



Н.Н. Александров

МОСКВА • 2012

ЛАСЛО МОХОЛЬ-НАДЬ

УДК 140.8

ББК 87.3

А 00

Александров Н.Н. Ласло Мохоль-Надь. Монография. В 3х томах. – Москва: Изд-во Академии тринитаризма, 2017. – 741 с. (Т.1- 205 с.: Т.2. - 315 с.: Т.3 - 221 с.) – (Серия «Мастера Баухауза»).

Это первая в стране книга на русском языке, посвященная творчеству и судьбе ведущего профессора Баухауза и деятеля авангарда дизайнера венгерского происхождения Ласло Мохоль-Надя. Он всемирно известный художник, оказавший гигантское влияние на все искусство и дизайн XX века. Ласло очень верил в Россию и дружил с русскими авангардистами.

Закрытость информации о Мохоль-Наде со стороны Запада и блокирование ее в сталинский период и позже у нас плохо повлияла на нашу культуру, особенно на развитие дизайна. Поэтому данную книгу можно рассматривать как информационный и мировоззренческий прорыв блокады.

Книга состоит из трех томов. Первый том текстовой с иллюстрациями, второй и третий тома – это альбом всех его основных работ и прижизненных фотографий.

Для любой мыслящей аудитории.

РЕЦЕНЗЕНТЫ:

Д.Ф.Н., проф. Норенков С.В.

Д.Ф.Н., проф. Пищик А.М.

© Александров Н.Н., 2017.

СОДЕРЖАНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ	3
ЖИЗНЕННЫЙ И ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ ЛАСЛО МОХОЛЬ-НАДЯ	9
Глава 1. НАЧАЛО	12
1.1. Становление	12
1.2. Контекст времени	23
1.3. В Берлине (1920-1923)	34
1.4. Русское влияние	43
Глава 2. БАУХАУЗ (1923-1928)	51
2.1. Мастер Баухауза	51
2.2. Пропедевтический курс в Баухаузе 1923-1928 годов	59
2.3. Развитие креативности	81
2.4. Мастерские и курсы	87
Глава 3. КИНЕТИЗМ И МОДУЛЯТОР	112
3.1. Кинетические тенденции в конструктивизме и рационализме	112
3.2. Ласло Мохоль-Надь и система «пространственной кинетики»	117
Глава 4. ПОСЛЕ БАУХАУЗА	129
4.1. Второй период в Берлине (1928-1934)	129
4.2. Амстердам и Лондон (1934-1937)	139
4.3. Новый Баухауз в США	160
4.4. После него	175
ЗАКЛЮЧЕНИЕ. МЕСТО МАСТЕРА В ИСТОРИИ	189
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ	196
МОИ МОНОГРАФИИ	201

ПРЕДИСЛОВИЕ

У любой такой публикации есть причины, ее породившие. Данная книга была написана по единственной причине: со студенческих лет для меня было загадкой и имя, и творчество Ласло Мохоль-Надя. И потому я, как любопытный молодой и начитанный дизайнер, всячески пытался ее разрешить. Но не тут-то было. В поздние советские времена, хотя и наблюдалось некое крохотное послабление в вопросе о раннем модернизме, никаких развернутых материалов о нем в открытой печати не появилось. А все, что можно было получить из крайне немногочисленных публикаций ВНИИТЭ, я переснял на фотопленку – по сути, это был нуль информации.

Между тем прошло сорок лет. Уже вовсю брызжет потоками знаний фонтан Интернета. И что же мы имеем? Да примерно ту же ситуацию маловразумительности. Пытаясь задать студентам любую тему из области «Ласло Мохоль-Надь» я получал в ответ один и тот же текст. Это либо крохотная статья Елены Черневич из книги «100 дизайнеров», еще советских времен, либо ее ухудшенные «авторские» пересказы по разным поводам. Постсоветский период эксплуатировал тему творчества Мохоль-Надя либо в популярно-журнальном варианте, это когда автору надо оказать какой у него крутой стиль и «глубокие» познания, либо в журнально-научном варианте, то бишь, при удушении всего живого в теме и стиле-спотыкалке из ссылок. И потом в научных книгах эти правильные статьи обслуживали интересы авторов, но не способствовали раскрытию мира самого Ласло Мохоль-Надя.

Я ведь на все материалы смотрю с позиций студента. Как говорят в брендинге «если Вас нет в коммуникациях, то Вас нет вообще». И если чего-то нет в интернете, то для студента этого обычно нет вообще.

Появившаяся десять лет назад (2006) эпистолярная книга о связке Надя с нашим авангардом первого послереволюционного десятилетия в Интернет не попала и потому студентам она недоступна. К тому же этот текст не о его творчестве: это специальный разговор в параллелях, интересный разве что таким как я. Ну и еще недавно издана часть текстов самого Надя из

«Телехора», дозированная в рекламных отрывках и в интернете через них рекламируемая. Книга продается, но, видимо, не покупается. Сами тексты в полном виде студентам не доступны, жа и не все им нужны, а в Интернете плавают только их рекламные обрезки. И потом – эта брошюра тоже текст для специалистов. Но таких у нас не более семи человек, и тогда – зачем он?

Пара лекций с упоминанием Мохоль-Надя из ютуба фактически тоже не выходят за этот набор, их читают или для уровня не ниже кандидата наук, или отделяются сплетнями и анекдотами о временах столетней давности.

Есть еще пара-тройка русскоязычных книг и альбомов «вокруг Баухауза», но там о Ласло Наде говорится ничтожно мало. Чуть больше в литературе о педагогике Баухауза – это пара книг и несколько диссертаций. Но и они – о педагогике в целом, но не о нем самом. И это фактически всё, что есть в наличии русскоязычного.

Биографии или чего-то подобного на русском я не нашел. Что касается статей из Интернета, их даже анализировать не хочется: половина информации повторяется, вторая половина просто неправильно переведена. Эти тексты способны только отвратить от темы, а перевернутые и тонально искаженные иллюстрации – отвратить навеки. «Вот никаких и не читайте».

Все остальное не на русском. В открытом доступе теперь есть архив книг, изданных в Баухаузе, правда не весь. Примерный компьютерный перевод сейчас не проблема, но понять подобной сложности тексты в таком условном переводе иногда трудно даже специалисту. И, к тому же, с этим надо порядком потрудиться: половина текстов на немецком, вторая на английском, а лучшая часть биографий и аналитики вообще на венгерском.

Кто будет с этим возится? Студент не будет, не те времена. А у аспирантов и магистров свой мирок, свои местные авторитеты, им обычно хватает пересказа и если уж перевода – то чуть-чуть, для запаха. Книги научных работников и жаждущих ими стать прежде всего должны иметь сноски и ссылки, а это дело дооолгое. Так что будем ждать, кому захочется.

Говорю еще раз: эта книга сделана не для ученых, не для аспирантов и магистров. Поскольку у нас в тексте нет сносок. Причем, принципиально нет.

Эта книга сделана мною для меня, студента-дизайнера, которому читают курс истории дизайна и которому хочется в полном объеме увидеть творчество Ласло Мохоль-Надя. А при желании, если зачитаюсь, получить некий минимум сведений о нем. Большинство визуальных профи всерьез обращается к такого рода книгам раз в жизни. И потом либо помнит их, мысленно воспроизводит и возвращается – находит, покупает, – либо это проходит мимо сознания. Первое впечатление обычно самое правильное.

Я бы выставил в этой книге вперед не текст, а зрительный ряд. Мой основной текст о Мастере невелик – страниц 200, а без иллюстраций где-то 150. Я считаю мир современности в первую очередь визуальным, и только во вторую – миром текстов и символов. Поэтому пропорция иллюстраций и текста тут склонилась в сторону иллюстраций.

Это биография, но не музейная антология. Антологиями непременно займутся более скрупулезные аспиранты и вырастут в кандидатов. Мой главный принцип – демонстрация зрительных акваторий творчества Надя: вот его живопись всех периодов, вот графика, вот фото- и прочие эксперименты и т.д. И еще я хочу объяснить закономерность появления всего этого в истории.

Надь был не только художник, он прежде всего Учитель и уже во вторую очередь практикующий живописец, скульптор, фотограф, графический и выставочный дизайнер. Мастер, создающий образцы. Поэтому все его творчество одновременно выставляется и в музеях современного искусства, и в музеях дизайна. Жаль, что нет музея педагогики дизайна – там оно было бы представлено полностью, включая тесты. Он ведь еще и современную типографику основал, причем, не просто рисовал, а сам работал на типографских станках.

Для меня наиболее важным вопросом является то, что все перечисленное у Мохоль-Надя имеет единый стилевой ключ. И в этом

смысле вся его жизнь есть процесс непрерывного эксперимента, в котором ядро стиля, очень небольшое поначалу, все время разворачивается и облекается в картины, графику, скульптуру, дизайн вещей, фотографию и фотопластику, кино, выставки, театр, шоу и т.д. и т.п. И все это подвергается его любимому занятию – модуляции. Идея Модулятора присутствует у него постоянно и изначально, хотя вряд ли кто понимает, что речь идет вовсе не о кинетической светящейся игрушке, речь об электромеханическом прообразе мультимедиа. О кинетизме я писал в книге «Модернизм и будущее», но раздел, посвященный Мохоль-Надю, тогда специально пропустил. Отмечу попутно: когда я говорю о своих книгах или статьях, они все в электронном виде опубликованы на сайте АТ (Академии тринитаризма) и их оттуда можно скачать.

Собрать и обозреть все основное наследие Мастера Ласло вместе – функция данной книги.

Об источниках текстов и иллюстраций

Моим единственным источником при написании этой книги является Интернет. С огромными трудностями удалось соблюсти в иллюстрациях (живопись и графика) хронологический принцип. Во-первых, большие проблемы с названиями (половина «без названия»), а во-вторых – с датировками. Количество датировок его полотен и графики «с потолка» в Интернете просто зашкаливает. Датировки (иногда лет на 20) меняются даже ученых и даже на сайте его родственников.

Иллюстрации в тексте я в основном оставляю без подписей, поскольку студенту это ничего не дает, но отвлекает от главного – восприятия общего. Кому надо, тот найдет все атрибуты. Сам Мастер свои работы просто нумерует, и тем показывает требуемое отношение к процессу называния и атрибуции. Это дело машинное. И потому пусть им занимаются техники.

Как только эта работа появится в Интернете, из нее начнут воровать буквально все подряд – студенты для рефератов, аспиранты для диссеров и

т.д. И тогда у студента не будет выбора – придется искать подписи к этим иллюстрациям в статьях интернета. Реально количество просмотренных мною сайтов – более 200. Приводить их не вижу смысла, поскольку для этого достаточно войти в любой поисковик.

Нередко по изображениям из Интернета трудно понять, особенно в черно-белых вариантах, то ли это графика на клочке бумаги, то ли большая картина в цвете (особенно когда изображение ахроматическое). Наш способ преподнесения его работ в книге – вперемежку и немасштабно – вообще лишает возможности отличить набросок на тетрадном листке от холста из музея Bauhausa (и потому деление на живопись и графику у нас здесь тоже весьма условное). Но это-то и хорошо. В его работах главное – конструкт, мысль, а не станковая завершенность или незавершенность – это дело случая. Чем старше он становится, тем больше набросков, которые при случае могут быть доведены до нужного блеска – никто не сомневается.

Все приведенные иллюстрации взяты мною только и исключительно из Интернета. Время от времени я пополняю архив новыми работами Надя, но, начиная с определенного момента, наступил предел насыщения для книги. Тематически и стилистически – а это для меня главное – не появляется ничего существенно нового, только варианты и какие-то случайные или незавершенные работы. Это значит, я «отжал» Интернет.

Пара слов о технических вопросах

В статьях интернета постоянно встречаются «перевертыши». Несколько картин я обнаружил постоянно подающимися «вверх ногами», а некоторые – даже «вывернутыми», как фотопластиинка наоборот, это суметь надо. Они есть даже на сайте его наследия, что показала сверка со снимками с его выставок. С абстрактным геометризмом это бывает сплошь и рядом, достаточно вспомнить знаменитую сцену из «Принца Флоризеля», и тут уж поможет только ручной опыт. Кто сам всего подобного в студенчестве не рисовал, поймет не скоро, а объяснить эти нюансы не попробовавшим

пропедевтики на себе – долго и лишено смысла. Хотя Надь смеялся: «хорошую живопись можно повесить вверх ногами и она по-прежнему будет убедительной».

Периодически встречается не просто поворот-переворот на 180, а замена горизонтального вертикальным, или наоборот. Это глазу видно быстрее. Любопытно, что сам Надь тоже иногда это делает, применяя свои станковые работы и фото для чего-то типографского. Например, на известную обложку «Телехора» 1-2 он взял свою старую картину (я видел ее правильное положение на снимке в музее), подправил и повернул на 90 градусов – про это даже исследование есть. Хотя мог бы и оставить, как было в начале. То есть, его отношение к поворотам было игровым и ситуативным. Он сам множество раз мог поворачивать и выворачивать полученное изображение, особенно в фотоиграх, модулировал его, искал то, что соответствует данной задаче. Но то он, и его мотивы. А в интернете есть самоуверенные личности, которые ради формата статьи (и т.п.) картины и графику Надя поворачивают, как им захочется. Фотограммы разворачивают вообще как попало. Мало того, что это неуважительно, сами работы при таких разворотах становятся, как правило, конструктивно не завершенными.

Тональность – особо тонкая материя в случае с черно-белыми фотоделами. Нередко Надь делал прямые и оборотные отпечатки, позитивы плюс негативы, менял тональность и т.д. Отсюда некоторое количество вариантов, кажущиеся повторы, дубли и т.п.

При любых типографических воспроизведениях есть нарушения тональности и цветности. Будем надеяться, что в данном случае они будут минимальными – электронные иллюстрации это позволяют. Но если вдруг вы встретите (в чужих статьях) в синей гамме то, что здесь дано в коричневой, не удивляйтесь, дело обычное. Мы старались многократно выверять все, что помещаем – это касается и текстов, и изображения.

Буду благодарен за любые замечания и поправки, поскольку не во всем уверен и сейчас. Но в целом глубина погружения в тему уже достаточная.

ЖИЗНЕННЫЙ И ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ ЛАСЛО МОХОЛЬ-НАДЯ

Определить, кто такой Ласло Мохоль-Надь в рамках истории XX века, трудно, поскольку он лидер авангарда первой половины XX века. Причем лидер очень странный: он то отрицает живопись в 1925 году, написав при этом множество картин в стиле, слишком к нашему конструктивизму, то возвращается к ней после Баухауза. Некоторые его работы по культуре и утонченности можно перепутать с шедеврами Эль Лисицкого, с которым он сотрудничал и дружил – подмены постоянно встречаются в интернете. Часть его работ навеяна образами Малевича и Родченко, о чем он и сам говорил, и это видно невооруженным глазом. Но у него есть и свое, отличающее его от всех. Он идет в потоке эпохи, однако идет своим путем. Чтобы узнавать его работы безошибочно, нужно немало времени – это едва уловимые признаки.

