

МОХОЛЬ-НАДЬ КАК МАСТЕР МЕТАЛЛА И ФОТОГРАФИИ

Н.Н. Александров

2.4. Мастерские и курсы

2.4.1. Мастерская по металлу

Веймарские мастерские, сформированные в эпоху югенд-стиля, были ремесленными и ориентировались на штучное и эксклюзивное производство. Перевести их из этого состояния к современному функциональному дизайну, основанному на индустриальных технологиях – так, видимо, была поставлена Гропиусом изначальная задача Мохоль-Надю в 1923 году.

Поскольку она была привязана к педагогике, то в первую очередь надо было видоизменить само производство в мастерских. Эта задача решалась постоянно. При переезде в индустриальный Дессау Баухаузу повезло – станочный парк был серьезно обновлен. Это сразу отсекло прикладников от их поползновений делать традиционную «ювелирку». Но оставалась опасность замыкания в макетах – сделать красивый макет для выставки и сделать проект для массового производства – это близкие, но разные задачи.

Мохоль-Надя смог наладить станочное производство достаточно сложных шарообразных металлических поверхностей. Раньше обучение в мастерской начиналось с их выколотки вручную – из листа металла, – и это испытание не все студенты выдерживали. Мало того, что это занятие для дизайнера не слишком осмысленное, оно еще и крайне трудоемкое и времяземкое. Хотя, конечно, это тяжелое упражнение воспитывало характер у таких, как Марианна Брандт. Переход на станочный парк нового типа позволил резко расширить горизонты собственно проектной работы.

Так появились знаменитые лампы, используемые как в производствах, так и в домах. К ним настолько все привыкли, что проследить возникновение их форм из мастерской Баухауза во главе с Мохоль-Надем большинству в голову не приходит. Разнообразный ассортимент этих ламп практически полностью покрывал функциональный массовый спрос 1920-х. Они до сих пор выпускаются по чертежам Баухауза специализированной фирмой.

Что касается конструкций светильников и бытовых электроприборов, в студенческих проектах, сделанных под его руководством, было предложено немало инновационных инженерных решений. В металлической мастерской впервые стали работать с алюминием и сталью – а это требует очень специфических видов сварки и обработки. Наличие в Дессау заводов Junkers Flugzeugwerke AG давало возможность заниматься металлом на уровне века.

Потенциал других мастерских Баухауза тоже учитывался, поэтому можно было пробовать использовать сочетание в светильниках прозрачного, цветного и матового стекла, экспериментировать с пластиками и покраской. Были придуманы крепления стеклянных светильников с помощью металлических рам, использован прием монтажа концентрических стеклянных цилиндров и т.п. Эти находки позднее были взяты на вооружение промышленностью, а Баухауз стал лидером в дизайне светильников.



Рис. 47. Светильники из металла и стекла.

Про электрический свет и его особую роль в идеях Надя мы еще поговорим, а вот что касается мастерской по металлу, то она специализировалась еще и на проектах металлической посуды, кухонных и просто домашних принадлежностей. Эти проекты, в основном выставочного характера, были созданы в Баухаузе как эталоны для последующего производства. Они наполовину учебные, поэтому нередко потом доводились самими бывшими студентами под технологии конкретного производства или в связи с изменениями моды, появлением новых комплектующих и т.п.



Рис. 48. Посуда из металла. Мастерская Мохой-Надя.

В мастерских постоянно шли поиски как новых способов обработки металла, так и новых вариантов применения его в дизайне. Металл постепенно стал лидировать как материал в студенческих проектах, и не только тех, которыми руководил сам Надь. В учебных и творческих беспредметных пространственных композициях металлы использовались активно. Но особо следует упомянуть элементы мебели и саму мебель.

Под руководством Мохоль-Надя были созданы многие знаменитые проекты. Например, настольная лампа «Wagenfeld WA 24» или предельно

упрощенный по формам, геометризованный кофейный сервиз работы Марианны Брандт. Они фигурируют среди четырех важнейших символов немецкого дизайна даже на современных марках.



Рис. 49. Символы немецкого дизайна.

Металлические трубки, профили, швеллеры, а также сварка и клепка – все это приходит в мастерскую Баухауза в качестве новых материалов и технологий, начиная со второй половины 1920-х годов. И дизайн переключается на эти новые возможности. С эстетической точки зрения металл обладает особой новой «технической» выразительностью и прекрасно сочетается с деревом, особенно лакированным деревом, и стеклом. Он создает контрастные текстурные и фактурные столкновения с тканями и кожей, плетеной соломкой и т.д. Он красится, никелируется и т.д. и т.п.

