концепции Ганеса Майера и потом архитектурной концепции Мисс Ван дер Роэ он уплотнил и раздвинул границы этого пропедевтического курса – курс стал и достаточно универсальным, и достаточно практическим. Этот завершающий синтез – важное педагогическое достижение Баухауза. Но развитые пропедевтические курсы на завершающем этапе школы только выглядят всеобъемлющими – так было и во Вхутемасе-Вхутейне. Они уже коллективные, а не авторские («верблюд – это коллективно сконструированная лошадь»). Мы же рассматриваем авторский курс Надя.

2.2.2. Структура и состав пропедевтического курса Мохоль-Надя

В целом курс Надя имел следующую структуру:

1. Технология. Основные элементы производственного обучения:

- а) использование ручных инструментов и оборудования;
- б) материалы, физические свойства конструктивных материалов – дерева, глины, пластмассы, металла, бумаги, стекла;
- в) форма, поверхность, текстура;
- г) объем, пространство, движение.

2. Искусство.

Основные элементы пластической выразительности:

- а) рисование с натуры;
- б) работа с цветом;
- в) фотография;
- г) черчение;
- д) шрифт;
- е) моделирование;
- ж) поэзия (факультативно).

3. Наука.

Математика, физика, общественные науки в пределах потребностей общего курса.

* * *

Как видим, в структуре выделены крупные разделы: технология, искусство, наука. Акценты сильно изменились со времен Иттена.

Тезис Гропиуса «Искусство и техника – новое единство» Мохоль-Надь дополнил разделом «наука», имея в виду **исследовательское мышление**. Если до Мохоль-Надя молодые художники работали в основном только своими руками, непосредственно вторгаясь в материал и видоизменяя его, то теперь они прежде всего знакомились с различными технологиями, требующими для обработки материала. К ним постепенно добавлялись фотография, кино, кинетическая и световая скульптура, проектная графика.

2.2.3. Опора на материал

Мохоль-Надь любил преподавать и ему было чем поделиться. Кроме того, он постоянно учился и рос, работал как художник и теоретик, выставлялся и печатался. Таким учителем можно только гордиться.

Надь перенес главный акцент на конкретные занятия по изучению материалов, расширил и углубил этот раздел, существовавший и у Иттена. Изучение материалов проводилось не только через зрение, но и через тактильные ощущения. Мохоль-Надь не без оснований считал, что интенсивные занятия с материалами повышают «уверенность и точность в ощущениях». Тактильные упражнения формировали **багаж восприятия** – личное тактильное чувство студента. Через упражнения накапливался банк личного опыта и затем *переводился из внутреннего во внешнее*: выражение опыта путем визуализации. От чувств процесс шел к базовой регистрации в «тактильных схемах», то есть – рационализировался. Это очень важный методический прием, и его отсутствие в образовании, например, наших архитекторов, не только обедняет их пропедевтику, но и их проекты.

Мохоль-Надь разработал набор упражнений **на изучение тактильных свойств материалов**. Учащемуся завязывали глаза, и он должен был на ощупь определить материал, который ему предлагали в образцах (ткани, металлы, черствый хлеб, кожа, бумага, фарфор, губка и т.д.). Надь придумывал специальные приборы: вращающийся от руки барабан с набором различные материалов должен был показывать их осязательные особенности. Позже он усложнит эти приборы, и сами задания.