Итак, Мохоль-Надь – художник, причем и живописец, и график, работающий в самых разных техниках. Но он еще и скульптор, и один из основателей «кинетического искусства». Кроме того, Надь – известный фотограф, к тому же одно из его излюбленных направлений так и осталось оригинальным и уже для нас малопонятным, т.к. исчезла сама основа: изображение без объектива – фотограммы. Он активно применял его в своей особой педагогике в Баухаузе, в своих творческих и в своих заказных работах.

Мохоль-Надь – типограф, автор наиболее известного варианта фирменного стиля Баухауза, издатель знаменитой серии «Книги Баухауза» (Баухаузбюхер) и значительной части вышедших альманахов «Баухауз». Он автор оформления выставок и массы коммерческих проектов, а также множества книжных и журнальных обложек, в том числе к его книгам.

Еще он сценограф, но, чтобы понять, почему, нужно осознать ту роль, которую играл театр в структуре Баухауза и в лабораторном пространстве самого Надя. Сценография в Баухаузе и около него – это поле непрерывных экспериментов с пространством, светом и звуком, да еще и с участием движущихся актеров и сцены. Это место синтеза всех видов искусства в контексте наступающего технического мира. Зрелищные искусства тут

главные, наряду с архитектурой. Этого не понимают те, кто берет из Bauhausа только его визуальные курсы, развитую пропедевтику и т.п. Они проходят мимо «точки синтеза», каковой был в Bauhausе театр, и с удивлением смотрят на снимки: как же причудливо дурачились там мастера-профессора!

Вот почему и в Bauhausе, и особенно после него, Laslo сотрудничал с берлинскими экспериментальными театрами, в частности с очень известным политическим театром Э. Пискатора. Его идеи были настолько сложны и эффектны, что иногда их и сегодня невозможно воплотить технически.

Мохоль-Надь сам снимал кино, но как бы попутно и только небольшие ленты. Тем не менее, именно его приглашали как документалиста на закрытые форумы модернистов. Его кинопоиски – это целый отдельный мир, о котором говорить на ходу было бы невежливо. Кстати, его короткие фильмы есть в Интернете – их немало и их не забыли. Мохоль-Надь делал спецэффекты для фантастического кино («Облик грядущего»), но они оказались настолько футуристическими, что осмыслять и демонстрировать их начали только сейчас – после всего компьютерного они смотрятся свежо.

Одновременно Laslo Nádь – крупнейший теоретик визуального искусства XX века и масс-медиа, особенно фото- и киноискусства, он прекрасный живой журналист. Как теоретик он разработал принципы и приемы современной фотографии, учение о внутrikадровом монтаже, новые представления о полиграфии. Его статьи в изданиях Bauhausа и журналах переиздаются до сих пор, а его книга «Живопись. Фотография. Кино» – единственная из всех книг Bauhausа, почти сразу же после выхода в свет изданная в СССР на русском языке. Правда, ее слегка переименовали ради рекламности, а зря. В букинистике она продается и ценится до сих пор очень дорого – она среди лучших книг самых известных авангардистов.

В истории дизайна Мохоль-Надь сыграл значительную роль как ведущий педагог Bauhausа, а затем – Чикагского института дизайна (Новый Bauhaus). Он отличался невероятным трудолюбием, общительностью, энтузиазмом и обладал способностью работать в команде, не выпячивая себя,

но и не забывая о себе. Его венгерскую провинциальную закваску можно назвать крестьянской закрытостью и основательностью.

Трудно назвать другого человека в истории дизайна, который так глубоко повлиял бы на его развитие в мире и при этом был «всего лишь педагогом». Между тем это именно так: и немецкий, и американский и даже наш дизайн не возникли бы в нынешнем высококультурном виде, если бы в этих культурах не присутствовал Ласло Мохоль-Надь. Через его курсы прошли тысячи дизайнеров, а на его книгах учились и продолжают учиться сотни тысяч. Кроме нестареющего содержания каждая из книг – наглядный пример слияния текстового и изобразительного материала, немыслимых друг без друга, дизайн высшего класса. Жаль, что у нас все его книги и статьи так и не изданы полноценно – пока встречаются только фрагменты его наследия.

При всем том, что имя Ласло Мохоль-Надя часто упоминаемо, он во многом остается загадкой. Меня это имя всегда волновало, и нередко я приписывал ему (из-за отсутствия у нас информации) и то, чего мастер не делал, но мог бы сделать. Это потому, что от него как бы идет непрерывная вибрация и наложение волн: он существует не только сам по себе, но и через других. Скажу только, что отличать его работы от подобий – подражаний, подделок, работ учеников – я научился очень и очень не скоро. И, когда почувствовал, что проникся духом его гигантского визуального и текстового материала, только тогда я начал писать этот текст и упаковывать альбом.

При этом я не дублировал, очень немного цитировал и никак напрямую не использовал его книги и статьи – они существуют как завершенность, и это особый мир, о котором можно написать еще одну книгу. Но другую.

Разумеется, проще было бы дать комментарии по поводу того, как эволюционировали его живопись и графика, что именно он искал на стыке графики и фотографии, как в фотограммах проявлялся дух абстрактности, почему в дизайне его занимали металл и свет, и т.д. Но это будет уже специальное искусствоведческое исследование, которое очень важно сделать, но не в этот раз. Наша книга панорамная, таков ее жанр.

Глава 1. НАЧАЛО

1.1. Становление

Пишут, что Ласло Мохоль-Надь (венг. Moholy-Nagy László) родился 20 июля 1895, в Боршоде (Бачборшод, Bacsborsod) – в маленькой деревне, тогдашней Австро-Венгрии, ныне Венгрии, «в простой крестьянской семье».

Но по другим источникам, «Ласло родился в аристократической, но обедневшей семье». Семья эта была смешанной, то есть мать – из венгров, отец – немецкий еврей. У них было три сына, среди них Ласло – средний.

Перед нами урожденный Ласло **Вайс**. Его отец Липот Вайс, «бригадир богатого имения», семью бросил, когда дети были маленькими. В одной из англоязычных статей пишется, что отец исчез, проиграв свое состояние (?).

Отцовская немецко-еврейская фамилия сулила Ласло в будущем многие неудобства, поэтому сын с полным моральным правом изменил фамилию на венгерскую, взяв за основу Nagy (Нэджи, Надь). Это была фамилия его дяди Густава по материнской линии, христианина, друга его матери, адвоката по профессии, который стал опекуном. Дядя Надь поддержал семью, хотя жила она в соседней Аде, (в настоящее время это Сербия), а он в городе Моголи (Mohol, или Mol). Густав помог поставить на ноги не только Ласло, но и его братьев. Перемена фамилии племянником ему, скорее всего, импонировала.



Рис. 1. Дядя Густав, бабушка и мать Ласло (Каролина Стерн). 1911.

Но причина могла быть и другая, чисто административная или религиозная. Так, у Ласло был двоюродный брат из Будапешта, знаменитый потом музыкант Георг Шолти (György Stern), обладатель 31 «Гремми». Фамилию и имя ему поменял отец – на более привычное для европейского уха «Георг» и нейтральное «Шолти», чтобы оградить сына от антисемитов.

Сменив фамилию на Надь, позже Ласло добавил к ней «Moholy». Таким образом, и родовое имя, и даже место жительства дяди Густава вошло в историю. Название рода, присутствующее в фамилии, для Европы нормально: «Эль Греко» тоже означает не более чем «родом из греков» (*El Greco* – буквально «Грек»). Так что «Moholy» – из городка *Mol*, это важно.

Впоследствии он начал подписывать на латинице как «Л. Мохоль-Надь», поскольку счел, что «Laszlo» и «Ladislaus» не слишком удачно звучат. И еще он иногда называл себя «Лачи», на английском – «Lotzi».

Венгерский язык достаточно специфичен, и, скорее всего, Ласло имел проблемы с произношением своего двусложного псевдонима. В английском и немецком его все больше звали, как пишут, – «Нэджи», а как правильно произнести Мохоль, Мохоли или Моголь – вопрос языка перевода, звуковой адаптации. Венгерское произношение ближе к такому – Лазсло Могхоли Нэдъжи. В последнее время в обиход у нас все больше входит «Мохоли» и даже Мохой, оно легче произносится, но исчезает L, содержащаяся в *Mol*. Выбор – за пишущим автором. Я привык к варианту Моголь-Надь, он звучит ближе к оригиналу, но согласен и на средний звук между «г» и «х»: Мохоль.



Рис. 2. Бачборошод – место рождения. Дом в Аде, где провел детство Ласло.

Австро-венгерская империя перед войной – это почти центр Европы. И хотя Венгрия в передовых не числилась, там были вполне добротные муниципальные школы (вроде даже двух ступеней), где Ласло и учился.

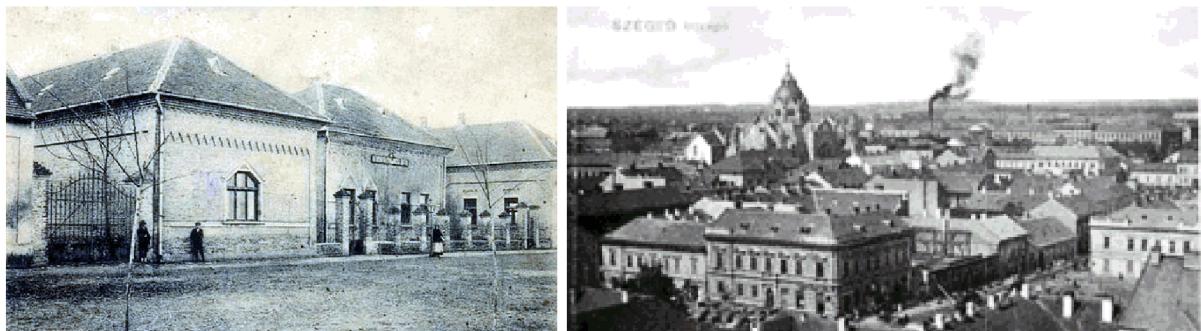


Рис. 3. Школы в Моле и Сегеде.

Мальчик был заметный. Из примет отмечают, что он был среднего роста, коренастый, как крестьянин, но в очках и с отличительной белой полосой в центре по темным волосам – явный знак непростого человека.

Творческие способности у этого ребенка проявились рано. Так, первые стихи он опубликовал в Сегеде (второй после Будапешта город Венгрии) в 1911 году, в 16 лет, уже как Ласло Надь. Хотя опубликовался он пару раз, но Ласло уже всерьез подумывал о карьере писателя. Акцентируем внимание на содержании этих стихов, чтобы потом удивиться. Очень молодой человек написал стихотворение, включавшее такие строки:

«Учитесь узнавать световой проект вашей жизни»

«Свет, упорядоченность света, ты где?»

«Свет, общий Свет, создающий общность людей»

Вот этот культ света жил потом в его картинах и в его теориях.

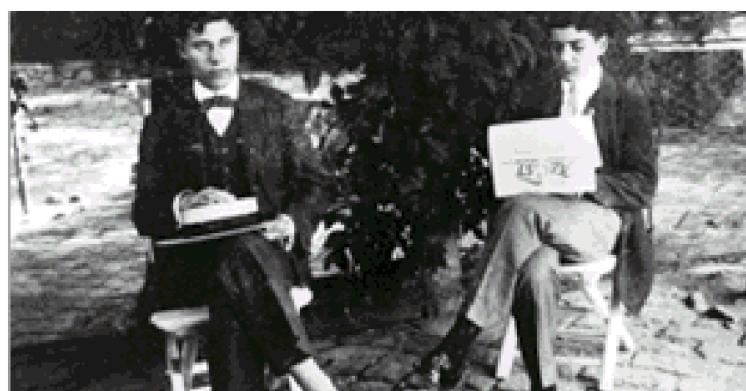


Рис. 4. Стихи Ласло опубликованы в ежедневной газете Сегеда, 1911.

Ласло отучился в академической средней школе (гимназии) в городе Сегеде (1905-13), вместе с братом Акосом, между тем как старший брат попал в школу в Будапеште. По тем временам они были вполне прилично образованными детьми. И выросли потом такими же приличными людьми.

Поскольку они воспитывались под присмотром дяди Густава, который был адвокатом, дядя счел карьеру юриста для племянника Ласло достойной, и в 1913 году юноша поступил на юридический факультет Будапештского университета. В связи с этим семья даже переехала в столицу.



Рис. 5. Выпускник и студент. Университет Будапешта. Ласло в 1914 году.

Университет Ласло понравился, и он учился там с интересом.

Но вскоре учеба была прервана войной, и Мохоль-Надь прямо из студентов попал на фронт. Поэтому, когда пишут, что он «юрист», надо понимать, начинающий – учился чуть больше года в университете.

Он стал офицером, а это что-то да говорит о его происхождении.



|Рис. 6. Ласло – офицер действующей армии.

С 1915 он несколько лет воевал в австро-венгерской армии как артиллерийский офицер. Ласло был ранен на Русском фронте в 1917 году. В диссертации С. Гибсона пишется, что при атаке на его батарею погибли все, кроме него. Его левый большой палец был разрушен осколками – это была очень болезненная рана, и, кроме того, он подхватил на поле боя инфекцию. В связи с этим он год лечился в военном госпитале в Будапеште, а затем перешел в резерв. Война сделала его пацифистом и сильно на него повлияла, этот опыт он вспоминал до конца жизни с «глубоким отвращением».

Будучи на фронте, он создал четыре сотни эскизов, многие – в цвете (карандашами), на оборотах военно-эмиссионных открыток, чтобы можно было легко носить их с собой. Это рисунки, временами живые и часто юмористические, нередко выражают его травмированность происходящим.



Рис. 7. Армейские зарисовки.

Среди его персонажей и раненые местные жители, и умирающие солдаты, жуткие реалии войны. Рисовал он их, похоже, цветными карандашами из офицерского планшета.

В госпитале Ласло снова начал рисовать – было чем занять время. Его больничная серия наполнена состраданием и отвращением к равнодушию.

В связи с этим увлечением он даже стал посещать художественную школу, где и познакомился с местным авангардом (кубизм, экспрессионизм и т.п.). Прогрессировал он быстро: вскоре стал фигурировать как участник нескольких групповых выставок.

Отметим, что в 1918 году Ласло формально перешел в венгерское реформатство (кальвинизм). Его крестным отцом стал его римско-католический университетский друг, искусствовед Иван Хевеси (Hevesy Iván). Вот почему в Будапеште, в отпуске и во время выздоровления, Мохоль-Надь занялся также журналом *Jelenkor* («Существующий Возраст»),

редактором которого был Хевесы. Журнал просуществовал год. Иван активно осмыслил экспрессионизм и вполне мог заинтересовать им Ласло. Между тем Надь все еще публиковал в прессе Будапешта рассказы и литературную критику – продолжал начатую ранее карьеру литератора. Потом этот опыт литератора ему очень пригодится.