Видя, как активно разворачивались поиски в мастерской Надя, Марсель Брёйер задумывается о его применении в мебели. Первоначально он работал с деревом и в рамках привычных для дерева соединений: сделал довольно известный wood-slat chair (буквально: «деревянный дощатый стул»), немного контрастный стулу Ритфельда, и чем-то на него даже похожий. Но критика и публика этого достижения не оценили, стул получился скорее выставочным.

Применение металла в мебели вместо традиционного дерева резко все изменило. В результате поисков Брёйер создал свое известное трубчатое

кресло «Василий» (Wassily arm-chair). А постоянно приписываемое ему изобретение «самобалансирующегося стула» было на самом деле изобретением другого баухаузовца, Марта Стама, который судился с ним по этому поводу. Тем не менее, наиболее «классическим баухаузовскими» в истории стали самобалансирующиеся стулья с сиденьями и спинкой из плетеной итальянской соломы, созданные Брёйером – их выпускал Тонет.

Разнообразие металлических рам в сочетании с деревянными поверхностями, с кожей и тканями в Баухаузе просто огромное. При этом конструктивных схем, собственно, было применено не так уж и много. А каркас из гнутых стальных трубок со второй половины двадцатых годов переходит в разряд очень модных дизайнерских приемов. Его использовал и современник Брёйера, третий директор Баухауза Мисс ван дер Роэ, и неисчислимо множество проектировщиков арт-деко. Его используют и в нашем времени, например, такой прикольный стул есть у Филиппа Старка.



Рис. 50. Трубчатая мебель Стама, Брёйера, Мисс Ван дер Роэ.

Суть дела в принципиальном переходе на металл, чего предыдущие этапы мебельного производства просто не знали. Нет сомнений, что в этом тоже есть заслуга мастерской по металлу, которой руководил Моголь-Надь.

2.4.2. О фотографии и фотограммах

Здесь следует артикулировать наличие уже в 20-х годах XX века **иконического поворота в мировой культуре**, который выражался в экспансии визуальных технологий технического происхождения – фотографии и кинематографа. Техника не просто заменила художнику кисть. Светопись вместо живописи, свет вместо краски – фотографию и кино Надь понимает как способ преодолеть живопись. Фотография как светопись помогла создать новый способ видения мира, она делала то, чего не мог глаз.

Между тем в начале века эти направления не считались искусством, но Мохольт-Надь в своих работах объявляет их *автономными областями художественной деятельности со своим языком и выразительными средствами*. Мало того, он осмысляет их возможности и сам постоянно экспериментирует с ними. Логику его мысли о новой визуальности выражает книга «Живопись, фотография, кино» (1925), вышедшая в серии Баухауза.

Могольт-Надь писал, что *до изобретения фотографии перед живописью стояли две задачи: собственно изображения и «красочного выразительного построения»*. Понятно, что область изображения переходит к фотографии – и сегодня с этим никто не спорит, разве что гиперреалисты. Художнику остается постоянно обновлять выразительность, то есть, работать над образом. В этом смысле он не делает различия между художником и дизайнером и это очень важное замечание, поскольку он этому учил своих студентов, что имело определенные последствия.

Появившаяся научная фотография – «не живопись» по установке – очень важна в этом ряду новинок, поскольку создает новый тип визуальности, не осмысленный, и вообще долго не осмысляемый эстетически. Из изображения вроде как убран субъект и это один из возможных полюсов – *собственно изображение*. Но и оно таит в себе ряд новых выразительных возможностей. Фотография не связана «теми узкими границами, которые поставлены нашему глазу его физическим устройством», пишет Надь. Техника видит мир иначе и позволяет показывать его с

необычных точек зрения, в новых ракурсах, в иных – технически возможных – диапазонах энергий. Она существенно расширяет диапазон возможного.

Интересно, что подражание живописи, особенно в салонных стилях художественной фотографии, Надь считает ошибочным, хотя именно этим были озабочены фотохудожники с момента появления дагерротипов. В своей первой книге он приводит снимок А. Стиглица «Улица в Париже» (1911), и комментирует его: *«Путь импрессионизма или неправильно понимаемая фотография. Фотограф является художником и должен свой аппарат использовать **фотографически**»*. Между тем эта тенденция стилизации жива и по сей день, что заставляет задуматься – а прав ли был радикальный Надь?



Рис. 51. А. Стиглиц. «Улица в Париже», 1911.

Мохоxль-Надя очень интересовала способность техники создавать иную реальность – не только отображать существующую, но **продуцировать иную**. Будучи на редкость методичным, в фотографии своего времени он испробовал почти все технические и выразительные возможности. По мере развития фототехники он непрерывно учится, даже ездит в Лондон, живя в Амстердаме, ради освоения новой цветовой фототехники и фотохимии.

