

ТРЕТЬЯ МАНЕРА В ТВОРЧЕСТВЕ ЛАСЛО МОХОЛЬ-НАДЯ

Н.Н. Александров

4.4. Третья манера Моголь-Надя – декаданс «инженерного стиля»

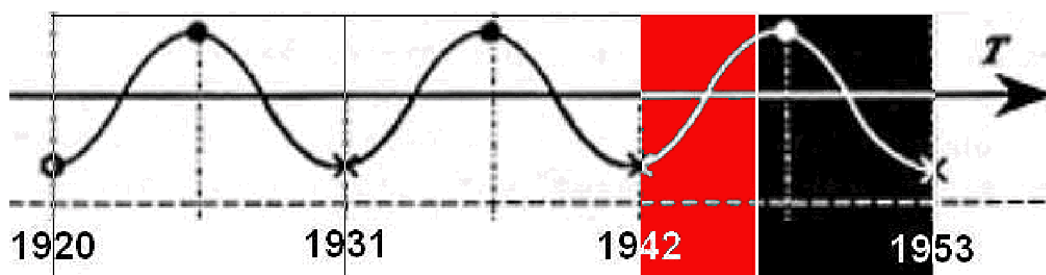


Рис. 111. Третья манера Надя: 1942-1946 гг. Стиль продолжался до 1953 г.

Если вернуться к нашему делению единого «инженерного стиля» на манеры, то последний этап жизни Ласло Мохоль-Надя, как видно на схеме, это траектория подъема новой манеры 1940-50-х. Мы говорим об этом времени и движении стиля отдельно в монографии «Романтизм. Большая линия». Но романтизм 1950-х – это уже смесь двух эстетических тенденций.

Следует отметить, что точно в момент перехода между манерами 1930-х и 1940-х стилистика работ Мохоль-Надя очевидным образом изменилась. Здесь теперь главенствуют формы более тонкие, скорее изысканные, гораздо более подвижные, текучие и множественные.

Набор фигур (кластер Малевича) из круга, квадрата, креста и меньше треугольника продолжает сохранять свое значение, но он уходит в базис, в основание образа. Например, квадратная рама и огромный круг на его «атомных» картинах все еще присутствуют, но теперь не они самоценны, а то, что поверх и внутри. Простая и ясная в компоновке композиция большинства его работ дополняется сложностью и многообразием «второго слоя», и теперь именно это играет основную роль: нарастающая сложность и дробность композиции в устойчивой раме из первоначальной простоты.

Нарастающая избыточность композиции говорит нам, что наступил декаданс. А декаданс инженерного стиля имеет множество вариантов выражения. Например, в автомобилях это можно проследить как последовательность от «Паккарда 180» (1942), в хроне от арт-деко, до

«Кадиллака Эльдорадо» (1958) – очень сложный и утонченный розовый «дрим кар» для Элвиса Пресли и ему подобных.

Как видно из этого графика, период с 1942 по 1946 год – это подъем новой модификации стиля. При жизни Надя он успел почти четыре года поучаствовать в его становлении. Хотя это был именно тот период войны, когда Америка решила в нее вступить и активно воевала с японцами, а потом и в Европе. Видимо поэтому не удастся найти ни одной его работы 1944 года – он занимался камуфляжем и прочими подобными военными проблемами. Тем не менее, он успел в своих работах, книгах и статьях шагнуть в будущее.

Школа поглощала большую часть времени и энергии, но Мохоль-Надь продолжал писать, фотографировать, читать лекции и публиковаться. Он был в состоянии поддерживать свой чрезвычайно высокий уровень творческой продуктивности отчасти потому, что родился с большим запасом энергии. Кроме того, он не смог бы сделать все, что он сделал во время его пребывания в Чикаго, без эффективного и целенаправленной поддержки жены, Сибилы. Она и после его смерти преданно служила ему и его делу.

Ласло поставил свой мольберт на дому в углу гостиной и писал картины на холсте и пластике, работая в основном в ночное время, когда возвращался домой из школы. Он оставил множество набросков на будущее.

