

## ВТОРАЯ МАНЕРА ЛАСЛО МОХОЛЬ НАДЯ

Н.Н. Александров

### 4.2. Вторая манера Моголь-Надя – конструктивное арт-деко

Вернемся к нашим обобщениям. В истории дизайна XX века мы выделяем три больших стиля:



Рис. 98. Три стиля дизайна в XX веке.

Творчество Ласло Надя происходит в рамках цикла инженерного стиля. И первый этап (1920-1931), первую манеру, мы рассмотрели ранее. Теперь обобщим те тенденции, которые имеют отношение ко второму этапу: 1931-1942 гг. Это вторая манера в творчестве Надя.

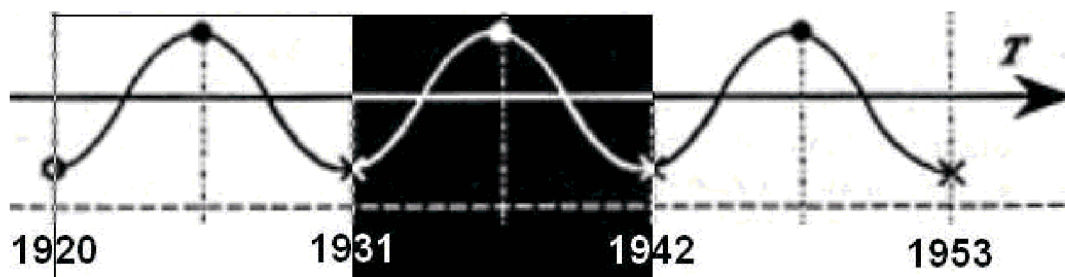


Рис. 99. Вторая манера Ласло Мохоль-Надя.

Волею обстоятельств и во многом осознано он покидает Баухауз в 1928 году. Тщательно подготовленная им для издания в серии «Книги Баухауза» вторая – и главная – книга Надя выходит вскоре после этого.

Интересно, что до конца 1931 года он медленно отходит от своего первого геометрического стиля и способствует этому более всего работа в берлинских театрах. Он как бы переключается на другой мир (не промышленный дизайн, а элитарный театр, выставочное и журнальное

оформление, дизайн книг) и его манера незаметно изменяется – рамки театрального и книжного мира совсем иные и степень свободы творчества в этом мире тоже существенно другая. Между тем стилистические изменения происходят фоном и в промышленном дизайне.

И здесь он находится на острие стиля – наступающий в Европе стиль арт-деко вполне можно назвать театрализованным стилем. Кроме откровенной манерности стиля одежды, аксессуаров и вещественного обрамления жизни в нем присутствует дух технической фантастики – рекордов, полетов, путешествий и т.д. Чего стоят, например, фантастические суперкары 1930-х!



*Рис. 100. Суперкары 1930-х.*

Видоизменение манеры происходит в сторону усложнения стилистики. Если обратиться к нашей монографии «Арт-стиль» (она есть на АТ в интернете), становится понятно, что за примесь возникает в новом стиле по отношению к геометрическому конструктивизму и функционализму: это

примесь таких форм, как овал и пространственный треугольник (на сфере или в пространстве Римана), а также некоторое количество спиралей, в основном плоских и в основном на узорах и в качестве архитектурных декораций арт-деко.

Между тем ранний арт-деко временами не отличить от стиля Баухауза, автором которого был в значительной степени Мохоль-Надь. Вот только в арт-деко принцип функционализма (определявшего собой применение чистых форм) особой роли уже не играл. Напротив, это был мир «стайлинга» – формальной стилизации, особенно в американском варианте дизайна стиля арт-деко. Американцев интересовала прибыль, а не абстрактные призывы функционалистов. А изменение формы под модную европейскую стилистику такую прибыль давало. Но и в самой Европе, за десять лет подуставшей от чистой геометрии и открытых цветов с черно-белым, отношение к раннему модернизму изменилось: потребитель требовал декорации и она пришла с арт-деко (в буквальном переводе «искусство декорирования»). Героический этап авангарда чистых форм закончился к 1931 году с закрытием в Германии Баухауза и у нас – Вхутемаса.