Что же нового дает использование фототехники в принципе? Во-первых, **изменение границ пространственного масштаба**. Фотография проникает в **макромир и микромир**, что открывает поля макроснимков и

«астроснимков». В качестве примера Надя в книге печатает снимок глаза марабу с отражением фигуры человека в его зрачке.

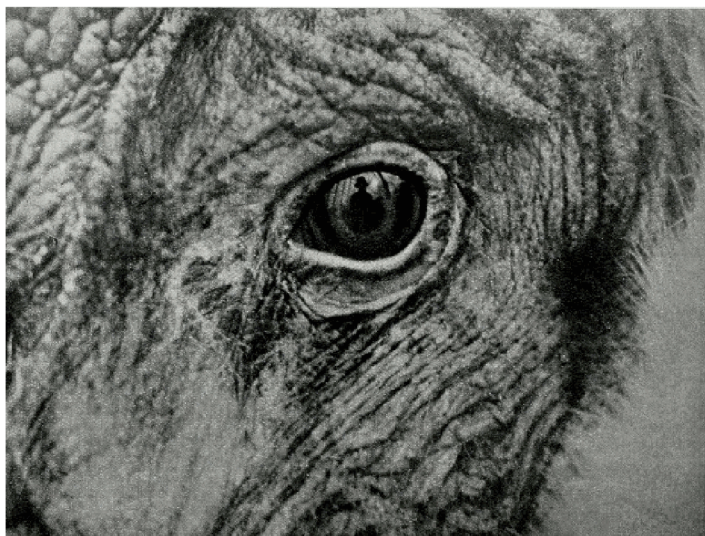


Рис. 52. Отражение силуэта человека к зрачке марабу.

Когда «нечто большое» смотрит сверху (из надсистемы) на людей, живущих в плоскости бытия, оно видит круглые «точки» вместо лиц и архитектурные прямоугольники.

А фотография «видит» оттуда шляпы, кружки «канотье», сбитость людей в массу и т.п. То есть, по форме то же, что на его конструктивистских картинах: круги, прямоугольники, кресты, линии. Если расфокусировать резкость, *мы получим на его фотоотпечатках примерно то же самое, что видим на картинах Надя*: уравнивания масс в пространстве, только найденное в самой жизни и достигнутое правильным кадрированием.





Рис. 53. Люди сверху как круги шляп.

Именно это демонстрируют многие снимки из ракурса сверху и Ласло Надя, и Александра Родченко. Напротив, применяемый ими ракурс снизу, – это *монументализация единичного*, перевод его во всеобщее, в символ.