Переезд Мохоль-Надя в Чикаго в 1937 году происходит в конце манеры арт-деко. А развертывание его школы (1939) и института (1944) дизайна приходится на момент перехода от этой манеры к новой, которая будет длиться 11 лет: 1942-1953. И все это, напомним, происходит в рамках единого инженерного стиля. А обсуждаемая здесь третья манера – это *декаданс инженерного стиля* дизайна.

После войны дизайн стал очень нужен стремительно богатеющей Америке и потому генерация выпускников Надя оказалась в эпицентре событий быстро растущей экономики. Можно назвать целый ряд известных в Америке дизайнеров 1950-х, которые имели прямое отношение к «Новому Баухаузу». Например, это Чарльз Имс, посещавший школу Надя.

Что делает Надя? Он снова начинает экспериментальный поиск стиля и переводит эту стилистику в учебный процесс. В итоге происходит запуск американского декаданса дизайна. Разумеется, от работ самого Надя работы студентов отличаются потом все больше, но основа в виде двухслойной композиции сохраняется: внизу (в базисе) предельная упорядоченность, на поверхности – легкая хаотичность, усложненность, разнообразие.

Поиски Надя при его занятости иногда ограничивались карандашными набросками, но именно из этих набросков появляется структура новой манеры. Мы не зря называем ее декадансом, поскольку это уже состояние потерянной гармонии. А искусство в его поисках нельзя ни останавливать, ни опережать – надо постоянно идти в его темпе развития. У нас Сталин остановил этот процесс насильственно – и мы потом вылетели из истории искусства, будучи до 1930-х мировыми лидерами.

В циклической теории фаза завершения процесса обратна фазе ее начала по множеству параметров. Поэтому декаданс инженерии в эстетическом смысле есть явление, обратное архаике конструктивизма и функционализма. Вместо доминирующего и единственного набора простых фигур (кластер Малевича) появляются фигуры, присущие декадансу: спирали, овалы и пространственные треугольники, а также их сочетания. У Надя 1940-х первый кластер фигур – круг, квадрат, крест – лежит в основании, второй упомянутый кластер разворачивается поверх него.

Если говорить о доминировании полушарий, на первой фазе в культуре доминирует левое, рациональное, а на последней – правое, иррациональное. Лотман различал это как левополушарную и правополушарную культуры.

Если говорить о ценностях, конструктивизм и функционализм ориентированы на ценности МЫ, всеобщие, для всех. Кстати, именно поэтому Надя считают «левым», а он просто изначально вырос как конструктивист в искусстве. Политика тут может быть и не при чем.

Наступавший в 1940-х декаданс выражал наступившее доминирование Я. Но пока шла война, это не могло проявиться в полной мере. Зато в 1950-х

состояние декаданса дает возможность реализовать идеологию потребительства. Быстрый рост благосостояния по контрасту с предыдущим периодом породил иллюзию непрерывности такого роста – он обеспечивал теперь продажи все новых и новых моделей товаров массового спроса.

При всем при том следует понимать, что перед нами инженерный стиль – а он в основе своей все-таки рациональный, логический, левополушарный. Тот же автомобиль – вовсе не декорация, а очень сложное техническое устройство. Но к концу 1950-х именно декоративные свойства образа имели порой решающее значение. Гонка форм времен «детройтского барокко» – неповторимое явление в истории.

Будучи очень изобретательным, Ласло умел находить простейшие решения. Например, он изгибал привычную простую канцелярскую скрепку в трехмерности, сначала довольно просто, а потом все сложнее и сложнее. Ее основа сохраняется, но явно деформируется – в конце этих экспериментов уже и понять трудно, что лежало в основании. Мы видим наложение беспорядка на принцип порядка, а сам порядок никуда не девается. Но в ходе поисков возникает новая линейность, трудно поддающаяся описанию. Она содержит прихотливость игры.

Шаг становится все более мелким и дробным, доходя до состояния изогнутых в пространстве сеток и россыпей точек. Мы потом увидим эти сетки в конструкции стульев (в креслах) и в светильниках дизайнеров 1940-х и 1950-х.