После увольнения из армии в октябре 1918 года Ласло посещает вечерние занятия по рисованию в свободной художественной школе в Будапеште, учится в частной художественной школе венгерского художника Роберта Берени. Видимо, понимая, что это судьба, он с 1918 года полностью переключается на изобразительное искусство.

К ранним его работам относится также графическая серия, выполненная углем и чернилами (!), посвященная сценам из военной жизни. Вместе с его карандашными рисунками она была показана на выставке «100 рисунков» и фильм об этой выставке есть в Интернете.

Таким образом, в возрасте 23 лет он начал свою карьеру художника. Впервые его работы экспонируются в Будапеште вместе с другими художниками, в Национальном салоне (Зал искусств) Mücsarnok в марте 1919 года.

Источник левых убеждений Мохоль-Надя

Войны с ее ужасами сильно повлияла на него. Речь не только о травме болезненного ранения и гибели всего его подразделения у него на глазах. Чудовищные сцены позиционной войны он помнил всю жизнь, и они ему иногда снились. Во многом его так называемые «левые» взгляды, а скорее социальный идеализм, кристаллизуются как антитеза происходящему в этот период и удержатся в нем навсегда. Как связаны его взгляды и его творчество, это достаточно сложный вопрос для искусствоведов. Мы же на это смотрим с другого ракурса, вскоре он станет понятен.

В 1919 году в Венгрии очень ненадолго победила социалистическая революция.



Рис. 8. Провозглашение в марте Венгерской социалистической республики.

Ситуация состояла в том, что на территории распавшейся в результате войны империи Габсбургов – Австро-Венгрии возникли новые государства: Австрия, Чехословакия и Венгрия. Сложные территориальные претензии и несправедливые международные соглашения по Европе привели к власти блок социалистов и коммунистов, сориентированных на революционную Россию. Но после подавления революции не только коммунистам, но всем, причислявшим себя к левому крылу философии и искусства, в лучшем случае пришлось эмигрировать.

Известно, что Ласло Мохоль-Надь поддержал Венгерскую советскую республику, хотя постов в ней не занимал. По вопросу был ли он коммунистом (членом партии) или нет, сведения противоречат друг другу. Скорее всего, нет, поскольку он смотрел на мир шире, чем из окошка пролетарской солидарности. Этого ему советские искусствоведы (типа А. Федорова-Давыдова) простить не могли даже в лучшие времена, когда он у нас издавался. А потом и вообще вычеркнули его из упоминаний, относя его к разряду «мелкобуржуазных радикальных интеллигентов».

От венгерской революции в истории искусства остался знаменитый плакат Роберта Берени, который, как мы помним, последний год был учителем Ласло:



Рис. 9. Революционный плакат Р. Берени «К оружию!». 1919.

В том же 1919 году Ласло вернулся в знакомый Сегед, где жил перед отъездом в Вену. Переезжает он в Сегед во второй половине года и по одним данным фигурирует в качестве художника, а по другим – работает слесарем. Так или иначе, но в ноябре в городе прошла выставка его работ; видимо, со скульптором Шандором Гергеем (Gergely).

В конце года он переезжает в Вену, где остается в течение шести недель. В Вене он сотрудничает с другим известным изгнаниником – венгерским деятелем «активизма» писателем, художником и издателем Лайошем Кацшаком (Kassák Lajos), а также группой авангардистов «МА» («Сегодня»). Они выпускают одноименный журнал (основан Кацшаком в 1916 г.), вторым редактором которого был известный художник Бела Уитц.

Кацшак был уникальным «мотором». Человек, который пешком и без денег обошел почти всю Европу и запросто познакомился с Аполлинером, Сандраром, Делоне и Пикассо. Он не мог не оказать влияния на Ласло Надя.

Лайош Кацшак с 1914 года, выпускал журнал «Действие», который периодически закрывали и запрещали власти. Его успели посадить в тюрьму после революции, тем не менее, он эмигрировал, и продолжил формировать и новые издания и новые художественные группы в эмиграции, в Вене. Журналы ввозили в Венгрию подпольно, меня им обложки.

Вскоре он сам стал писать картины в стиле синтеза всех новых тенденций. Свое направление он называл живописной (или образной) архитектурой, вполне в стиле 1920-х. Кашшак вел полемику с коммунистами, относившими его к декадетам. Что интересно, у них с Ласло есть немало общего: оба смотрят на мир шире, чем через идеи коммунизма, оба активно развиваются свои социальные иллюзии. И оба «многостаночники».

Ласло общается с художниками группы «МА» и находится под влиянием кубизма и экспрессионизма работ своих друзей Лайоша Тихани и Шандора Бортника, Йожефа Ламперта и Ласло Пери. Любопытно, что художника *Ласло Пери* (это тоже псевдоним) звали на самом деле *Ласло Вайс*. Полный дубль Надя по имени, он и в искусстве в тот момент был неотличим по стилю от его работ. Далее в Берлине они выставляются пару раз на совместных выставках в галерее «Штурм», и в последующем их работы начинают даже путать. Путают и сегодня даже на очень солидных выставках.

В журнале «МА», кроме них, публиковались конструктивист Эль Лисицкий, наш скульптор А. Архипенко, а также К. Швиттерс, О. Шлеммер, Т. Тцара и т.д. Будучи идеологом издания, Л. Кашшак провозглашал идею единства технической цивилизации и искусства.

Журнал знакомил читателей с манифестами значительных авангардных (и близких к ним) групп и авторов. Он вел активную публикацию образцов современного искусства. Жизнеутверждающий по направленности, он «освобождал души» во имя «интересов человечества».



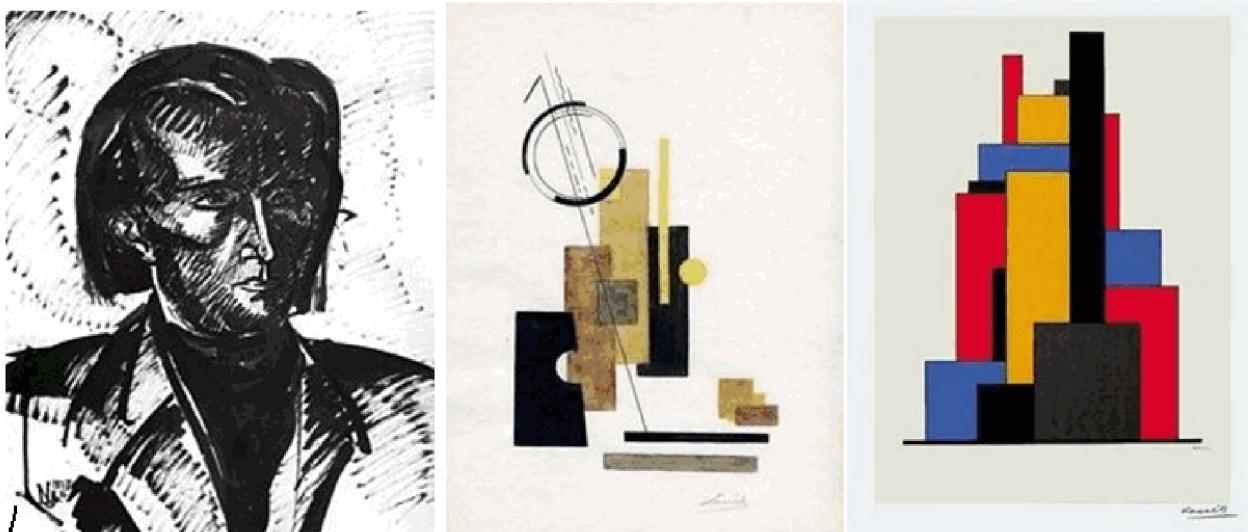


Рис. 10. Ласло Надь в 1920-м. Обложки журнала «МА» Мохоль-Надя.

Портрет Л. Кашака (Й. Немеш-Ламперта) и его работы начала 1920-х.

С определенного момента Ласло Мохоль-Надю всего этого уже было мало. Он быстро рос, в том числе, как художник, и понимал это. В маленьком круге эмигрантов все новое постепенно исчерпывается. Для него настало время переходить на уровень выше. Перспектив в консервативной Вене у него явно не просматривалось, а в Венгрию левым разрешат вернуться только в 1925 году. И там тоже перспективами не пахло, процветал провинциальный консерватизм, который был похуже имперского.

Он сделал первый шаг, и багаж его достижений был пока невелик.



Рис. 11. Рисунки и картины Ласло Надя, 1917-1921.

1.2. Контекст времени

Мы приближаемся к очень важному моменту нашего повествования. Судьба героя резко меняется. Но у нас не роман – говорим мы в данной книге о конкретном художнике, и период его активности в искусстве всего треть века: 1916-1946 гг. Он живет и работает на Западе в своем времени, и нам нужно это время не просто обозначить, а показать, как он в свою эпоху был вписан, почему именно Л. Мохоль-Надь резонировал с этим временем.

Для понимания наиболее существенных особенностей обозначенного здесь отрезка истории нужен отчетливый метод. Поскольку речь у нас идет о визуальных искусствах, нас будут интересовать определенные параметры образов в этих искусствах. Представить метод исследования для этой сферы в развертке нетрудно, достаточно сослаться на нашу ключевую монографию «Экзистенциальная системогенетика». По этой же теме есть и другие наши книги, от простейших до многотомных, а также ряд статей.

Более высоких уровней, близких к философии, мы здесь не будем касаться. А начнем с уровней понятных и обозримых.

Существует *столетний цикл культуры*, и он в нашем случае есть целое – это объемлющий цикл (1920-2020 годы). По сути дела, это контекст, в который у нас и вписывается история художника. «Качественная однородность культуры» в таком цикле – очень важное понятие, поскольку это картина мира. У нас с вами проектная картина мира. За обозначенные столетия она принципиально не менялась, только модифицировалась.

Модификации самого крупного порядка связаны с устойчивостью исторических поколений и их ментальной целостностью. Поколений в столетии – три, и они отличаются набором ценностей: ценности у дедов – свои, у отцов – свои, у детей – свои, а *культурная рамка* у них – общая. Общность менталитета удерживает цепь поколений. В цивилизованном мире это происходит при помощи механизма культуры. Это значит, что деды, отцы и внуки одинаково понимают то ключевое, что составляет единство культуры конкретного времени.

Так как три разных поколения сосуществуют в цикле культуры, возникает множество культурных конфликтов между носителями разных ценностных установок – это проблема «отцов и детей».

Первая особенность, которую следует обозначить в искусстве и архитектуре XX века в нашем артистическом контексте, – наличие содержательных пределов, идеалов. Это всеобщим образом ориентированная **рациональная инженерия** и личностный, или эксклюзивный, **арт-дизайн**.

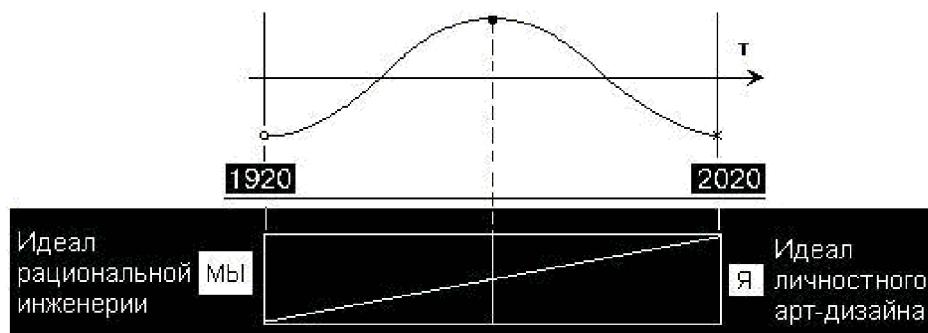


Рис. 12. Предельные концепции в XX веке.

Перед нами – схема парного индикатора «МЫ – Я», или «рациональное – иррациональное», в которой заданы пределы взаимоисключающих идеалов. Мы получили в данном случае два предела и три разных состояния (третье – их синтез посередине) – они и содержательно, и стилистически разные.

Следуя представлению о единой «проектной культуре XX века», мы выделяем в ней три фазы, что в эстетическом проявлении выражается как три стиля в едином цикле культуры (**1920-2020 гг.**). Рассмотрим, как выглядит последовательность трех стилевых циклов дизайна в датах:



Рис. 13. Три стилевых цикла XX века.

Циклические индикаторы, парные и троичные

Эстетическое состояние общества отображается в образах и образами пронизана вся человеческая деятельность и ее продукты. Материалом образов является **эстетический хронотоп** – художественное время и пространство. Поскольку эстетические произведения – это хронотопоконцентраторы, они точно отражают менталитет времени создания. Эстетическое время и пространство измеримо, и мы рассмотрим, как именно. Подробнее смотрите в моей книге «Эстетика».

Чтобы говорить о ценностях, необходимо ответить на вопрос: как соотносятся в менталитете эстетическое и этическое. Покажем это на схеме:

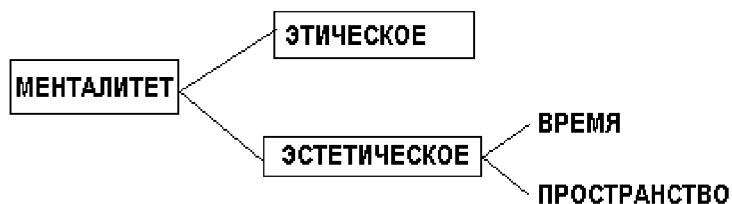


Рис. 14. Единство и состав менталитета.

Этический индикатор – это, например, рассмотренный выше парный индикатор «МЫ – Я», или «свобода общества – свобода личности». Но в культурном цикле есть три разновидности морали и нравственности, ниже мы их представим в форме лозунгов поколения. Поскольку мы говорим о трех фазах, то индикаторам следует тоже придать *троичный вид*. В итоге получается развертка основных ментальных индикаторов:



Рис. 15. Парные и тройные ментальные индикаторы.