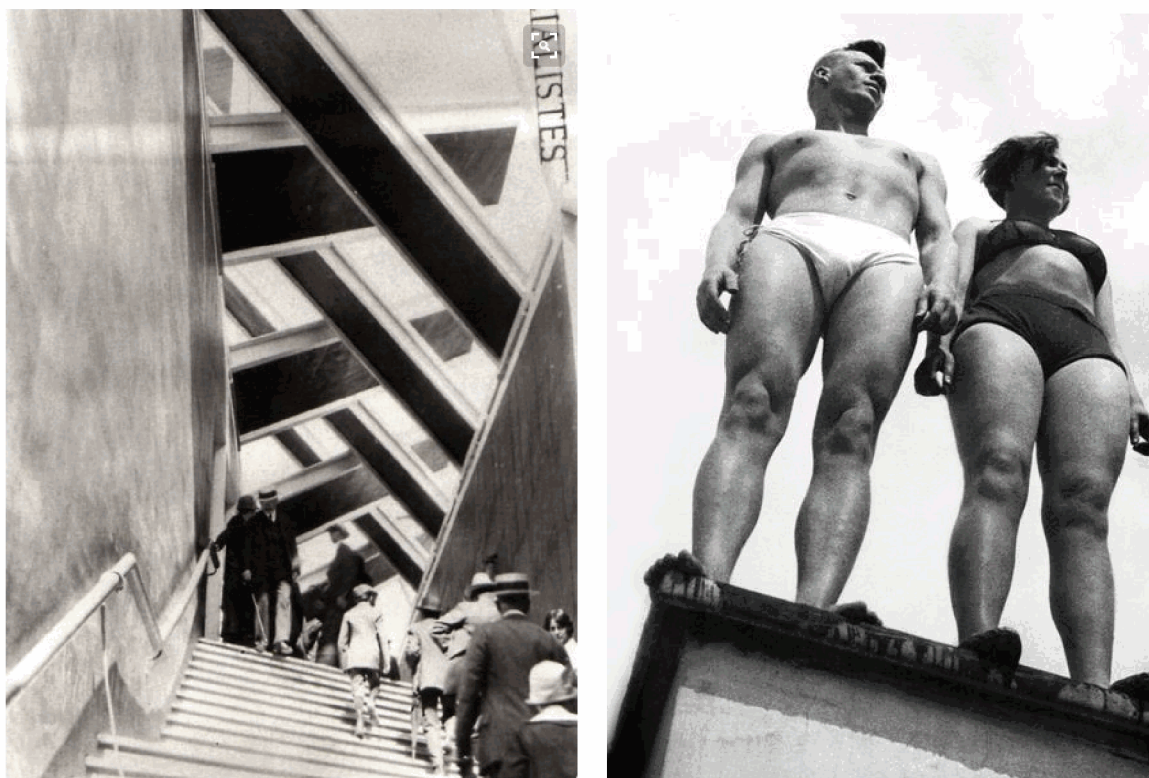


Рис. 54. Ракурсы снизу у Надя и Родченко.

А как Надя снял Маяковского – лидера русских левых: о, уважение! И достигнуто эта монументальность крайне небольшим ракурсом снизу и точным кадрованием при котором масса едва не вываливается за рамку.

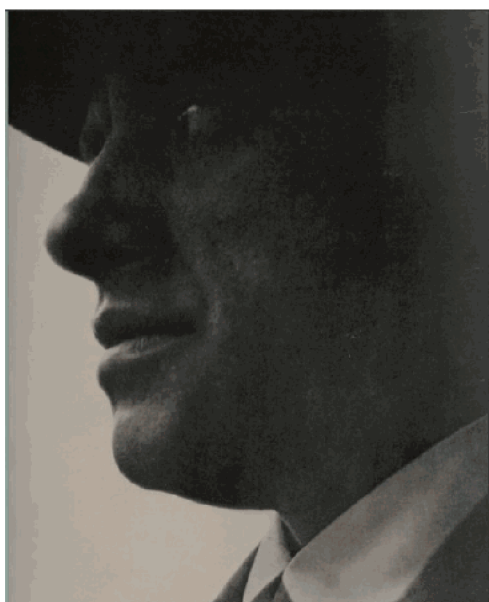


Рис. 55. Надь. Портрет Маяковского.

Для Родченко тот же Маяковский совсем другой: это друг, сотрудник, сосед с собачкой, человек с чувствами, и потому поэт снят у него в ракурсе «на уровне глаз». Из этого набора у Родченко может вылепиться большой образ, достигаемый другими средствами: поэт как Личность в Истории, гигант с лысым черепом Земного Шара. Но ракурс тот же – он в плоскости бытия. В то время как у Ласло он больше всего напоминает памятник.



Рис. 56. Родченко. Коллаж с портретом Маяковского.

Это тема, по которой можно сказать еще очень много интересного. Важно, что в руках конструктивистов тогда появился новый инструмент.

Благодаря камере, в наборе выразительных средств появились *ракурсы снизу и сверху*, а в кино – *обзор со всех сторон*. Этот был прием из кубизма, который иллюстрировал *принцип одновременности* и полноты предъявления всех ракурсов.



Рис. 57. Прием многократной экспозиции снимков с разных ракурсов.

Но Надь использовал его и иначе, как в комиксах («Динамика большого города»), где совмещает поток фотографий с новой типографикой. Впоследствии эти его образцы использовали многие кинорежиссеры, например, Фредерико Феллини в знаменитом фильме «Рим открытый город», 1945. И не только он. Надь использовал эти приемы постоянно и очень последовательно, о чем можно написать еще одну книгу.

Итак масштабность – это в пространстве, а во времени фото- и кинотехника позволили применять приемы *ускорения и замедления*, что использовалось и в фотографии, и в кино. Съемки скоростной камерой прыжков или бега лошади несомненно повлияли на визуальный язык футуризма. Следы огней на дороге, которые снимает Ласло в Америке, причем, уже в цвете – что это, как не уплотнение и растяжение времени. Особенно его интересовал рисунок траектории света в пространстве.



Рис. 58. Техническая съемка и футуризм. Работы Л. Мохоль-Надя 1940-х.

Техническим путем человек осваивает несвойственный ему *новый тип видения с множеством диапазонов*. В искусстве теперь употребляются Х-лучи, рентген и его имитация в негативе или в фотограмме.