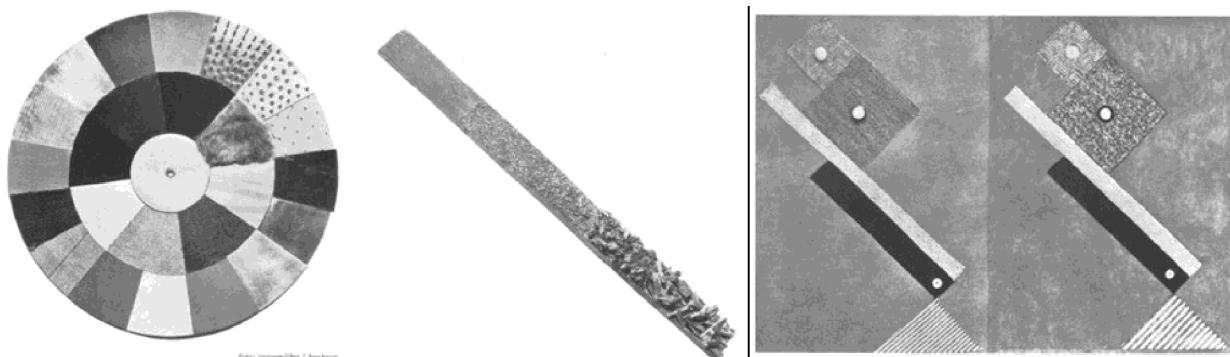


Рис. 34. Круг фактур. Линейка масштаба фактуры. Визуализация.

Структура, текстура, фактура

В «материале» как исходном понятии Надь выделил такие охватывающие ракурсы, как **структуря, текстура, фактура**. Через освоение упражнений особенности этих понятий «сажались» на обучаемых.

Кроме того, они должны были быть ознакомлены с такими комплексными качествами, как **вес, упругость и плотность** различных материалов.

В связи с изучением тактильных ощущений он ввел специальный курс скульптуры. Трехмерность здесь соединилась с развитием тактильных ощущений, и это был еще один шаг вперед, от плоских фактур к объемным.

Надь при этом считал, что важнее не столько наличие личного банка ощущений и знание свойств и качеств различных материалов, сколько *умение применить эти знания при изготовлении реальной вещи*. Эта позиция была аналогична установке советского «производственного искусства» – продолжения нашего конструктивизма – во Вхутемасе.

Он определял **структуря материала** как «неизменный тип внутренней организации материала», **текстуру** как естественную (и идущую изнутри), а **фактуру** как искусственную (достигаемую обработкой и идущую извне) поверхность материала. Поразительно ясно, не то что в современных текстах.

Один и тот же объект мог обладать различными фактограми, что несомненно влияло на композицию и ее качества. В их комбинации надо было усмотреть новые выразительные возможности. Отсюда та осмысленная игра фактур, которая есть во всех классических проектах его студентов.

Упражнений с фактурой он детально описал в книге «От материала к архитектуре»:

«1. Создание фактур бумаги с помощью инструментов по выбору (игла, щипцы, решето) любым способом (колоть, давить, тереть, опиливать, сверлить и т. д.)

2. Создание фактур бумаги с помощью одного инструмента (игла, или нож, или щипцы) или сгибанием и т. п.

3. Создание фактур с помощью краски на различных типах ткани.
4. Создание фактур на бумаге с помощью различных инструментов (кисть, аэрограф и т. д.). То же на холсте.
5. Создание фактур краской и кистью на различных материалах.
6. Создание любых фактур (в том числе: графит, песок, древесное волокно, опилки, стружки и т. д., рассыпанные на клей).
7. Производство фактур на материале различных мастерских (шерсть, металл, дерево и т. д.).
8. Оптическое представление (перевод) свойств структуры, текстуры, фактуры от фотографической иллюзии до полной абстракции (рисунок, живопись, фотография)».

Вот этот последний перевод игр с натуральными фактурами в модельную визуальность удивительным образом освобождает студентов от привычных профессиональных рамок – то ли ты живописец, то ли фотограф, а может и скульптор, – тебе в данном варианте все равно, в чем визуализировать. Поэтому студенты первых курсов в Баухаузе не чувствуют привычных факультетских барьеров и у них отсутствует питет перед старыми мастерами и современными модернистами. Они решают другую задачу – «подачи», а это не задача искусства, это представление проекта.