Представим вариант их использования по отношению к культурному циклу XX века, который мы применим в данном случае:

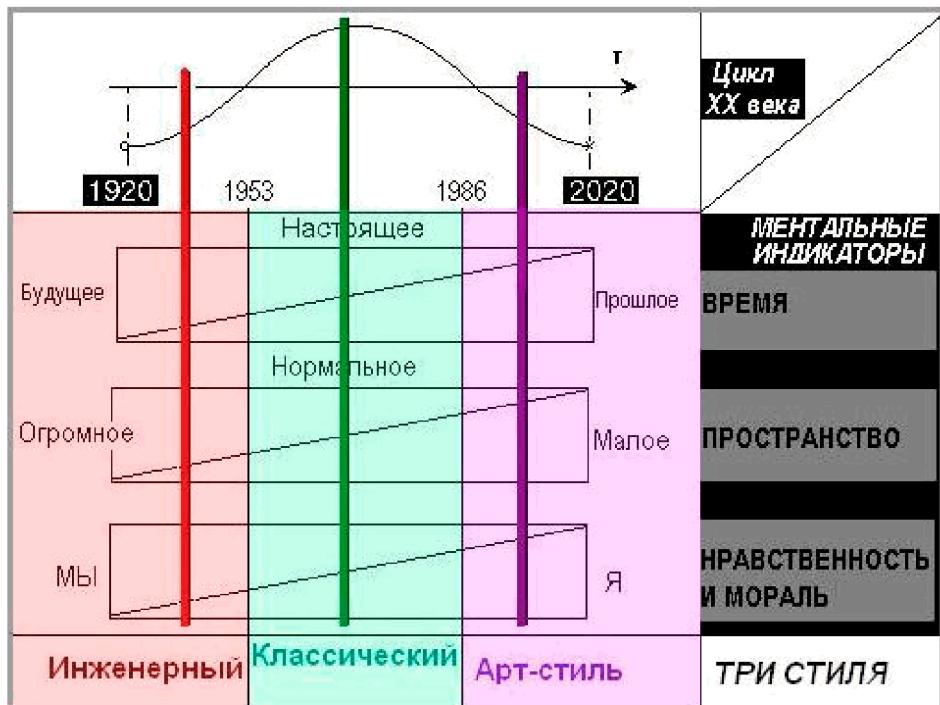


Рис. 16. Парные (троичные) ментальные индикаторы в цикле XX века.

Что это нам дает? Мы получили для каждого стиля поколения свое значение пропорции сторон каждого индикатора. И эта пропорция отражена в эстетических произведениях. Будучи качественной, она все же измерима.

Так, в **инженерном стиле** в образах превалируют: ментальное будущее, огромное по масштабности пространства (космизм), а в плане нравственности – индикатор «МЫ» (социальная солидарность, альтруизм, «человек есть винтик социальной машины», «незаменимых у нас нет»).

В **классическом стиле** в образах преобладают: нормальное пространство, настоящее время, равновесие интересов «мое» и «наше». И это выражают лозунги: «Человек человеку друг, товарищ и брат»; «Все, что вам нужно, – это любовь».

В **арт-стиле**, который доминирует сегодня, на первом месте стоит личный интерес (конкуренция, «человек человеку волк», «война всех против всех»). Пространство вокруг такого «Я» – мизерное («обезьянье», по Борису Раушенбауху), а ментальное время в искусстве повернуто в прошлое.

Инженерия как идеал «конструктивизма»

В 20-е годы XX века визуальное искусство, включая архитектуру, преклонялось перед инженерией, и отсюда – мировоззренческая концепция тотального «жизнестроения» и конструктивизм (рационализм и т.д.) как стиль. Мы называем его стилем активного поколения 1920-1953 гг.

Для начала нам нужно понять, какой **набор форм** лежит здесь в основании. Если составить полный арсенал исходных форм искусства и архитектуры, то на плоскости выступят основные фигуры, ставшие «буквами языка» супрематизма К. Малевича, – это верхний ряд фигур.



Рис. 17. Основные фигуры и их комбинаторика у Малевича.

Однородность рассматриваемого здесь «инженерного стиля» становится очевидной, если сопоставить фигуры Малевича и набор форм группы «Де Стил», а также Bauhausa. В раннем модернизме мы имеем дело с одной и той же художественной программой, проявленной в разных странах. Отсюда – интернациональность. Кластер основных форм и их комбинаторика на плоскости и в пространстве создавали новую эстетическую реальность.



Рис. 18. Работы Тео ван Дусбурга (Де Стил).

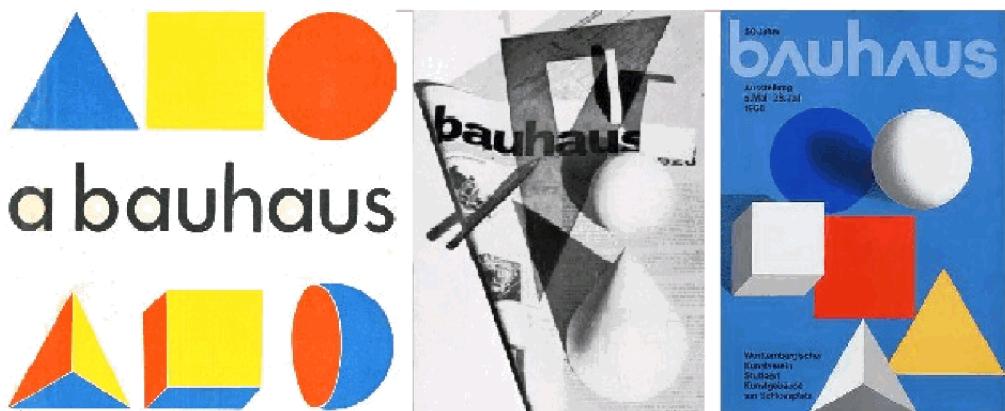


Рис. 19. Основные фигуры и объемные тела Баухауза.

В архитектуре простейшим является трехмерный набор первоформ, создаваемых из комбинаций круга, квадрата и треугольника:

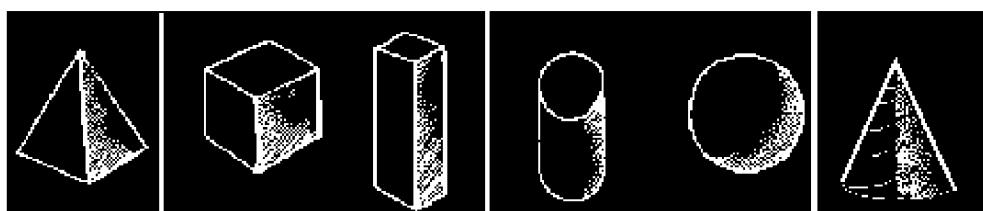


Рис. 20. Набор основных простых объемных форм архитектуры.

Тенденция эта была интернациональной, поэтому и работы голландцев из группы «Де Стил», и Ле Корбюзье, и Гропиуса с Баухаузом, и наших конструктивистов, сгруппированных вокруг ИНХУКа и Вхутемаса-Вхутина, образовывали некое авангардное целое. Возник новый рационалистический интерстиль из этих исходных плоских и объемных форм.

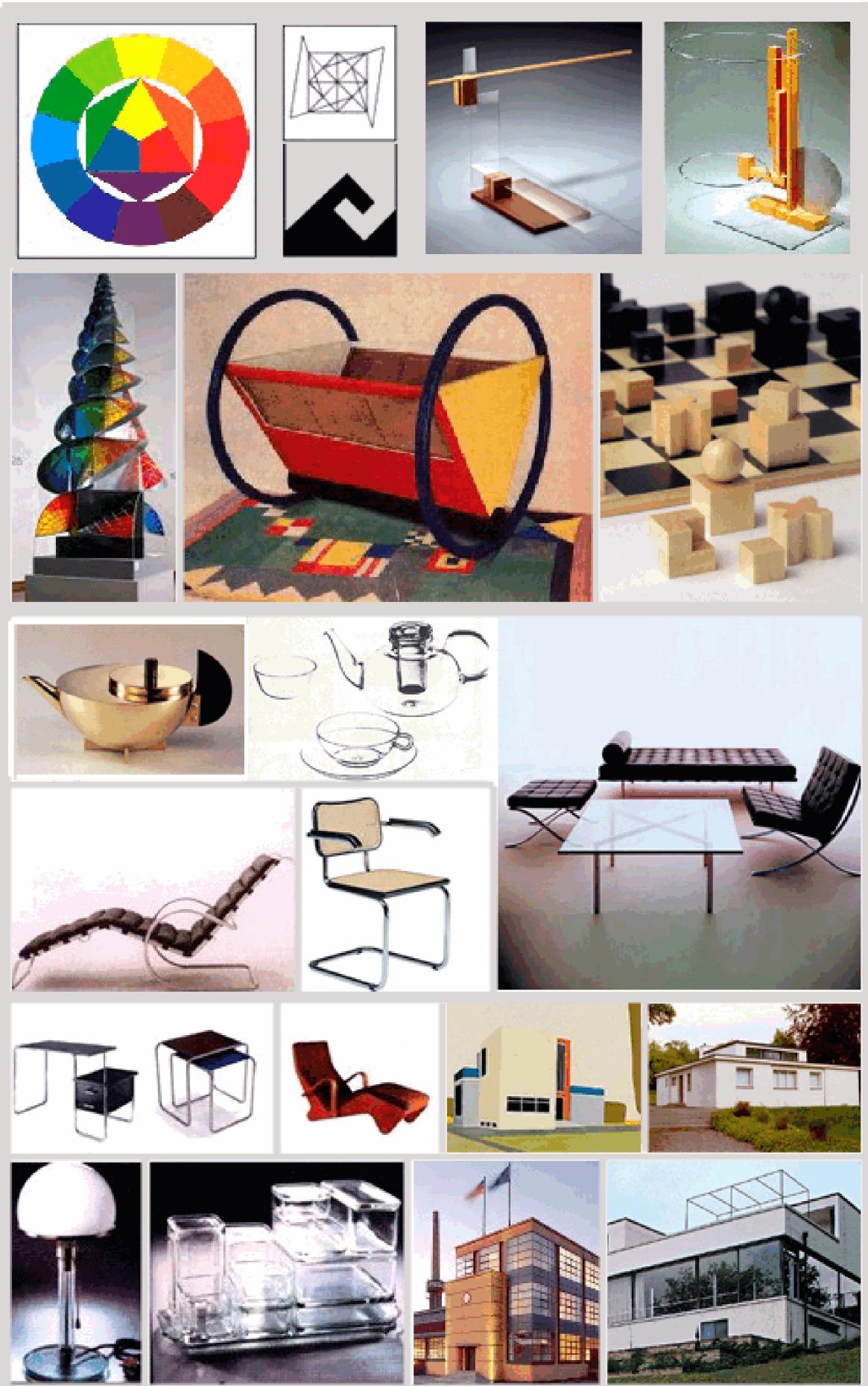




Рис. 21. Лабораторный период Баухауза и Вхутемаса.

Формально в него вписывался и пришедший им на смену стиль арт-деко.



Рис. 22. Очевидный геометризм дизайна стиля арт-деко.

Воплощением этого языка стал наш архитектурный конструктивизм:

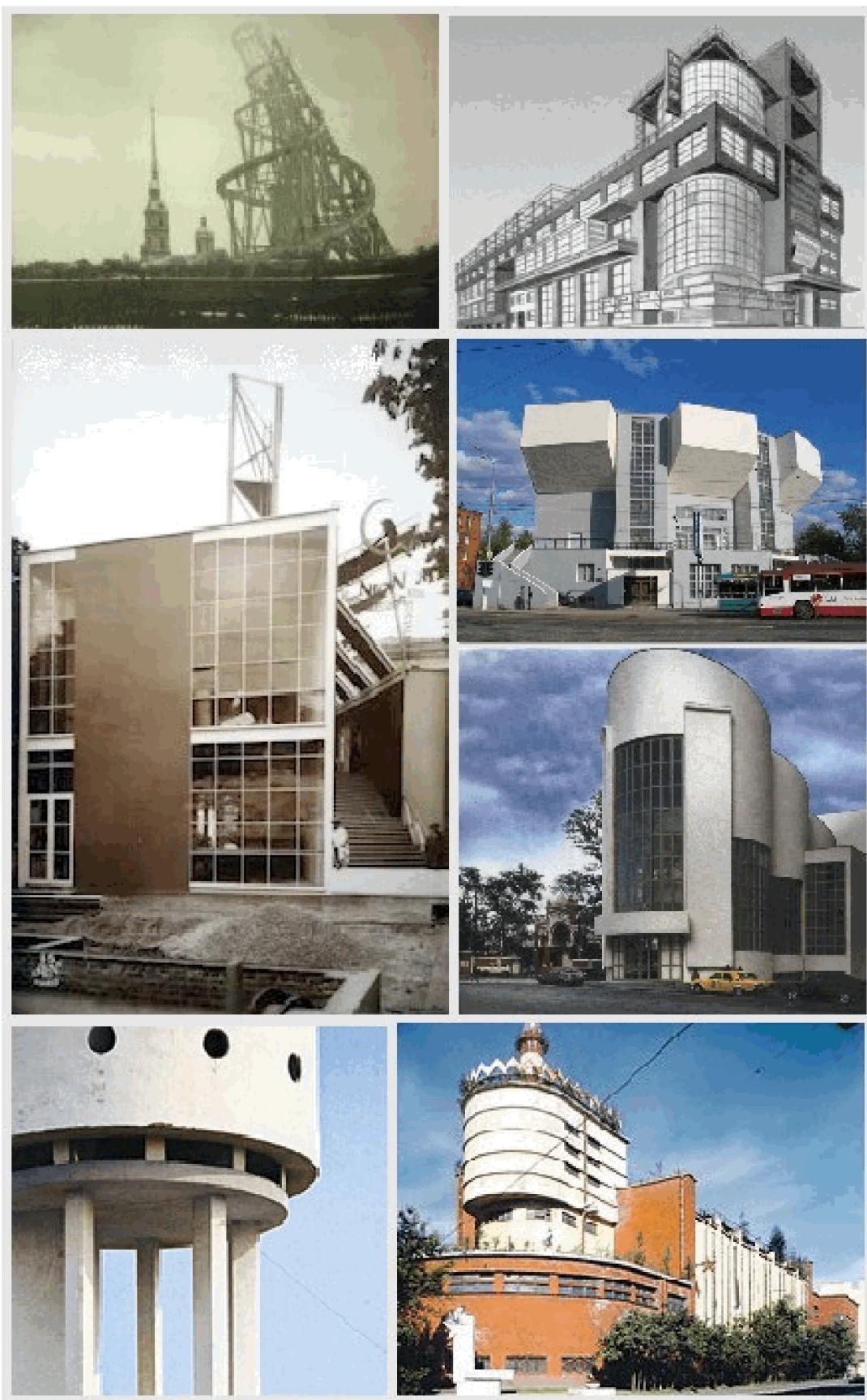


Рис. 23. Простые геометрические формы в нашем конструктивизме.

Второе воплощение – стиль западного функционализма и часть архитектуры арт-деко, его геометрическая линия.