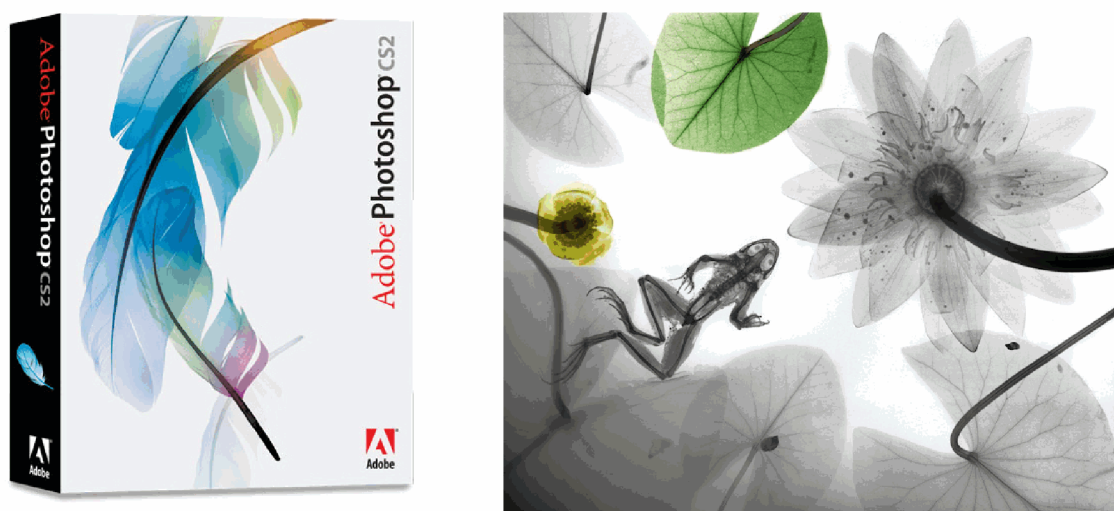


Рис. 59. Упаковка Adobe Фотопшоп. Современный снимок рентген-стиля.

Это, и тому подобное техническое видение – тепловое, инфракрасное и т.д., стало приемом кинофантастики, где создает антураж загадочности. Человек XX века тем самым становится составным кентавром из человека и

технических систем. Достаточно посмотреть на студентов во время лекции – они либо снимают схемы на доске на свои телефоны, либо параллельно с лекцией тыкают пальцами в свои гаджеты, а самые ленивые пишут лекцию на диктофон. Они согласны быть кентаврами, как согласны и солдаты, облаченные в современную амуницию. Сейчас это все множество диапазонов видимого входит в стандартный набор увеличения возможностей солдат на поле боя – тепловизоры и т.п. А тогда, в эпоху Надя, эти возможности изучались художниками и учеными «наощупь», в экспериментах.

Ласло скорее всего первым в Баухаузе стал заниматься фотографией, хотя такого курса в школе тогда не было. «Скорее всего», ввиду дороговизны фотодела в том времени: ни сам Баухауз, ни его студенты не могли себе позволить закупить достаточное количество оборудования и расходников. Тем не менее, постепенно появляются бытовые снимки студентов, которые много чего доносят из той жизни. А в конце истории Баухауза фотодело таки начинает преподаваться в учебном порядке, но уже без Ласло. Так что у него освоение возможностей фотографии является скорее фактом личной истории.

Примерно с 1925 года Надя публично отказался от живописи, выдвинув свой известный тезис «свет вместо краски». При этом он считал себя больше художником, чем фотографом, и это правда. Именно поэтому Мохоль-Надь стал пионером экспериментальной фотографии и кино. С их помощью он освоил коллаж и фотоколлаж, он применял фотомонтаж как новый способ сотворения визуальной реальности, делал монтаж многочисленных экспозиций. Он открыл также внутрикадровый монтаж, где достигал новаторских зрительных эффектов, и т.д. и т.п. Об этом есть масса специальных статей и даже можно сказать, что Ласло Надя как фотограф значительно опережает в публикациях себя как художника и автора книг – по тематическому принципу. Это уже специфика фотомира, который в целом не так велик, но постоянно активен. Он попал в европейские классики раннего периода, и мало кто может сказать, почему он фактически перестает выставляться с переездом в США. Снимать он не переставал никогда.

Надь был одним из первых, кто осознал ценность фотографии как инструмента для коммерческого искусства и рекламы. Фото-коллаж в работе дизайнера-графика того времени был почти единственной возможностью масштабировать изображение – это делалось при помощи проекционного аппарата. До появления аэрографа фото-коллаж оставался главным приемом в арсенале изобразительных средств промграфики – в чистом виде, или совмещенный с иными рукотворными изображениями.

Из таблиц, приведенных в Приложении, видно, что коллаж для конструктивистов стал вполне самостоятельным новым видом искусства.