Таким образом, Мохоль-Надь в этой теме и сохранил направление пропедевтики, заданное Иттеном, на формирование чувства материальных качеств формы, и развел его до неузнаваемости. Оно облеклось в эксперимент и аналитику. На планшете сталкивались материалы с различными свойствами, а в нужных случаях эти упражнения еще и дополнялись аналитическими диаграммами. Это видно по музею Баухауза.

Не забыта была и теория контрастов, но уже с переходами: требовалось выразить изменение какого-либо свойства в противоположное. Скажем, гладкость – шероховатость, массивность – прозрачность, жесткость – мягкость и т.п. Далее шло свободное сопоставление свойств, выявление возможностей одного материала – бумаги, дерева и т.д., и т.п., по курсу.

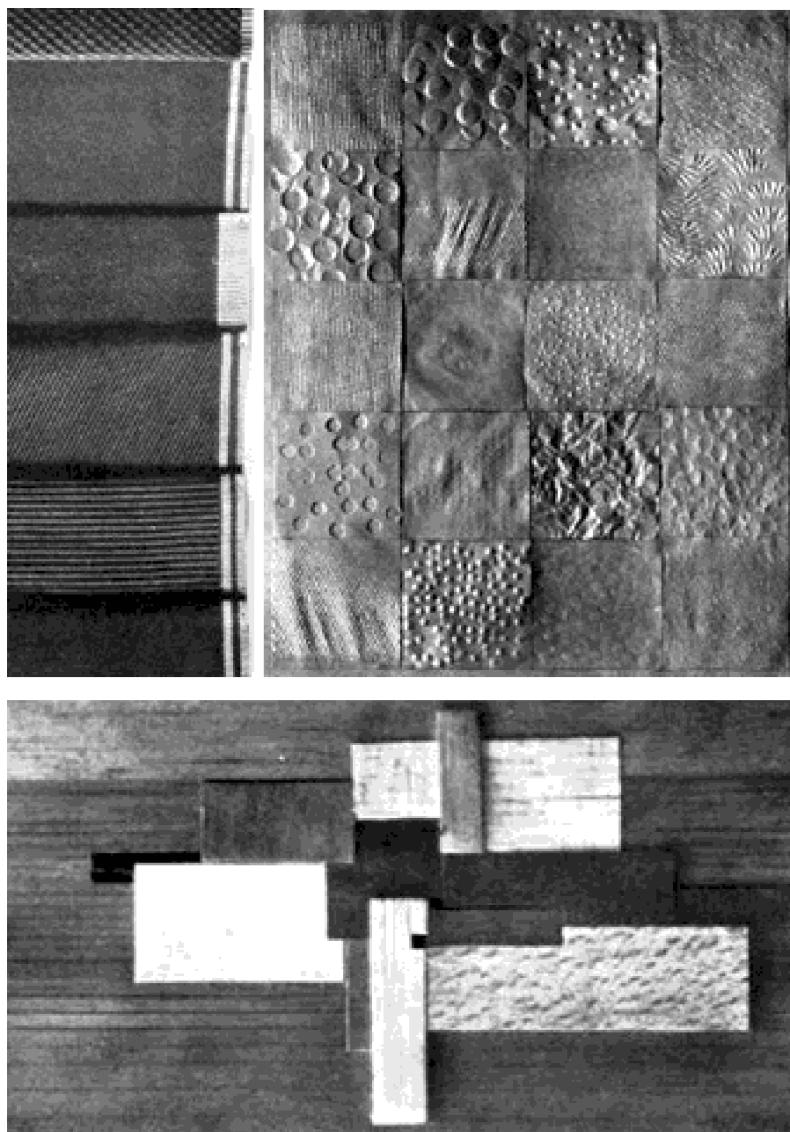


Рис. 35. Фактуры тканей. Рельефные фактуры. Столкновение фактур.

Осмысленное применение материала создавало опору на конкретику. Для выразительности образа предпочтительно брались *материалы с противоположными качествами*, например, прозрачные и непрозрачные, дерево и стекло, стекло и проволока, округлые и крестообразные и т. д.