Во многом арт-деко похож на нынешний «гламур» и «глянец» – он невыносимо манерный и в массе своей безвкусный. Тем не менее, и в нем есть свои образцы и тенденция развития, о которой мы поговорим в книге «Инженерный стиль в дизайне XX века». Мохоль-Надь как проектировщик не просто его чувствует и в нем работает, он опережает его стилевые повороты на несколько лет. Идти все время впереди стиля трудно, но ему удается.

Как мы показали ранее, он автор витрин и серий обложек модных «мелованных» журналов. Таков же он на выставках, особенно на международных – круглые пластиковые окна, полукруглые углы и прочие приемы архитектуры арт-деко в его экспозициях точно соответствуют времени. Вольный проектировщик Надь никогда не входил в противоречие с явным и неявным ожиданиям его заказчиков.

Он также идет на гребне технического прогресса: одним из первых применяет цветные фотографии в коммерции. Здесь мало что сохранилось, за исключением одного снимка 1930-х годов, очень напоминающего его же картины, но снимаемое сделано из цветной полупрозрачной пластмассы.



*Рис. 101. Цветная фотография Надя 1935 года.*

Очень много внимания он уделяет свето-цветовым эффектам в пространстве, но его принципиальная ставка на «Светопространственный модулятор» сработала только на парижской выставке 1930 года. Тем не менее, свои витрины он превращал в настоящий театр при помощи цветного света и динамики. Его тяга к прозрачным и цветным пластикам и новым индустриальным материалам весьма специфически отразится на его повороте к новой живописи и скульптуре.

### ***Новая живопись и скульптура***

Как известно, Ласло отошел от живописи на холстах в районе 1925 года. И действительно, до 1930 года у него преимущественно появляются фотографии и фотограммы, а также коллажи. Но есть и отдельные картины. Очень яркие, программные, осмысленные. Но – как исключение. Живопись и даже графика заменяется светописью. И потому основные усилия Надя уходят на опыты с Модулятором и кино-фото, техническими устройствами.

Ласло Надь возвращается к «лабораторной живописи» в начале 1930-х в Англии. Но это уже не живопись в обычном понимании, поскольку больше нет как таковых холстов на раме – их заменяет металл и пластик.

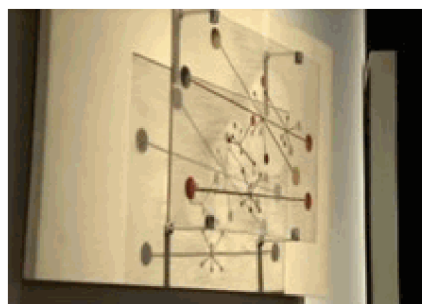
И все же в определенном смысле он приходит к новому варианту своей «живописи». Я назвал бы его «пакет слайдов» и ниже поясню, почему.

Надь всегда применял «индустриальные» материалы. А в 1930-х годах промышленностью осваивались такие материалы, как цветные пластмассы. Покрытие цветными пластиками ванных комнат и кухонь даже вошло в моду – это соответствовало потребностям в декорировании (арт-деко).

Прозрачные и непрозрачные пластики, а также металл с его фактурой стали тем полем, на котором Надь экспериментирует. Причем, он при этом еще и рефлектирует, что обращение к пластикам повернуло его интересы к текстуре и тональному градиенту. Через эти средства он постигает возможности динамики внутри статики: организует движение в картине.

Чтобы снять статичность, он работает с пластиком как с рельефом: делает надрезы и загибы (пластик легко изгибается при температуре и фиксируется, застывая). Он красит прозрачный пластик, но частично, пятнами. Он сверлит его сверлами разного диаметра. Он подвешивает пластик на кронштейны на расстоянии от основной поверхности с рисунком (белой или бледно-серой). Так возникает игра теней, а при перемещении зрителя относительно картины в коробе тени не просто играют – меняется их рисунок. «Картина» превращается в своеобразный прозрачный рельеф, становится трехмерной и подвижной. Освещение способно менять окраску и тональный ключ картины, но главное в ней – объемность. Сначала это просто двухслойные, а чем дальше, тем больше – многослойные конструкции. У него есть картины на тонких квадратных сеточках, на металле с процарапыванием, на всевозможных комбинациях материалов. Причем, иногда он вводит в такие конструкции свои же фотограммы, деревянные рамы, зеркала и т.д. При начале осмотра зритель может и не понимать, с чем он имеет дело, а при обходе замечает, что конструкция сама меняется.