Из приведенных иллюстраций Надя периода 1920-30-х годов видно, что фотография используется им постоянно, как в коммерческих целях, так и в коллаже, где она становится частью игры с дополнительными графическими компонентами. Все это преимущественно черно-белая фотография, причем, Ласло и с появлением цвета предпочитал именно тональное изображение, в котором меньше искажений и больше возможностей достичь графичности и фактурности. Это имеет объяснение, если учесть, что цветовое зрение относится к субъективным и чувственным средствам, а тональное – это начало и эволюции зрения, и культуры.

Стоит упомянуть о связи его находок в фотообразах с другими областями его интересов. В первую очередь это единство композиционных построений, которое абсолютно точно различается по десятилетиям стилистически, в том числе и в фотографии. Есть Мохоль-Надь 1920-х – конструктивист, 1930-х – Надя эпохи арт-деко, и 1940-х – почти неизвестный миру, и это разные художники.

Можно вспомнить, что свой курс он начал с материала, фактуры и текстуры. И в фотографии он постоянно ищет и находит новые фактуры и столкновения геометрии, фактур и текстур. У него есть снимок фермы, в котором невольно возникает впечатление мохнатой пыли, лежащей на пашне. При этом и старая черепица, и камни, и дорога – все покрыто этой пылью. И все сделано почти нейтральным серым тоном.



Рис. 60. Л. Мохоль-Надь. Геометрия и текстура в ландшафте.

Этот рационалист и конструктивист, оказывается, очень любит кружева теней. В ранний период это строгие *линейные тени* и построения пространства композиции в духе *невидимых визуальных сеток* Родченко.

В период арт-деко композиция Надя становится гораздо сложнее и линейно, и по планам, и фактурно, и текстурно.

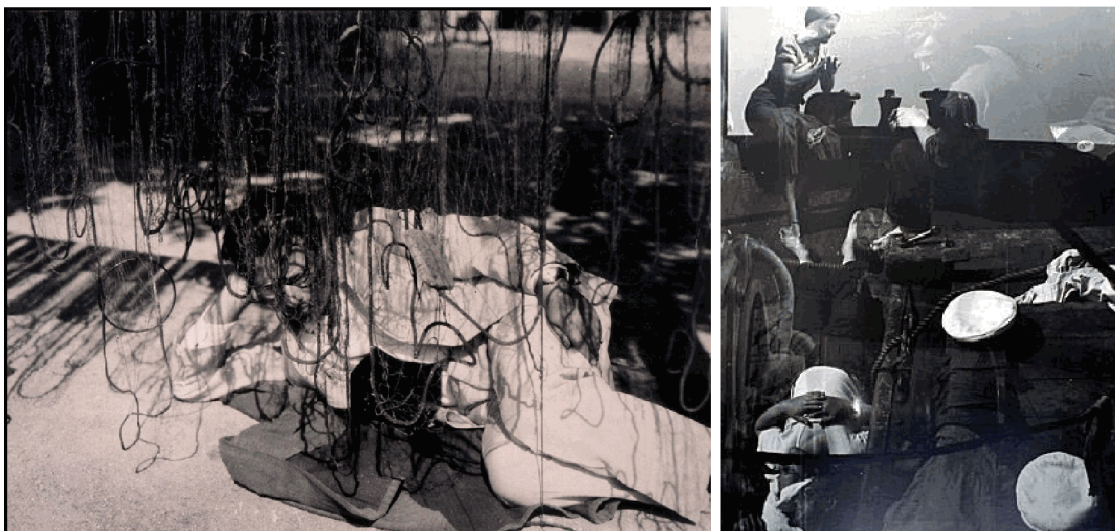


Рис. 61. Работы Мохоль-Надя 1930-х годов.

А в поздний период, из которого мало что известно широкой публике, он создает закрытую летопись жизни своей семьи. Здесь встречаются удивительные композиции, в которых есть только несколько просветов на темном фоне, но через эти окна сложной формы мы как бы «подглядываем» за жизнью, схваченной очень точно и снова-таки фактурно, и уже в цвете.