Но, начав с изучения и освоения текстуры и фактуры материалов, Мохоль-Надь переходил к **проработке структурно-пространственной конструкции**. Перенос акцента на **композицию пространственного характера** требовал нового понятийного оснащения, в связи с чем студенты изучали законы **статики, динамики и кинетики**. Им требовалась опора.

Благодаря этой паре – материал и пространство – образ не становился абстрактным, а сразу приобретал конкретику единства содержания и формы.

2.2.4. Пространство, конструкция, композиция

Понятие пространства, его свойства и возможности

Кредо Мохоль-Надя: «Главное средство формообразования всегда лишь само пространство, и, только исходя из его законов, формообразование может быть успешным».

«**Пространство**» рассматривалось Мохоль-Надем как предельная категория, превосходящая по значению форму, под которой обычно понимался **объём**. Такое отношение к пространству было качественным шагом вперёд в осознании выразительных средств визуальности. Объем в пространстве – это основа всех построений. Пространство способно вступать в различные композиционные связи с объёмами. При этом формируются связаннысти форм, к которым можно эмоционально относиться. Именно этим способом – *формированием нужной эмоции* – художники и архитекторы достигают художественной выразительности. Надь умел анализировать, учитывать и направлять их к поставленной цели.

Ласло Мохоль-Надь не просто оперирует понятием **«ощущение пространства»** (Raumefühl), он ставит этот «человеческий фактор» выше абстрактных требований функционализма. Таким образом, он исходит в дизайне прежде всего *из визуальной структуры образа*.

Эта его принципиальная правота обнаруживается более всего сегодня, когда арт-дизайн начисто игнорирует давно никого не интересующие «функциональные требования» и даже принципиально смеется над ними после антифункционализма. Это не означает, что они не обеспечены, они уже сами собой разумеются. А означает, что они не влияют на формообразование.

Поэтому, поддерживая лозунги Гропиуса, Надь на самом деле идет своим путем – его рационализация продуктов дизайна по основаниям прежде всего выразительная (от искусства). И она вполне может быть функциональной (от техники), но для этого предварительный курс Надя не был предназначен. Иначе все будет построено в Ульмской школе, но это начнется через 30 лет после выхода его книги «От материала к архитектуре».

Преобладание пространственности над функциональностью

Пространственность в формообразовании для него важнее инженерно-экономических абстракций «индастриал дизайна». И потому концепция эстетики Мохоль-Надя довольно сложно связывается с лозунгами идеологии Гропиуса. Но и сам Гропиус в своих проектах далеко не так узко функционалистичен, как это было, например, в чикагской архитектурной школе. В глубине души он куда больше формальный эстет, чем в текстах.

Как ни парадоксально, но Надь понимает, что этот путь преподавания приведет его к появлению в Bauhaus нового «конструктивистского стиля» – поверхностного, как все формализуемые стили. Он раньше других увидел опасные тенденции его зарождения и боялся, что внешние признаки, легко снимаемые, приведут к оформительству – потом его назовут «стайлингом». Так оно и случилось, чему немало было примеров не только в Bauhausе и вокруг, но и в советском конструктивизме, особенно во второй половине 1920-х годов. Особенно же расцвел стайлинг в Америке в период после Великой депрессии. «Заставить звенеть кассовый аппарат – вот цель дизайна», по Лоуи. А Раймонд Лоуи далеко не всегда был только стилизатором. Что же говорить о других «стилизаторах» без вкуса.

Понимать эту тенденцию нелегко, но бороться с этим – дело бессмысленное, все новое и остро-стильное обязательно скопируют и непременно украсят «рюшечками», что показала практика арт-деко и стримлайна. Bauhaus мог провозглашать какие угодно лозунги, но он сам с неизбежностью порождал стиль. Это легко проверить по современному Интернету, который в условный «стиль Bauhaus» свалил большую часть арт-деко и все последующее, независимо от года появления, лишь бы оно было с трубками и блестело никелем и полировкой. И не только поисковики, но и бесчисленные интернет-статьи на этом же настаивают: такое вот у нас теперь дизайн-образование, порождающее немыслимое верхоглядство пишущих.