*Рис. 102. Двухслойная живопись на пластике и пластик на кронштейнах.*

Любопытно отметить, что в определенном смысле Мохоль-Надь применил здесь тот же прием прозрачных «лессировок», который веками использовали в живописи маслом. Его предшественниками были Леонардо, Рафаэль и Рембрандт, которые применяли многослойные лессировки – краски на лаке. Именно поэтому копировать их картины бессмысленно, копии выходят плоскими, а в оригинале Мона Лиза меняет выражение лица

при малейшем вашем перемещении. Ласло перевел этот прием в мир технический и стал Леонардо абстрактной живописи.

Мы назвали это для себя приемом «пакета слайдов»: как будто мы смотрим подсвеченный снизу пакет слайдов с разными изображениями: они и вместе, и порознь. И, как видим, слоев может быть не только два, а сколь угодно много – зависит от замысла. В приложении достаточно примеров его поисков, которые иногда чисто декоративны, как витринные конструкции, а иногда просто-таки монументальны.

Прием Ласло позднее технически повторяют в «меняющихся» толстых фотографиях, где изображения перетекают друг в друга в зависимости от угла поворота. Технически он другой, но по эффекту тот же.

Английский лабораторный этап интересен тем, что у Надя постепенно исчезло различие между картиной и скульптурой. И то, и другое становится более сложным, трехмерным и пространственным – изгибание пространства и многослойность объединяют их. Но когда изгибается толстый пластик, местами просверленный и покрашенный, эффект трудно поддается описанию. Фотографии его не передают. Чем старше Надя становится, тем сложнее его объемные структуры. Завершает он композициями, где блестящая проволока проходит сквозь толстый кусок прозрачного пластика и порядок здесь находится на границе хаоса. Но об том мы поговорим далее.

Кроме того, подвешенные и подсвеченные скульптуры начинают у него двигаться. Идея Модулятора реализуется и тут, правда в упрощенной форме.

Есть только один важный вопрос – зачем ему все это? Он удачливый проектировщик, иногда даже модный. Авторитет в мире фотографии и театрального дизайна. И т.д. А эти эксперименты так никуда и не пойдут в практику. И тем не менее, он им посвящает немало времени и средств.

Ответ мы получим уже в его третьей книге «Видение в движении», 1947. Он применит в Чикаго в образовательном процессе все то, что он понял в ходе этих исследований. Он сделал шаг вперед – и не картины он создает, а устраняет барьер между двухмерным и трехмерным, статикой и движением.

\* \* \*

Между тем история его странствий потихоньку заканчивается.

Немецкие интеллектуалы в Британии базировались в то время в Хэмпстеде, в северной части Лондона. Еще он называется Hampstead Village – деревня. Жизнь здесь спокойная, размеренная, озера и зелень.

Надь в течение восьми месяцев жил в здании Изокон вместе с Гропиусом. Само это здание в стиле позднего функционализма было символическим, в нем фигурировала новейшая мебель Марселя Брёйера (уже фанерно-деревянная) и к его созданию был причастен Вальтер Гропиус.



*Рис. 103. Isokon Building в Хэмпстеде.*

Но затем он перебрался в район Голдерс-Грин, к северу от пустоши Хэмпстеда – тихий, двухэтажный еврейский райончик с крематорием.

Некоторый период Гропиус и Мохоль-Надь даже планировали запустить английскую версию Баухауза, но не смогли обеспечить поддержку. Гропиус в итоге Великобританию покинул, а Надь пробовал включиться в образовательный процесс в Королевском колледже искусств. Но столица королевства оказалась очень консервативным местом и чужих не приняла. В одиночку со своими идеями он не прижился, да и немцев там, видимо, не очень жаловали. Модернизм еще не достаточно проник в толщу интеллигенции вполне провинциального Лондона 1930-х.

Поэтому когда Гропиус позвал его в США, Надь обрадовался.