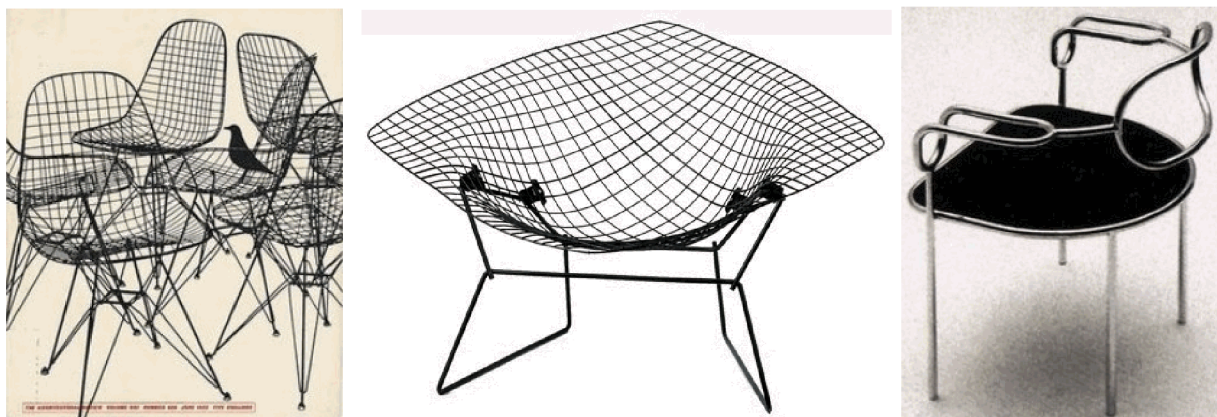


Рис. 112. Формообразование стульев 1940-х.

Удивительно, как набросок Ласло Мохоль-Надя на обычной бумаге превращается в язык и даже в особое направление поисков: в своей книге «Проблемы дизайна» Р. Нельсон описывает этот мир сеток как очень перспективный в отдельной главе. То есть, Надя ищет и находит в экспериментах способы выражения новой манеры – декаданса инженерного стиля.



Рис. 113. Декаданс инженерного стиля. Работы конца 1930-х, начала 1940-х.

Поиски в трехмерности

После того как он приехал в Соединенные Штаты, Надя стал активно работать с новыми разновидностями скульптуры. Материалом он избрал листы прозрачного пластика разной толщины. Эти скульптуры в основном статичные, но есть и такие, где применены элементы движения.

Методы работы с оргстеклом и окрашенной пластмассой он опробовал еще на своих картинах второго периода. Здесь же он расширил набор технологий – он сверлил, пилил, термически обрабатывал, сгибал в трехмерности и вытягивал формы пластика. Он наносил на них гравировки,

процарапывал и красил следы в глубине пластика. Так возникали свободные и совершенно сумасшедшие формы его скульптур.

Так как эти новые творения не имели своего особого наименования, он называл их «пространственные модуляторы» и иногда присваивал им номера. К несчастью, оргстекло и других прозрачные пластики – штука хрупкая, поэтому работ этого периода поисков и проб сохранилось немного.

Часть его работ «висит в воздухе» на прозрачной леске. Иногда они вращаются, что позволяет провести аналогию с более поздними «мобилями» Колдера. Хотя если сравнивать работы Колдера с его жесткими цветными пятнами треугольников овального типа и сложнейшие прозрачные и проволочные скульптуры Надя, следует сказать, что Надя очень уж далеко ушел в новый декаданс и ушел с массового рынка в новые эксперименты. А Колдер нащупал архаику нового типа, что обеспечило позже его гораздо более простым и ярким конструкциям массовую популярность.

Стационарные работы Надя любил устанавливать на блестящие поверхности. А в последних работах можно видеть изогнутые полированные металлические стержни, прошивающие пластик насквозь.



Рис. 114. Скульптуры Мохоль-Надя позднего периода.

Светоцвет

Ну а его фотографии? С фотографиями Мохоль-Надя неизменно ассоциируются образы, которые он снял в Европе. Но не в Америке.

Иногда пишут, что он прекратил фотографировать, после того как прибыл в Чикаго. На самом деле он потерял интерес к тому, чтобы демонстрировать фотографии перед публикой на выставках и публиковать их. А сам он по-прежнему фотографирует, главным образом, 35 мм «Лейкой», которую приобрел еще в Англии. Несколько черно-белых изображений, предназначенных для рекламы, в архивах выжили, но большинство снимков – это только «личные записи» его семьи. Они понемногу появляются на сайте его наследия. Это действительно домашние снимки, но это снимки мастера: жена, дети, друзья и знакомые. Их отбирает для показа Наттула – теперь они представляют чисто исторический интерес.