Конструктивизм вырастал из кубизма. Для самого Ласло Надя кубизм был не стилем из кубиков, а внешней формой, которая осмысленно

вырастала из определенного содержания. Поэтому стилизаторам доступно «нанизывание отдельных внутренних пространств в определённый ряд», но не овладение проектированием «как жизненно-оправданной организацией пространства», это касается и дизайна, и архитектуры. Отсутствие более высокого смысла, образующего форму – вот что такое пустая стилизация. Без понимания этого аспекта проект превращается в примитивную игру, становится «сцеплением отдельных пустот». Такие проекты не могут решать главной задачи – целенаправленного формования и организации восприятия пространства. Хотя технически они могут быть грамотными, очень даже функциональными, но это не дизайн как место встречи искусства и техники.

Но Надь не может не идти путем построения стиля. Стиль появится и будет его раздражать в подражаниях – а он сам пойдет на шаг дальше и его следующий этап будет уже стилистически другим, опять-таки в резонансе со временем. Ласло возвращается к живописи как полигону новых форм как раз в начале 1930-х в Англии, когда искусство меняет стилистику. Кончился цикл 1920-х, и Надю понадобилась новая лабораторная живопись, и это уже искусство 1930-х, его *вторая манера*. Жаль, что он умер в момент подъема третьего цикла, для которого в 1940-е начал создавать свою *третью манеру*.

При такой постановке вопроса еще в начале пути Мохоль-Надь понимает и фиксирует основную проблему «воспринимающего» 1920-х годов. В массовом сознании еще нет сформированных базовых ощущений пространства, потребитель не готов воспринимать и принимать новую модернистическую эстетику и пуританскую стилистику форм. Его надо к этому долго готовить, и это особая культурная задача. Со временем она будет выполнена, кстати, более всего при помощи арт-деко, но период привыкания западного потребителя к новому инженерному стилю и ощущению подвижного пространства был долгим – процесс длился целое поколение. У нас люди в массе точно созрели только в конце 1950-х, начале 1960-х, когда они отдохнули от войны и перестали жить впроголодь. Только тогда нам идеологически понадобился свой дизайн. Но об этом мы поговорим ниже.

Пространство в его свойствах

Период, когда шли главные поиски Надя в Баухаузе, мы бы охарактеризовали как *архаический цикл*, он первый в инженерном стиле поколения. Лаконичность форм требовала столь же предельной ясности понятий. Это относится и к Вхутемасу, где происходило до буквальности то же самое, но еще и в разнообразии ряда школ. Так, Н. Ладовский со своей лабораторией не просто оперировал «энергетикой и пространством», но и изучал их научно-экспериментально с целой группой сподвижников.

В текстах Мохоль-Надя фигурирует «выявление пространства», «пространственная ориентация», учёт биологических факторов зрения, «...положение человека в пространстве, приспособление пространства, архитектура как членение пространственного целого». Он пишет: «Настоящее воздействие оформленного пространства – равновесие».

Всё это (и даже в аналогичных выражениях) присутствует и в теории «рациональной архитектуры» Н. Ладовского. Понятийный параллелизм снова-таки поражает. Они оба понимают пространство субстратно, как некое единое целое, в котором происходит столкновение связанных друг с другом движений и можно видеть воздействие проникающих друг друга пространственных энергий. Энергии, которые последовательно осмыслияет Малевич, и которые сталкиваются на холстах Поповой и Родченко – это не просто энергетический символизм, это элементы нового языка выражения пространства и новая возможность композиционирования. Отсюда и стиль.



Рис. 36. К. Малевич, Л. Попова, А. Родченко.