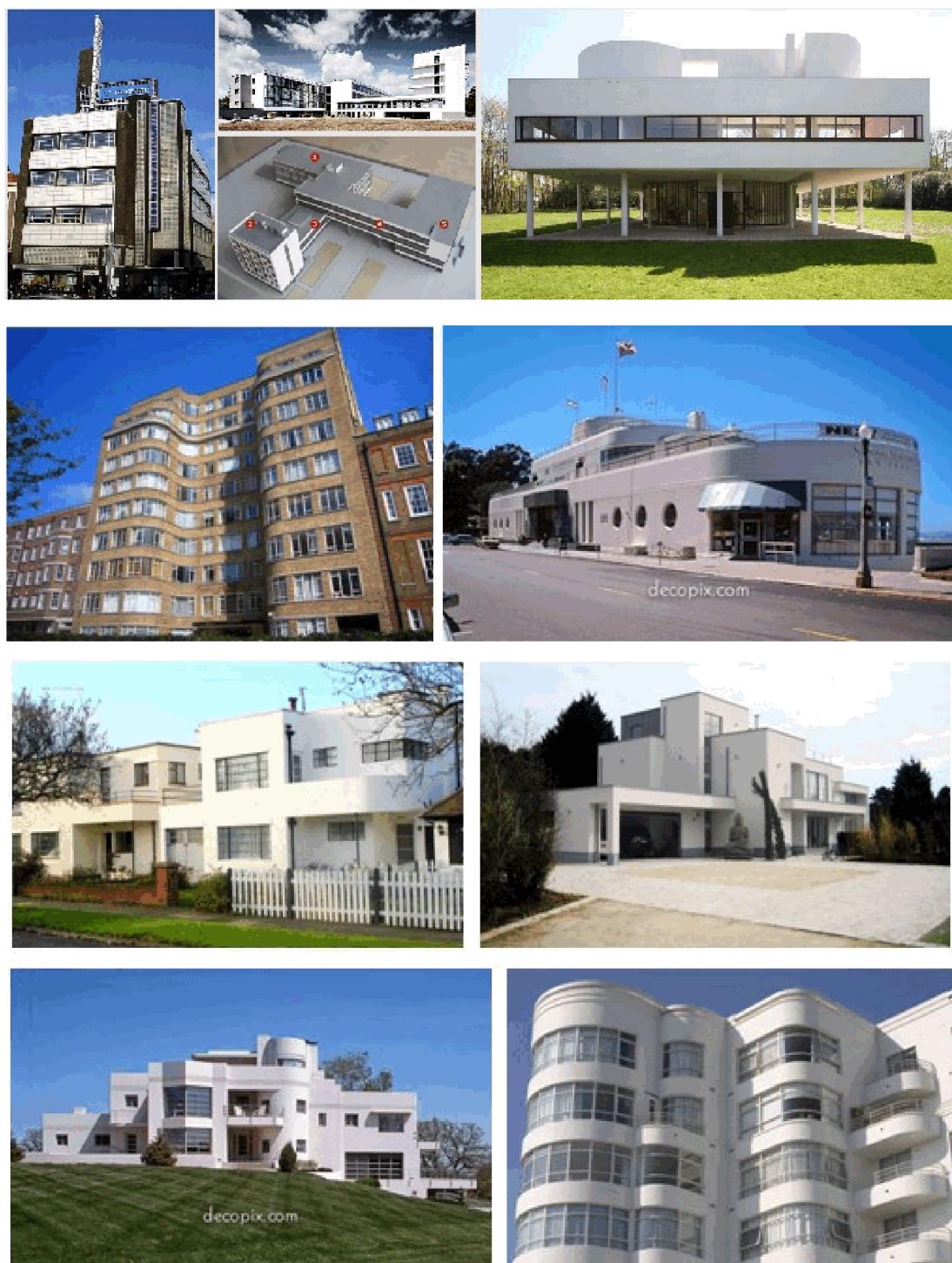


Рис. 24. Функционализм и «обтекаемый стиль» в рамках арт-деко.

Таким образом, интересующий нас контекст культуры в период активности Ласло Мохоль-Надя (1920-1946 гг.) представлен здесь и в основаниях – как *стиль рациональный и технически ориентированный*, и зримо – в ряде течений, школ, стилей и их продуктах. Сказанное здесь важно, потому что позволяет сопоставить основные тенденции эпохи с работами самого Ласло Мохоль-Надя. Вот к его истории мы и возвратимся.

1.3. В Берлине (1920-1923)

В начале 1920 года Ласло Надь переезжает в Берлин. По некоторым данным он получил помошь от квакеров, немецких и американских, работавших в Берлине. Здесь он занимается живописью, коллажем, фотографией, а затем и скульптурой.

Кстати, он в апреле становится представителем «МА» в Берлине и остается им до 1925 года, когда журнал прекратит свое существование. В 1921 году журнал «МА» дает подборку его работ. Он продолжает публиковать в нем статьи, но уже фрагментарно, поскольку все больше его публикаций выходит в берлинских и голландских изданиях. Тем не менее, именно здесь публикуется на венгерском языке его сценарий для фильма «Динамический Метрополис» (он писался в 1921-22 годах, впервые цвидел свет в «МА» в 1924 году, а затем переведен на немецкий и издан в томе 8 серии книг Баухауза «Живопись, фотография, кино»). Надь всегда старался не бросать единожды начатое дело и старых друзей.

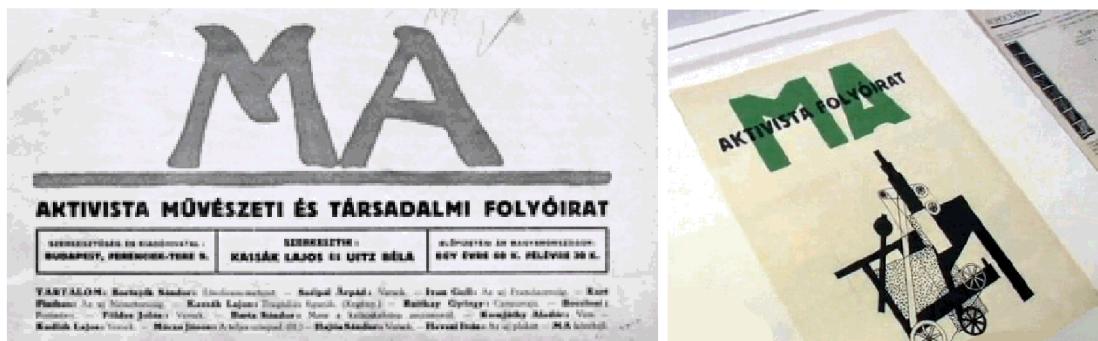


Рис. 25. Журнал «МА».

В апреле в Берлине Надь познакомился со своей первой женой Люцией Шульц, которая изучала историю искусства и философию в Праге и проявляла серьезный интерес к фотографии. Она помогла ему в освоении фотодела и потом работала с ним в Баухаузе, практически штатным фотографом и на ниве преподавания. Для этого она была подготовлена весьма профессионально: прошла полный курс обучения фотоделу, а тогда это была целая наука. Ей принадлежит один из первых очень удачных снимков здания Баухауза в Дессау в 1926-м, сделанных на его открытии.

В январе 1921 в Берлине Ласло женится на Люции. Ветка искусства фотографии, которую развивал потом Ласло, расцвела благодаря ей. Во время своего летнего (1922) отпуска в Рён они вместе начинают проводить эксперименты с фотографиями. Эти первые пробы были сделаны при дневном свете, а формами для засветки послужила бумага.



Рис. 26. Люси. Ласло и Люция в Баухаузе.

Хотя немцы в войну проиграли, Берлин 1920-х и до начала 1930-х был одним из артистических и культурных центров тогдашнего мира. В Германии с ним мог конкурировать разве что Мюнхен, а в мире – только Париж. К началу двадцатых Берлин понемногу отнимает у Парижа звание европейской артистической столицы. «Богемные города» были плотно заселены арт-элитой, к тому же там жило множество русских и прочих эмигрантов со средствами. Как ни парадоксально, Берлин стал пристанищем и для беглой аристократии, и для левого авангарда: именно здесь с восторгом принимали Малевича и Маяковского, здесь подолгу жили Лисицкий, Кандинский и т.д.

Важным для Ласло Надя было то, что здесь была соответствующая инфраструктура: выставочные залы, журналы, критика и мастерские друзей.

В октябре его работа включена в выставку Галереи Гурлитт в Берлине. Но главное – Ласло устанавливает контакт с галереей и журналом «Der Sturm». Один из важнейших пропагандистов новых течений европейского искусства писатель Герварт Вальден (Herwarth Walden) владел знаменитой галереей Der Sturm (Штурм). Им выпускался и журнал с тем же названием.



Рис. 27. Журнал «Штурм».

Кроме того, в Берлине был еще орган экспрессионистов – журнал Die Aktion, где Ласло тоже печатался. Кстати, в этих журналах печатался и Вальтер Гropius.

В 1921 году Ласло Мохоль-Надь появляется в международном голландском журнале «De Stijl», в хорошей компании с Хаусманом, Арпом, нашим Пуни, с непременной для тех лет декларацией о смерти искусства – призыв ко всем художникам мира прозвучал 4 октября.

Для журнала «Штурм» Ласло Надь сделал несколько обложек.

Вокруг «Штурма» группировались экспрессионисты из знаменитой группы «Синий всадник» (Der Blaue Reiter), где ведущую роль играли Василий Кандинский и Франц Марк и куда входил Пауль Клее. Так что Мохоль-Надь попал «куда надо» и сразу вошел в круг авангарда. Он близко сходится с активом «Дада» – Раулем Хаусманом, Ханом Хохом и Куртом Шниттерсом. И, надо заметить, не только с этой группой: Ласло умеет устанавливать контакты, он удивительно располагает к себе.

В 1922 состоялась его первая полуперсональная выставка в «Штурме».



Рис. 28. Галерея «Der Sturm», экспозиция Мохоль-Надя.

На этой выставке Мохоль-Надь экспонировал знаменитые «телефонные картины». Они названы так, поскольку художник заказал их изготовление по телефону, просто подробно продиктовав фабрике вывесок свой заказ. Это были пять картин на эмалированном металлическом основании разных размеров (две из них с тех пор потеряны). Его прием «заказа по телефону» потом многие модернисты повторят.

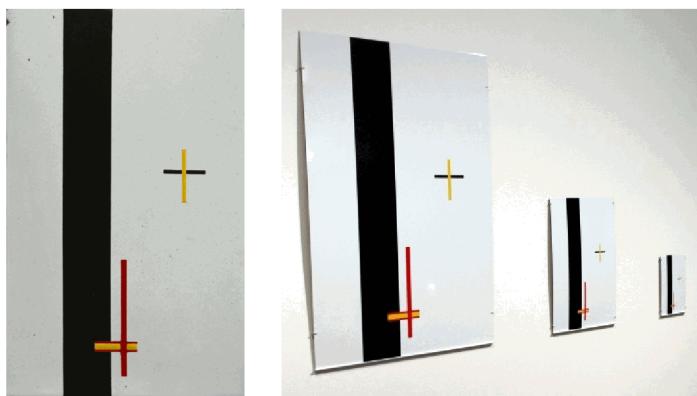


Рис. 29. «Телефонные картины». Музей Баухауза. 1922.

Им владела идея имперсональности и привлечения техники в качестве инструмента. Художник акцентирует монотонные окрашенные поверхности как плоские и гладкие, насколько возможно, – важна их внечеловеческая техничность. Своим работам он дает буквенно-цифровые названия, «как будто они были автомобилями или промышленными изделиями». В этом отношении с ним были заодно пуристы, продолжавшие линию кубизма в пространстве: Ле Корбюзье допускал в своих постройках декор либо в виде абстракций пуристов, либо в виде букв и чисел (например, часы).

Помимо конструктивистской живописи Ласло Мохоль-Надь немало экспериментировал с коллажами. Это пригодилось ему потом в типографике.

Надь работает в разных техниках гравюры, что тоже потом очень поможет ему в освоении книгоиздания, а также делает скульптуры из дерева, стекла и металла, для чего осваивает ряд станков и инструментов.

Но поданная столь кратким образом история венгерского самоучки, который вот так сразу выплыл на артистический олимп модернизма Европы, – иллюзия. За кадром остается интенсивное саморазвитие Ласло Надя в

искусстве и культуре в целом. В своей поздней статье-автобиографии «Абстрактный художник» (1944) Ласло говорит о том, как развивалось его искусство. Есть еще вторая его статья «В защиту абстрактного искусства» (1945), она вышла уже посмертно. Они важны, поскольку них есть сведения и воспоминания о 1920-х, которые не восстановить по документам.

Надь писал, что изначально шел от образности и чувства. Современное искусство он поначалу счел хаотичным: не понимал кубизма, фовизма, футуризма и т.д. Начал с изучения художников Возрождения, затем им на смену пришло увлечение Рембрандтом и Ван Гогом, особенно в рисунке. Через их творчество он приходит к Мунку и уже потом – к современным экспрессионистам. Мохоль-Надь сразу уловил их главный нерв: личная интерпретация видимого и изображаемого. Все эти необычные сочетания форм он осознает как часть художественного языка, основанного на *первичных визуальных элементах*. И, хотя он говорит, что линии для него превратились в диаграммы внутреннего мира, но осознает, что этим способом художники говорят от имени общественного сознания.

На этом пути поисков своего языка Надь изначально увлекся выразительной силой линий без полутонов. Его рисунки без привычной штриховки и тона иногда напоминают клубки проволоки его же скульптур.

Затем Ласло начал изучать композицию и, наконец, действие цвета на конструкт композиции. Он делал коллажи совмещенных цветных бумажных полосок и переносил эти конфигурации в картины с видами полей и городов.

Еще в 1919 году, если не раньше, он начал экспериментировать с композицией дадаистов, которая априори отрицала любые правила. Это в значительной степени помогло ему потом при переходе к преподаванию.

Итак, в феврале 1922 года Ласло Надь выставляется с Ласло Пери, уже упоминавшимся ранее, в галерее Der Sturm в Берлине. Его работа включает в себя картины, металлические скульптуры и «Рельефы», изготовленные из найденных предметов – стекла, дерева и металла. Там Мохоли встречает Вальтера Гропиуса, который посещает эту выставку.

Кроме того, репродукция его работ опубликована 1 мая в праздничном выпуске «МА». В том же мае он принимает участие в «Первом Международном конгрессе прогрессивных художников» в Дюссельдорфе в качестве представителя группы «МА».



Рис. 30. Ласло в среде артистической богемы.

Все большее влияние на него оказывает Курт Швиттерс. Надь посещает дадаистов и конструктивистов на конференции в Веймаре и снимается с ними. На этом снимке весь цвет тогдашнего европейского модернизма.

В 1922 году появляются его первые эскизы «Светопространственного Модулятора». С тех пор он до конца жизни совершенствовал его.

В декабре вместе с венгерским искусствоведом Альфредом Кемени он пишет манифест «Dynamisch-konstruktives Kraftsystem» (Конструктивная система сил), опубликованный в *Der Sturm*. Этот документ остался в истории.

Наконец, в том же 1922 году он издает вместе с Лайошем Кацшаком «Книгу новых художников» на венгерском и немецком. Это была антология современного искусства и поэзии, опубликованная в «МА».



Рис. 31. Книга новых художников.

В феврале 1923 года проходит вторая выставка Надя в галерее Штурм с Ласло Пери из «МА». Надь пишет о Пери несколько статей в журнал.