Другим важным фактором является то, что в этот период, Мохоль-Надь фотографировал все больше в цвете. Он использовал «Кодак Хром», изготавливая многочисленные 35-мм цветные слайды. На эти слайда он переснял свои ранние черно-белые фотографии: путешествия, рисунки, портреты, формалистические композиции. И даже документацию о деятельности Школы. Так он операционализировал свой архив.

Я припомнил, что аналогичным образом несколько раз переписывал свои архивы на разные носители, пока они не упокоились в терабайтном блоке компьютерной «внешней памяти».

Ласло давно поставил задачу не использовать ничего, кроме света и цвета. И отсюда его пробы – он снимает случайные места с яркими или особыми композициями, фактурные или цветовые. И еще – треки движущихся огней, то людей, то автомобильных фар и т.д. Иногда источник совсем непонятен, но всегда это необычно. Так являются в мир его абстрактные образы, почему-то интересные и поныне. Но увы – процессы цветопередачей того времени просто не дотягивали до его стандартов. А последняя фототехника была ему еще неизвестна, на нее не было времени.

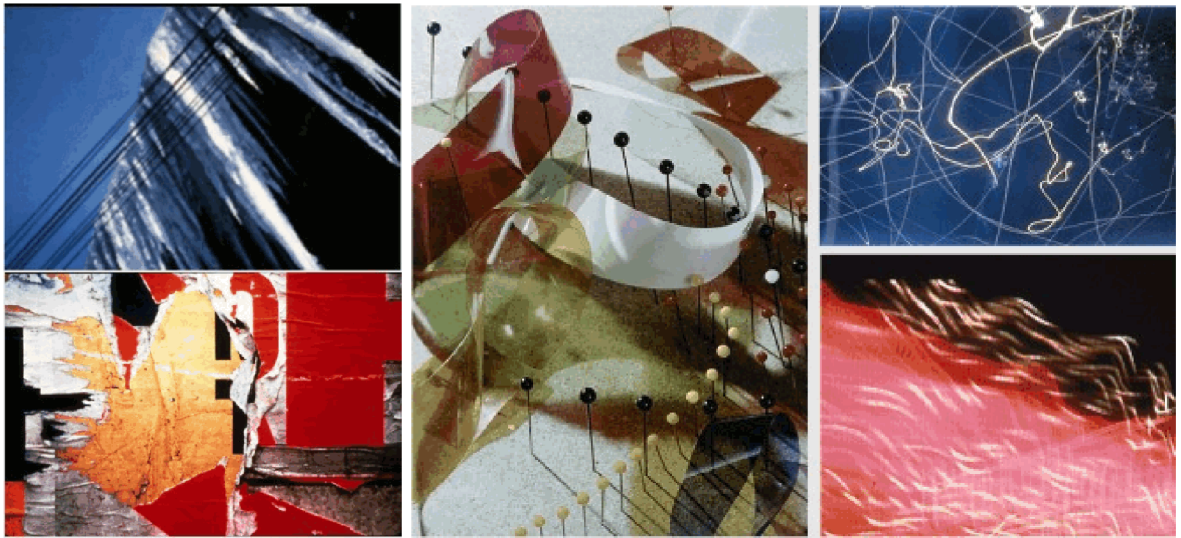


Рис. 115. Цветные фотографии Ласло Мохоль-Надя.

Наконец, следует отметить его очевидную направленность в последний период на создание **мультимедийных проектов**. В пределах возможностей того времени он изобретал особые и целостные формы представления. Они воссоединяли все виды искусств: под особое помещение (спроектированное или подобранное) записывался саунд-трек и некий блок изображения для проецирования: фильм, подборка фотографий или слайдов, где могли быть станковые произведения живописи и графики и т.п.

Поскольку он экспериментировал с движением своих скульптур, в эпицентре этого образного пространства нередко возникала движущаяся скульптура. К тому же она сама выступала в качестве экрана: на нее проецировалось изображение, и само это изображение приобретало, как теперь говорят, свойства 3D – трехмерность.



Рис. 116. Узкоформатная киноленка с его фильмом. Ласло со студентами.