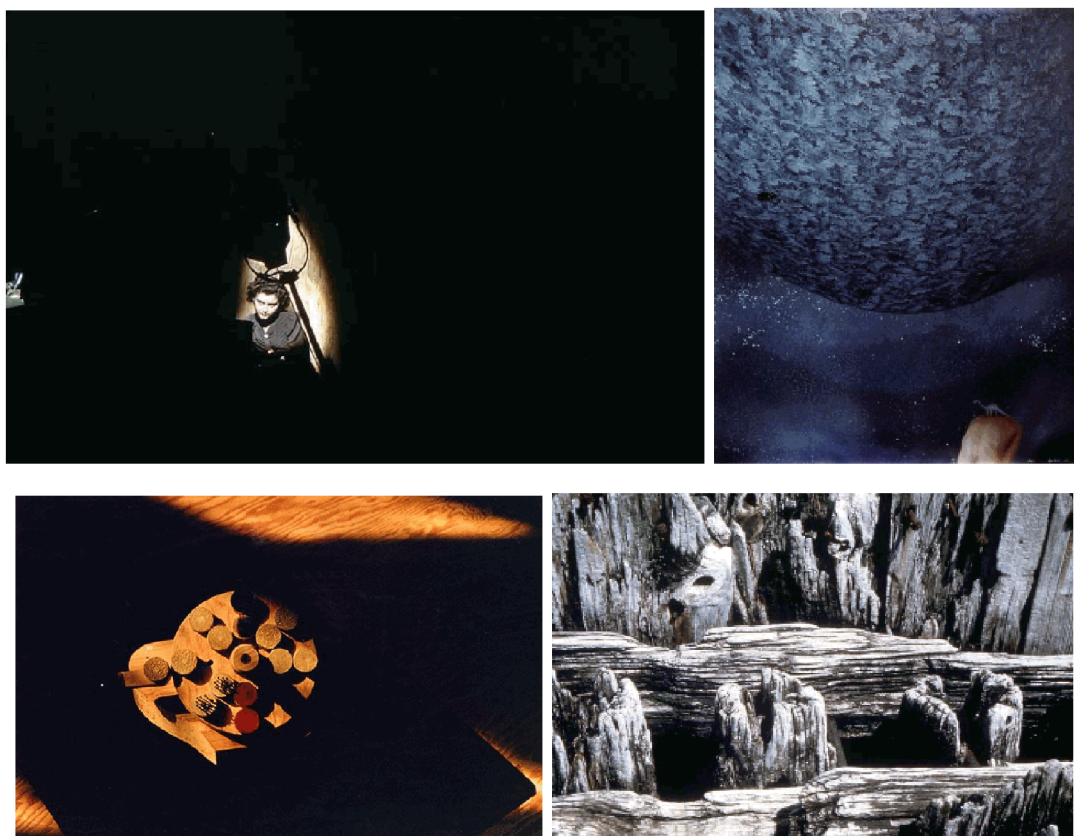


Рис. 62. Работы 1940-х.

Феномен фотограммы

Занятие бескамерной фотографией – фотограммой – одна из загадок творчества Надя. Фотограмма открывает Мохолю-Надю особое «пространство без перспективы». Здесь связка света и пространства всегда имеет некий мистический оттенок, отчего с фотограммами любили экспериментировать сюрреалисты. С многими из них он, кстати, дружил.

Свои известные «фотограммы», где он постоянно экспериментировал со светом и тенью и достигал сложных художественных эффектов, Ласло создавал с 1920-х годов. На выставках их многие воспринимали как забавные

абстракции, где komponуются причудливые тени распознаваемых и неясных вещей, а направленный и подвижный свет делается самостоятельным «художественным материалом».

В фотограмме как направлении поисков возникли два полюса. Конструктивизм – продукт эволюции беспредметного искусства – *делал видимым ранее невидимое*. И напротив, фотосюрреалисты типа Манн Рея *создавали «невидимую реальность» из видимого*. Технически прием один и тот же – фотограмма, результаты для искусства прямо противоположные.

Парадокс состоит в том, что искусство, оперирующее светом, не имеет под собой привычной материи, это как бы чистая дематериализация без носителей, что открывает творческому человеку новые возможности. Эти самые возможности Надь осмысляет ярко и убедительно. Проецирование на неровные поверхности, наклонные поверхности, поверхности с вырезами, дисперсные, жидкости и газовые среды – все это потом было использовано, хотя и не в полном объеме. Но освоение его перечня возможностей постепенно продолжается. Оно хорошо описано в его тексте в «Телехоре».

Мы уже говорили, что Надь работал с тональностью очень тщательно: делал прямые и обратные отпечатки, совмещал позитивы плюс негативы, отшлифовывал тональность частей снимка и т.д. Этот набор приемов позволял переводить снимки в новую графику – иногда самодостаточную.



Рис. 63. Возможности негатива.

В ходе экспериментов с фотограммами он изобретает неисчислимое количество специальных приспособлений и приемов.

В Америке, он почти перестал выставлять фотограммы, да и снимки тоже, хотя, казалось бы, там фототехника должна была быть получше и вдохновлять на новые поиски. Но нет, цветность Кодака его не вдохновила. Тут, видимо, сказались не столько возраст, сколько отсутствие времени у директора Баухауза-2. Отныне ему самому приходилось быть местным Гропиусом со всеми вытекающими, картины и графику он теперь рисовал по ночам. А фотодело в то время было технически весьма трудоемким занятием.