Кроме того, Мохоль-Надь публикует гравюры на линолеуме и ксилографии в *Der Sturm*. Это любопытный период. Вообще Надь делал гравюры реже, чем, скажем, фотографии или живопись, а тогда он создал целую серию небольших работ, которые мы приводим в альбоме. Он периодически делает «геометрические» ксилографии и линогравюры между 1919 и 1925 годами, иногда переводя в этот вид свои же картины, и наоборот.

Сравнительно редкий пример конструктивистской печатной графики – это его серия из шести литографий, опубликованная в Ганновере и известная знатокам как Кестнер-портфолио Nr. 6. Это был последний из шести подборок (портфолиев) разных художников, опубликованных в 1923 году книготорговцем «Людвиг компании» совместно с «Экарт фон Сюдов». Художественный руководитель этой серии – Кестнер Гезельшафт, откуда и название этих портфолио. Их было несколько, и вторым известным автором, которого опубликовали в этой же серии, был Эль Лисицкий.



Рис. 32. *Konstruktionen - 6. Kestnermappe*, 1923.

В августе и сентябре Мохоль-Надь уже участвует в выставке Bauhausа в Веймаре. Но это уже совсем другая история. Это его история в Bauhausе.

Первая манера Мохоль-Надя – геометрический конструктивизм

Ласло Мохоль-Надь не просто чувствует ритм времени, он еще и выражает его в своем эстетическом хронотопе и на том материале, который был ему тогда доступен. Он один из тех, кто вводит в обиход мира искусств абсолютно новые материалы. Уже на раннем этапе он пишет свои картины не только на холстах или дереве, но и на металле, пластике и т.д.

В его судьбе была пятилетка Баухауза – 1923-1928 гг. Он оказался именно тем человеком, который был не просто необходим этой школе, а определил ее историческое лицо. В определенном смысле он сам стал генератором *инженерного стиля* своего поколения (1920-1953 гг.), и был им даже после смерти. Его линию продолжили друзья, ученики и тексты, особенно его книги.

Инженерный стиль, которому мы посвятили отдельную монографию, имеет три фазы: становление, расцвет, декаданс. В обществе это фазы длительностью примерно по 11 лет (солнечные циклы, по А.Л. Чижевскому.).

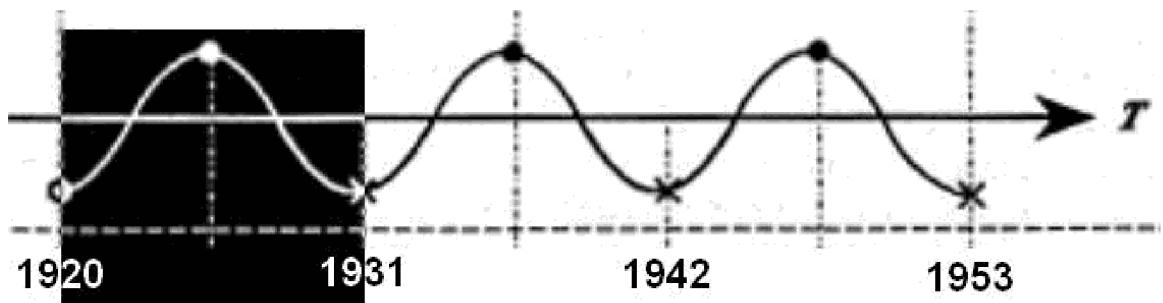


Рис. 33. Три фазы инженерного стиля в датах. Первая фаза - архаика.

Нетрудно заметить, что становление стиля (1920-1931) приходится на годы существования первых великих дизайнерских школ и ярких авангардных течений, с многими из которых Надь имел дело или непосредственно, или опосредовано – печатался, переписывался и т.д. Это этап **архаической манеры** работ Моголь-Надя, построенной на использовании чистой геометрии: круга, креста и квадрата, реже – треугольника. Данные фигуры комбинаторно используются им и на плоскости, и в пространстве – в графике, живописи, скульптуре, а затем в дизайне и пропедевтике Баухауза, о чем речь далее.

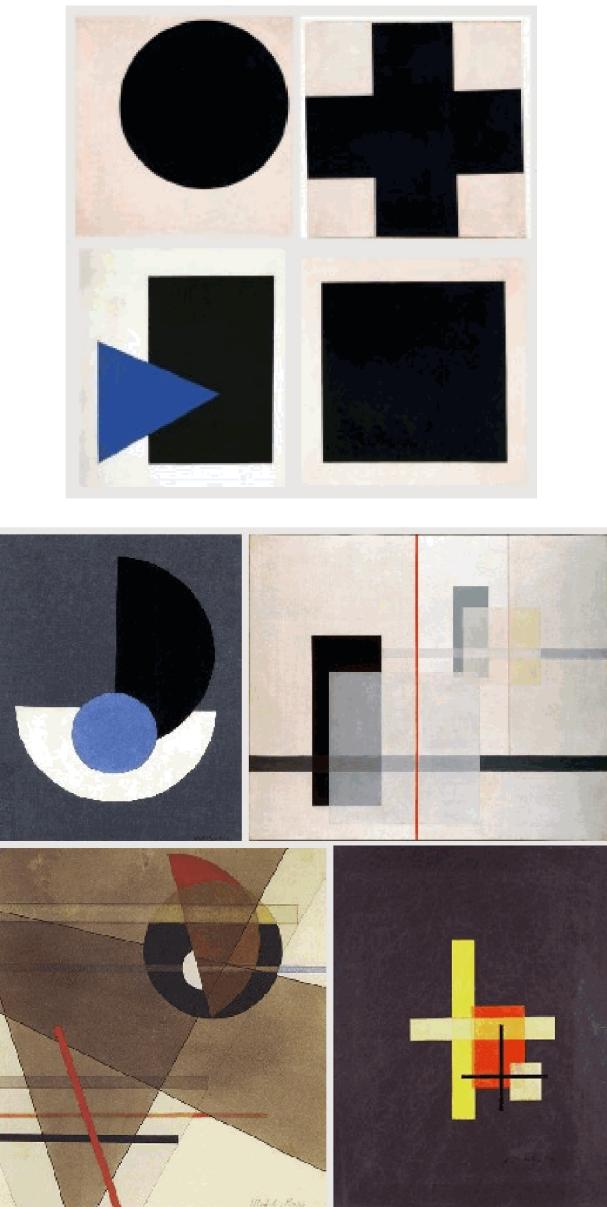


Рис. 34. Круг, крест, треугольник и квадрат в работах 1920-х годов у Казимира Малевича (вверху) и Ласло Мохоль-Надя (внизу.)

Саму эту архаическую манеру у Надя легко отличить от последующих этапов его творчества. Вроде бы тот же геометризм, но в отличие от Малевича он использует цвета любых оттенков, а не только чистые. У него очень развитая нюансность, особенно в тоне: она позволяет достичь эффекта полупрозрачных слоев на его картинах. Пространство, таким образом, строится не только за счет наложения непрозрачных поверхностей, а путем сочетания прозрачности и непрозрачности. Причем, делает он это в любой технике, даже в монохромных гравюрах.

На следующем этапе эффект прозрачности он применит буквально.

1.4. Русское влияние

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 группы 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. Что интересно, 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.

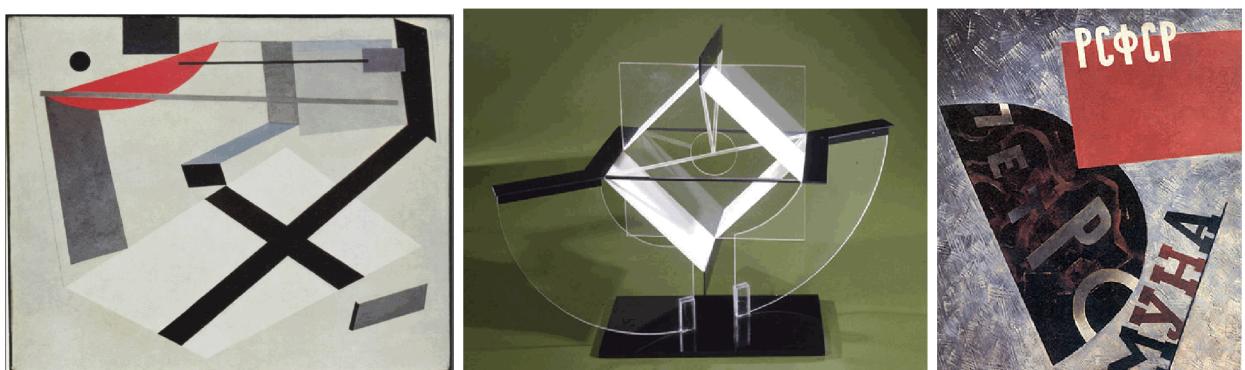


Рис. 35. Работы Л. Лисицкого, Н. Габо, Н. Альтмана.

О роли Родченко и о его сходстве с Родченко мы еще поговорим.

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, опубликованным в «Штурме»). Этот манифест был проникнут текстологическими идеями А.А. Богданова – русского революционера, философа, ученого, автора знаменитой «Текстологии», идеолога Пролеткульта. Мы посвятили ему книгу «Звезда Богданова». Тома «Текстологии» 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. представленных на венской выставке «МА» в 1921. В объеме он работал в стиле Габо. Кстати, панорама работ Габо, который в области трехмерности ближе всего в Надю, есть 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 специальным отделом. Эти наши «официальные представители» не только снабжали интересующихся левых 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 Чicherин 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 Надь поддерживали тесные дружеские отношения на протяжении трех лет, с начала 1922-го, видимо, когда встретились в мастерской Г. Кадена.

В 1924 году Надь познакомился 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. 36. De Stijl с публикацией Надя. Журнал «Вещь», обложка Лисицкого.

Лисицкий постоянно контактировал с Баухаузом и бывал там и даже, пишут, прошел курс (1927-28). Сам Эль Лисицкий преподавал во Вхутемасе.



Рис. 37. Конгресс конструктивистов и дадаистов в Веймаре, 1922

Международный конгресс дадаистов и конструктивистов, Веймар, 1922. Задний ряд (слева направо): Люсия Мохой-Надь, Альфред Кемени, Ласло Мохой-Надь. Второй ряд с дальнего края: Лотта Бурхарте, Эль Лисицкий, Корнелис ван Истерен, Стюартскопф. Средний ряд: Макс Бурхарте (с ребенком на плечах), Гарри Шейбе, Тео ван Дуйсбург, Богель, Питер Роль. Второй ряд вблизи: Алекса Роль, Непли ван Дуйсбург, Тристан Тцара, Нини Смит, Ханс Арп. Впереди стоит Вернер Греф, лежит Ханс Рихтер.

Видимо, через него шесть работ Мохоль-Надя и попали на Первую Всеобщую германскую выставку искусств, показанную в 1924 году в Москве, Ленинграде и Саратове. Он фигурировал в разделе «Де Штурм».

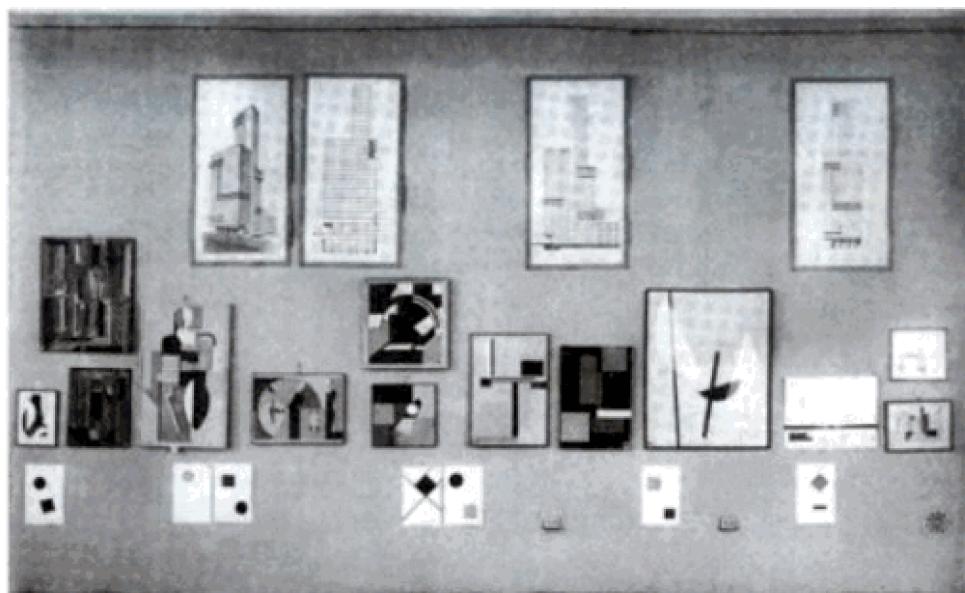


Рис 38. Работы Надя и Гропиуса на выставке в Саратове.

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. 39. 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. 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 увеличила его мировую известность.

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 связи они поддерживали.



Рис. 40. Известный снимок Люси – Л. Мохоль-Надь в комбинезоне. Bauhaus.

A. Родченко в комбинезоне (прозодежда) по своему проекту. 1920-е.

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 Bauhausе, 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.



Рис. 41. Родченко, обложка «Журналиста». Надь, Баухаузбюхер.

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 зоны, 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.

Найти и использовать новый визуальный прием – это для начала 20-х было большой удачей. И потому его применяли не задумываясь, тут же. Обмен идеями был, но скорость этого обмена для нас необычайно мала. И, кстати, поэтому каждый новый журнал, новая книга, новая выставка были событиями, которые пережвали и долго обсуждали. Так и происходила взаимная адаптация. И даже взаимное отторжение: мне всегда было интересно, почему Гропиус не принимал к себе Эль Лисицкого, а оказалось – он опасался его мощной харизмы, которая могла разрушить их герметизм .

Будучи активным деятелем киноискусства, 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 кино. Мохоль-Надь, очень его ценивший, способствовал тому, что фильм Вертова затем многократно демонстрировался в Европе.

Сергей Эйзенштейн, совершивший в то же время весьма сложный вояж по Западу с Александровым и Тиссе, получил от Моголь-Надя случайно возникший у него шарж – «портрет» Эйзенштейна – фотограмму, 1929. О ней сегодня любят упоминать, поскольку недавно раскопали ее в архивах.

Реальность многочисленных связей Надя с Россией и русскими иногда просто удивительна. Так, например, у него в Баухаузе-2 работал великий скульптор А. Архипенко (подборка работ которого есть в нашей монографии по скульптуре XX века). Директором Чикагского института дизайна после Надя стал Сергей Чермаев, с которым они пересеклись еще в Лондоне. Его сын, окончивший этот институт, создал фирму вместе с Р. Браунджоном.

Разумеется, нельзя не вспомнить и баухаузовские учебные книги В.В. Кандинского, изданные в серии «Баухаузбюхер». У нас они вышли только в 1990-х. 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. Кроме участия в сборных изданиях (типа «Театр в Баухаузе»), 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. Написанная годом ранее, она вышла в свет в 1929 году, когда он уже ушел из Баухауза вместе с Гропиусом и его командой.