И вторая причина, как можно догадаться, он понял исчерпанность самого приема черно-белой фотограммы и тот факт, что новая техника не давала пока возможностей для качественного прорыва. Разве что цвет, с ним он играл со времен Англии, но больших прорывов не было видно. Для него ведь фотограмма не была главным занятием в жизни, она была рабочим инструментом, одним из. А если соотносить, сколько времени могли занять игры в фотограммы и выход в виде книжной обложки или плаката – то это инструмент с довольно низким к.п.д. В молодости его увлекал сам поиск, необычность результатов любого эксперимента, но ситуация изменилась.

Что важно отметить, фотограмма всегда несет на себе возможность хаоса, случайности. Не логики, а игры. Снимок неповторим, поскольку слишком много составляющих действуют на него в момент возникновения. Тем самым априорно нечеловеческий аспект конструктивизма Надь для себя как бы компенсирует этим миром игры, где присутствует конкретный живой человек здесь и сейчас «и случай – Бог-изобретатель».

Когда я размышлял, что напоминают мне эти отпечатки фотограмм, я вспомнил **телекоммуникацию в космосе**, особенно раннюю, черно-белую. Ею как раз занимался у нас академик Б. Раушенбах, впоследствии автор «теории типов перспективы», который понял, что космонавт имеет дело только с двухмерным экраном на котором ему явлен движущийся трехмерный мир, да еще и трехмерный мир без гравитации.

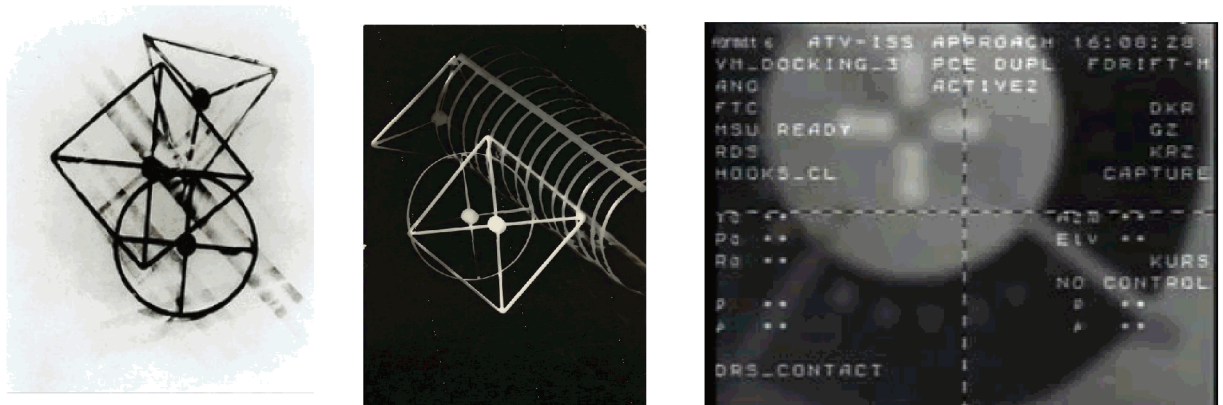


Рис. 64. Фотограммы Надя 1920-х. Стыковка в космосе, 2011, монитор.

Что нередко напоминали мне фотограммы и присущая им мистическая «смутная среда» – полуподводные миры, которые страсть как любили использовать в кинофантастике 1950-60-х. Трудно забыть тот мир, который возникал в воображении ребенка после просмотра «Человека-амфибии».



Рис. 65. Советская кинофантастика конца 1950-х, начала 60-х

Но в космосе нет «среды» в виде воздуха или воды, а фотограмма между тем демонстрировала парадоксальный безгравитационный космос, но с некой густой средой, в которой распространяется свет. И если у Малевича и Лисицкого, Родченко и самого Надя в живописи этот безгравитационный

космос лишен «сфумато», то в фотограммах все наоборот: иррадиация света добавляется даже к простым фигурам, отчего они приобретают мистическое свечение. Словно космические станции парят на экране монитора.

В самих его работах с конца 1930-х происходит переход от звенящих лучей рациональной логики к миру, где хаос равноправен с порядком. Набор абсолютных фигур-архетипов понемногу дополняется криволинейными и овальными, спиральными и овално-треугольными формами. Плоскость с абсолютно ровной окраской меняется, играет тоном и фактурой и принципиально дополняется россыпями полухаотических пространственных сеток и совсем хаотических точек на разных уровнях.



Рис. 66. Изменение стилистики Наďа. Слева 1920-е – справа 1940-е.