Но поскольку мы сильно забегаем здесь вперед, все по порядку.

Глава 2. БАУХАУЗ (1923-1928)

2.1. Мастер Баухауз

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 и художником Кашшаком. По рекомендации Кашшака, как пишут, Надь и попадает в Баухауз. Так ли это, достоверно сказать трудно. Тем не менее с Вальтером Гропиусом Мохоль-Надь не раз пересекался (как член «ноябрьской группы», и на выставке), но, судя по всему, о карьере педагога он тогда не задумывался.

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



Рис. 42. 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 Bauhaus и без того с трудом балансировал между противоборствующими политически силами противоречивой Веймарской республики. И Гропиус таки пожертвовал этой большой фигурой. Хотя, надо сказать, Иттен не так много потерял – с ним в его берлинскую школу ушла часть наиболее преданных студентов веймарского Bauhausa. 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» Bauhausa 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 Bauhausa, прежде всего Иттен, Фейнингер и Мухе, ей глухо сопротивлялись Кандинский и Клее – экспрессионисты. Кстати, Клее, Шлеммер и Мухе пришли в Bauhaus по рекомендации Иттена. То есть, возникла почти что политическая группировка, где на стороне Иттена было большинство, включая многих 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 Bauhausa. 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 Баухауз – 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 крупным 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 Bauhaus он оказался ровным, излучающим энтузиазм и постоянно проявляющим интерес к новому. Среди коллег Надь 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 Bauhaus Мохоль-Надь безоговорочно поддерживал Гропиуса во всем. Они совместно редактировали знаменитую серию «Книги Bauhaus», для которой Надь 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 Мохоль-Надя в Bauhaus новые «функционалистские» идеи Гропиуса обрели апологета. Кроме форкурса, Ласло взял на себя мастерскую по металлу, где действовал как арт-директор. Он умел работать руками (еще в Сегеде поработал слесарем) и умел учить этому, отчего быстро стал одним из ведущих мастеров Bauhaus в области предметного дизайна. Талантливый выпускник Bauhaus 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 Bauhaus В. Гропиусу судьба подарила нужного человека – и далее они долго шли по жизни вместе. Их пятилетка в Bauhaus – самое классическое время этой школы. Они вместе работали и вместе ушли из Bauhaus в 1928 году. И позже Гропиус – в том числе и в эмиграции – не забывал о своем лучшем сотруднике, пытаясь снова начать работать вместе. Это почти удалось, но через 10 лет.

В Баухаузе Ласло быстро осваивается: сотрудничает с Оскаром Шлеммером и Фаркаш Мольнаром в театре Баухауза, где его интересуют танцы и сценография балета. Это приведет к выпуску в следующем году их совместной книги, в ней три автора. Кроме того, он работает в архитектурной мастерской и мастерской настенной росписи Баухауза.



Рис. 43. Театр Баухауза.

Книга о театре «Сцена в Баухаузе» («Die Bühne im Bauhaus»; совместно с Ф. Мольнаром и О. Шлеммером) вышла как том 4 серии книг Баухауза в 1925 году. Эта работа включает в себя задуманную идею театра Целостности (видение театра формы, движения, тона, света, цвета и запахов) и эссе «Театр, Цирк, Варьете».

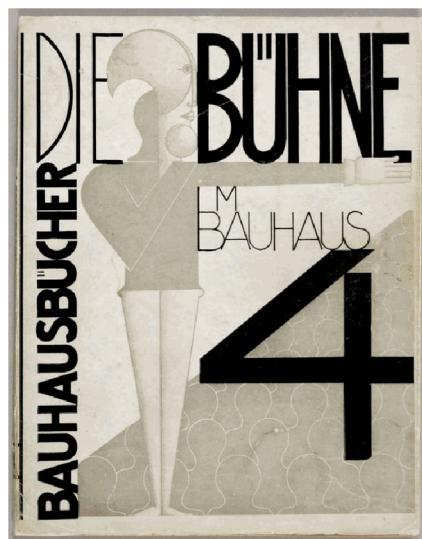


Рис. 44. Обложка книги «Сцена в Баухаузе», 1925.

Когда Ласло начинал работать с Гропиусом над серией книг Баухауза, первоначально планировалось издать в ней 50 томов. Существовали планы выпускать серию Баухауз-бюллетеней, но этот проект не был осуществлен.



Рис. 45. Здание Баухауза в Веймаре (арх. А. Ван дер Вельде)



Рис. 46. Мохоль-Надь среди педагогов Баухауза. Веймар-Дессау.

Страница хроники его жизни этого периода

В феврале 1924 года у Ласло Надя проходит третья выставка в галерее Штурм (на этот раз совместная с Хьюго Шайбером, стиль которого колебался между футуризмом и экспрессионизмом).

В дополнение к традиционной технике живописи на холсте, Ласло начинает использовать нетрадиционные и синтетические материалы, такие как алюминий, целлULOид и непрозрачные пластмассы.

Получают продолжения его эксперименты с фотоколлажами, которые он называет «фотопластикой». Это был очень продуктивный год для них.

В марте 1925 у него проходит последняя выставка в галерее Der Sturm.

Опубликованы первые тома серии книг Bauhausa. К 1929 году будет издано четырнадцать томов. Мохоль-Надь проектирует все обложки и общую верстку, но три тома со своими работами он делает особенными.

В этом же году он начинает писать сценарий «Курица есть курица».

В 1926 году Ласло публикует несколько важных эссе, работая в Дессау.

Он продолжает совершенствовать свои фотографии. Теперь они делаются в темной комнате с контролируемым освещением.

Его экспонаты показывают в Музее современного искусства Берлинской национальной галереи, секция абстракции экспериментального искусства.

Он участвует в выставке Société Anonyme (Современный музей Катрин Дреер), состоявшейся в Бруклинском музее, Нью-Йорк, с ноября 1925 по январь 1926 года. Это была грандиозная экспозиция экспериментального искусства – более 300 работ 106 художников из 19 стран. Она, кстати, показала, что у большей части американцев к дадаизму и вообще раннему европейскому модернизму наблюдается полное равнодушие.

Апрель и май – персональный показ в Дрезденской художественной галерее, (Галерея нового искусства, открытая в феврале, проект Bauhausa).

1927. Он участвует в выставке «Пути и направления абстрактной живописи в Европе», в Мангейме.



Рис. 47. Мохоль-Надь в Баухаузе. Веймар-Дессау.

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 Гропиуса 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 немногое другие основания, хотя установки и форкурсы школ местами очень похожи – это впоследствии позволяло вести диалог и даже обмен делегациями. На снимке группа Штольц, у которой с Мордвиновым были и другие встречи.

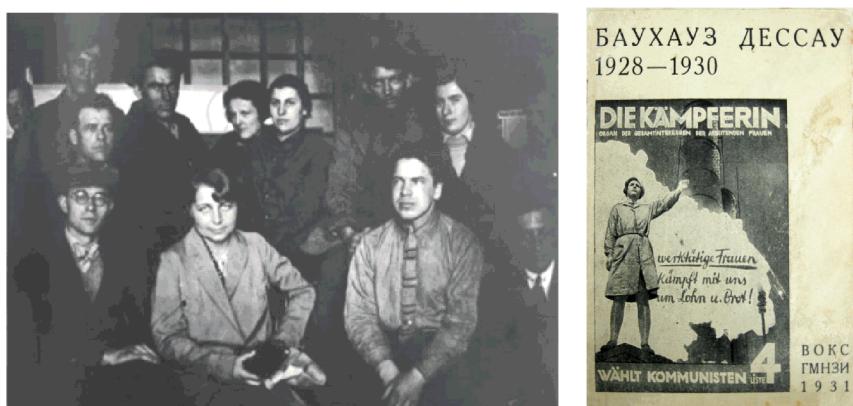


Рис. 48. Делегация Г. Штольц и архитектор А. Мордвинов. Вхутемас, 1928.

Каталог выставки Баухауза, 1931.

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.

Ситуацию превосходно описывает серия опубликованных работ школы С.О. Хан-Магомедова и его самого, а также и появившиеся сейчас книги и диссертации по пропедевтике того периода.

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 Bauhausa на серийное производство давала в реальности не слишком впечатляющие результаты, но «вода камень точит» – настойчивый Гропиус приучил к выставкам и образцам Bauhausa достаточно широкие слои и промышленников, и потребителей. Сначала критики могли высмеивать их проекты, но в конце концов возник «стиль Bauhausa», игнорировать который не давали уже многочисленные подражатели из арт-деко. Bauhaus стали воспринимать как культурный центр и ядро генерации современного стиля.

Отказавшись от анализа старых мастеров, что делал Иттен, Надь взял за основу методичный анализ авангардного искусства современников. Это очень важный аспект, который и обеспечит далее необычайную популярность Bauhausa – высшего ремесленного училища, каковым оно и было в Веймаре, и только политический талант и рекламные заходы Гропиуса выдвинули школу в ряды ультрасовременных. 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, он выпускает грамотных специалистов.

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 вначале в наброске, а занятия вел 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.

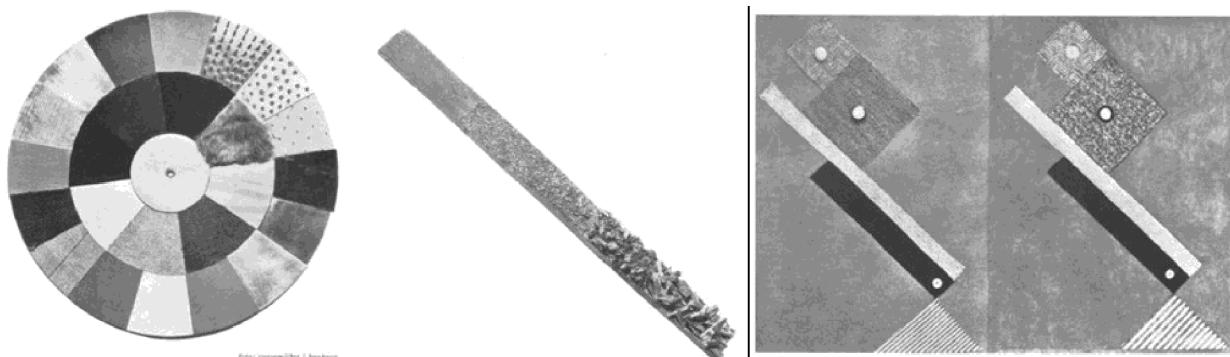


Рис. 49. Круг фактур. Линейка масштаба фактуры. Визуализация.

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.

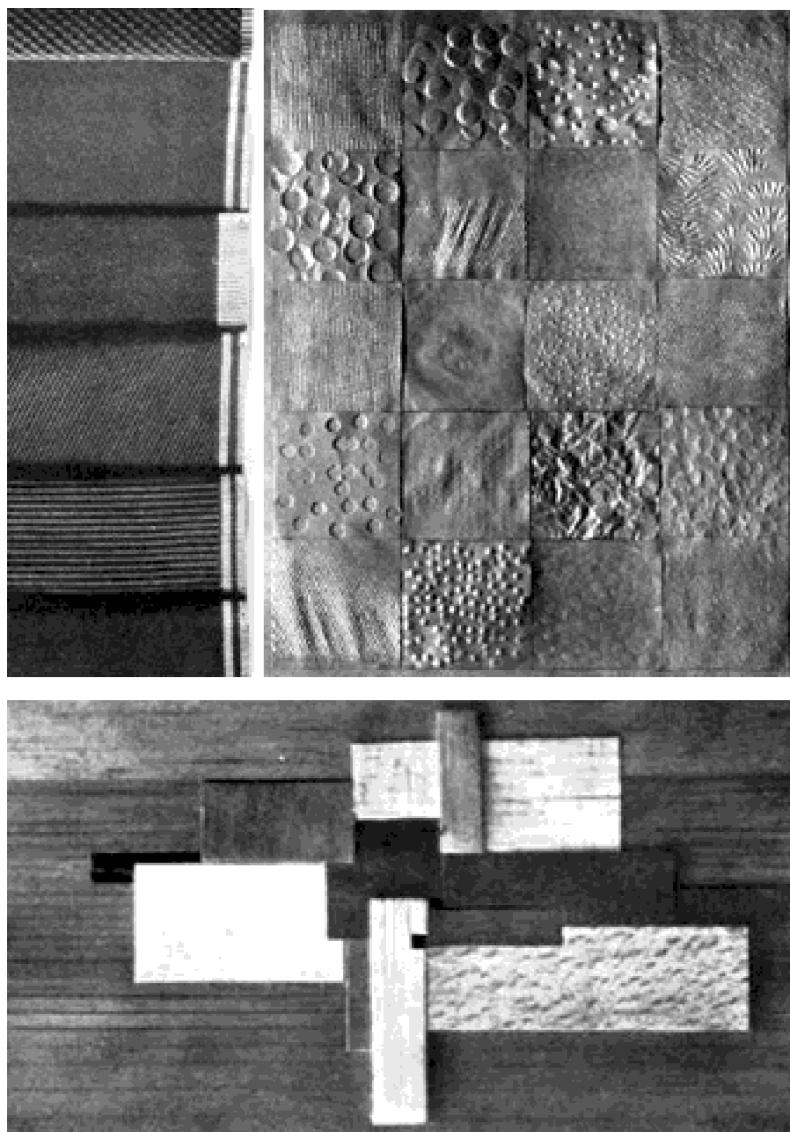


Рис. 50. Фактуры тканей. Рельефные фактуры. Столкновение фактур.

Омысленное 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. 51. К. Малевич, Л. Попова, А. Родченко.

От материи и массы к дематериализованной пространственности

Надь трактует пространственность и онтологически – как эстетическое качество пластических искусств, – и исторически, как результат становления физического свойства телесности, массивности.

История визуальности у него предстает как этапы перехода от цельного массива материала в современные пространственные «дематериализованные формы» архитектуры и дизайна. Сегодня пространственность понимается как главная характеристика формы. Но это требует пояснений.

Рассматривая данный фактор, Мохоль-Надь выделяет типы состояний. Если их привести к одной схеме, то коррелироваться она может с парой «статика и динамика». Это не совсем то же самое, что «пространство и объем», поскольку рассуждение построено в другой плоскости, но многое объясняет в его динамической трактовке пространства.

С нашей точки зрения, он трактует объем как статически понимаемое пространство, а сама «пространственность» у него связана с движением.

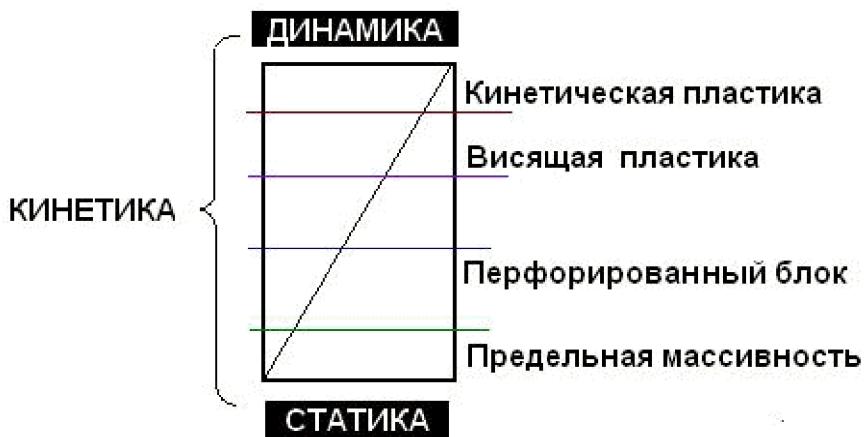


Рис. 52. Восхождение пространственности по ступеням.

К этой паре у него прилагается ряд других характеристик, которые постепенно раскрываются в тексте, играя гранями. Так, в нижнем положении материал монолитен, а в верхнем – материал «разрыхляется» (теряя монолитность, становится дисперсным). Мохоль-Надь, по сути, задает циклический индикатор «монолитность-дисперсность».

Этот индикатор у него одноуровневый, на один цикл – на всю историю.

У нас в системе понятий есть несколько аналогов, причем работающих на нескольких уровнях: в пределе это «пространство и время», по векторам это «центростремительность-центробежность», и количественно это «единичное (моно) и множественное (поли)».



Рис. 53. Монолитность первобытности и дисперсность современности.

Хотя Надь этого не разворачивает, но на самом деле он применяет универсальный индикатор, на котором можно построить многоуровневую историю визуальных искусств. Индикатор работает и в пределах одной культуры, и в рамках одного стиля, и даже в рамке моды (или манеры). Например, в иллюстрациях Надь приводит современные ему работы Бранкузи, исходной формой у которого служит яйцо. А если взять этап окончания рассматриваемого здесь «инженерного стиля», то скульптура 1950-х стремится к дисперсности (множественность форм, дробность и т.д.). И второе – она стремится жить во времени (отсюда «мобили» Колдера).



Рис. 54. К. Бранкузи 1920-х и А. Колдер 1950-х.

Очень интересно, что в пропедевтическом курсе Вхутемаса присутствует практически та же модель «от монолитности к дисперсности», которая, по сути, раскрывает палитру кинетики и демонстрирует как пределы, так и переходные состояния объема в пространстве. Мы нашли в иллюстрациях учебных работ Вхутемаса нечто похожее на то, что дает Надь, но это конкретное задание со своими дополнительными задачами по ритму:

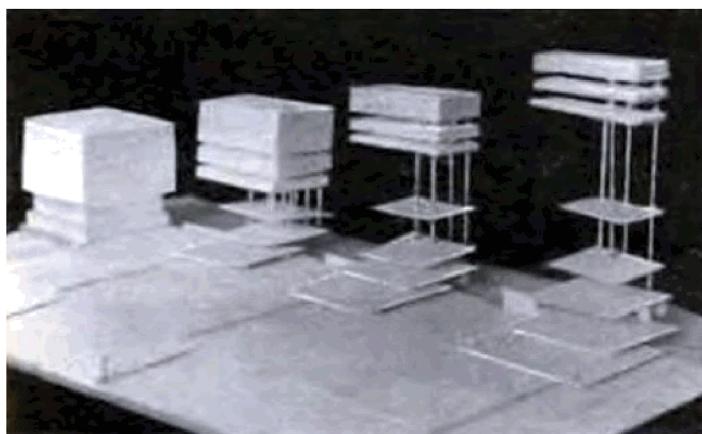


Рис. 55. Упражнение Вхутемаса. От монолитности к дисперсности.

Теперь пройдем по его логике, изложенной во второй книге «От материала к архитектуре». По схеме 37 мы начнем снизу, от моно и статики.

Предельная массивность – это фаза, в которой материал представлен в виде *цельного нерасчленённого объёма*; начальный полюс состояния материала в его последующем движении к состоянию полного разрыхления.

Массивность такого типа прекрасно иллюстрируется квадратными пирамидами в Гизе и монолитом кубического облика Каабы.

Очевидно, что такие единичные нерасчененные монолиты есть и в самой древней первобытности, но мы не можем на них точно указать, поскольку для нас это может быть обычный камень, а для каких-то групп в древности он мог иметь сакральный смысл. Только когда вокруг него выстраивается нечто ритуальное, по этим следам определить его тайный смысл уже можно.

Исходными всегда являются предельно простые формы – пирамида, куб, цилиндр, полушиарие. Кстати, ряд загадочных обработанных монолитов чисто шарового типа существует буквально по всей Земле.

Перфорированный блок. Это цельный блок материала, но пластиически уже обработанный. Перфорато от лат. perforo – пробиваю.

По Мохоль-Надю, *обработка* – явление не привязанное к истории и разновидности искусства. Обработка понимается им не только технически, но прежде всего как выразительное средство, универсальное в своих композиционных возможностях. Он демонстрирует это примерами из истории искусств и современности. Интересующий нас «блок» сохраняет композиционную цельность, но в отличие от монолита строится с включением внутреннего пространства, отсюда термин «перфорированный блок».

Первобытные мегалиты-монастыри именно этим путем превращались в дольмены и менгиры, а затем и в идолов. Здесь схема еще и генетическая.

С точки зрения выразительных возможностей на этих двух «статических» фазах важнее всего характер моделирования формы. Он определяется задачей, которая влечет за собой способ ее решения и предполагает определенный выбор средств выражения.

Второй прием связывания форм у Надя – связь форм как *«негатив и позитив»*. Его он, несомненно, перенес из фотоэкспериментов, о чем речь ниже. Но здесь прием был обобщен до мыслимого предела – позитив и негатив формы в пространстве. Вот пример из книги Надя:

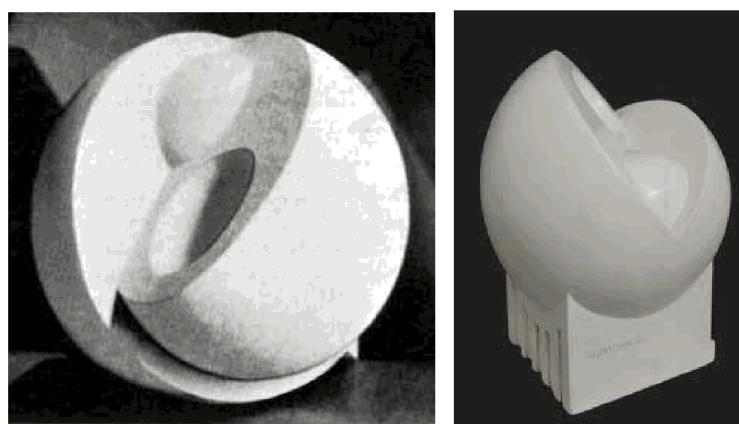


Рис. 56. Виктор Сервранкс, скульптура, 1921.

Прием применялся модернистами и в более поздние времена: одна из плексигласовых скульптур изображала «пространство между двумя небоскребами» – по сути, воздух.

Наконец, введено понятие «большой формы» которая «обрамляет» целое. Она не обязательно видна, но обеспечивает сохранение цельности при любом множестве преобразований в границах этой формы. Упражнения с этим начинают с геометрически элементарной «большой формы»; например, рондо в живописи – это композиция, вписанная в круг, и т.д. В анализе композиции очень часто рассматривают связывание ряда промежуточных невидимых «больших форм в супербольшую». А построение композиции – это синтез, операция, обратная анализу готовой композиции. Вот почему ему так необходим был в его курсе анализ работ современных авторов.

Удержание единства за счет системной цельности имеет отношение не только к формальной композиции. Известное выражение, приписываемое Микельянжело, – я только убираю из камня лишнее, и получается Давид – это развитое умение видеть в целом блоке необработанного материала итоговый образ. Этот тип работы – *снаружки внутрь* – противоположен современному, где материал «монтируется» изнутри в конструкцию, приобретающую системную цельность и благодаря функции, и в образе.

К аналогичным классификациям приходит в своих обобщающих работах и наш теоретик конструктивизма Я. Чернихов. Он приводит способы связи статических форм типа «внедрения» и «обхвата» – это разновидности того, что Надь рассматривает как моделирование – результат проникновения одной формы в другую.

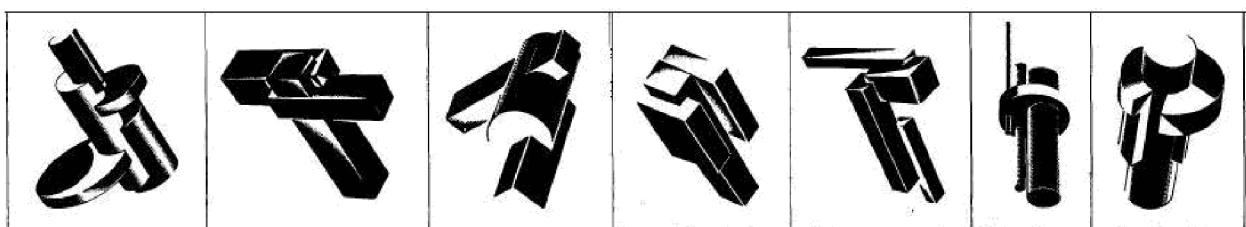


Рис. 57. Я. Чернихов. Типы взаимопроникновения простых форм.

Что касается динамики, где пространство связано со временем, то в этом пределе обнаруживается, что пространство меняет свои свойства до состояния условной «дематериализованности». Например, свет – это энергия, и хотя энергия есть такая же материя, как и вещество, но ее выразительные

возможности уже совсем другие. Особенно в том, что касается текучести и подвижности. Скорость света предельна и потому преобразование для нас мгновенно (одномоментно). Об этой одномоментности говорил А. Эйнштейн.

Кинетическое искусство, у истоков которого стоял Надь, со временем отрывается от дизайна. А в самом дизайне есть два этапа восхождения к динамике – две фазы кинетизма по мере приближения от статики к динамике. Здесь объёмно-пространственные формы обнаруживают новые свойства. Характеризуя «висящую» и «кинетическую» пластику, Мохоль-Надь выделяет их в самостоятельные группы.

Применяя прием «взгляда из конца генетического процесса», где форма полностью подвижна и «разрыхлена», а преобразования происходят моментом, Ласло добивается особого педагогического эффекта: *такой ракурс дает возможность увидеть множество скрытых выразительных возможностей и в форме чисто статической. Если же идти от статики, их не увидишь.*

То, что он называет «висящим объемом», нередко фигурирует на его снимках: например, балконы общежития Баухауз. Действие сил тяжести здесь подчеркнуто тенями, но их толщина и поддержка металлической конструкции показывают, что технология железобетона преодолела их вес. Они явно прочные, и тем выражают окрепшую силу человека-строителя.

Интересно отметить, то именно на переходе от статики к динамике только и существует возможность выразительной тектоники. Причем, на каждой стадии строительной и машинной технологии есть своя тектоника. Но озабоченность тектонической выразительностью имеет разные и даже противоположные оттенки. Тектоника пирамиды – это преодоление веса гигантских блоков монолита геометрией (наклон сторон искался опытным путем долго и стоил дорого), тектоника греческого храма со стоечно-балочной системой – сложное искусство уравновешиваний целого. Ну а римская строительная технология освобождала еще больше – дисперсная

застывшая масса бетона не имеет «текtonической» формы для выражения, он принимает любую форму. А циркульную арку к тектонике не пришьешь.

Итак, висящий объём дает возможность зримо представить действие сил тяжести и прочность конструкции. Но это только предпосылка для демонстрации **тектонической выразительности**. Состояние работы материала на растяжение или на сжатие требуется еще и визуализировать это в образе, то есть, продемонстрировать распределение внутренних усилий в материале. Материал тут очень важен, поэтому **текtonика** – визуальная демонстрация работы конструкции – скорее абстрактна, а материала всегда конкретен. Задача в том, чтобы найти единство конструкта и материала.

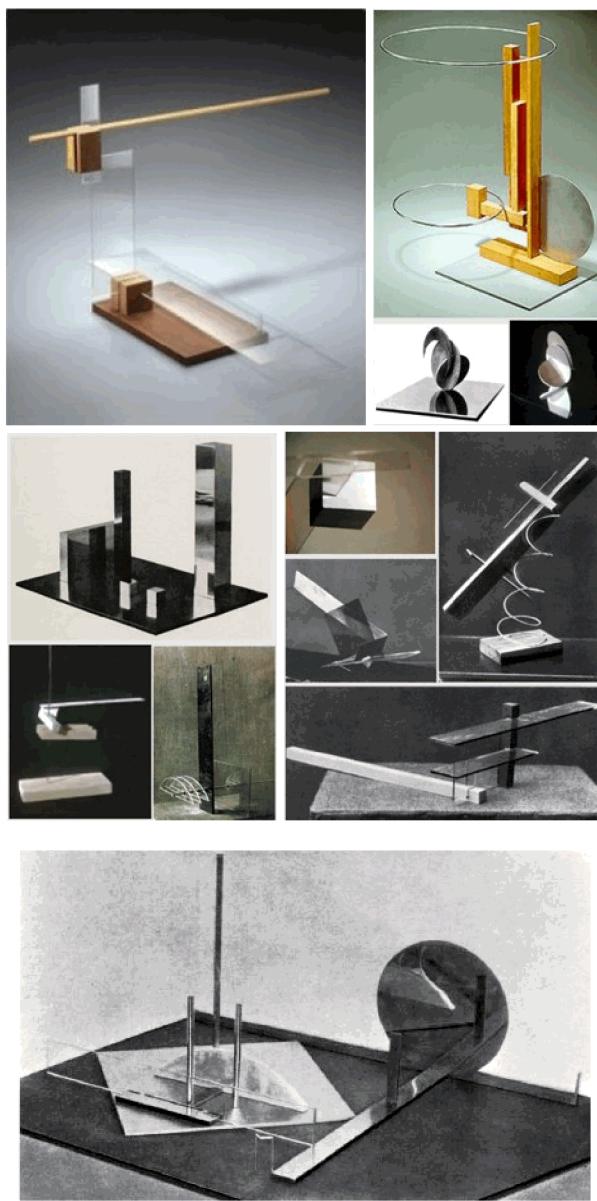


Рис. 58. Примеры работ пространственного курса и самого Мохоль-Надя.

Взаимодействие внутренних сил должно получить выражения в форме, а каждый материал обладает только ему свойственной физической возможностью сопротивляться растягивающим и сжимающим нагрузкам.

На курсе Мохоль-Надя подобные упражнения выполнялись в материалах: из дерева, стекла, металла, пластика и т.д. Чтобы композиционно сделать работы выразительными, их можно было доводить тоном и цветом.

Следующая фаза – **кинетическая пластика**. Она может рассматриваться как достигшая стадии «разрыхления материала», что покрывается впечатлением движения формы. Вопрос динамики (и в архитектуре, и в дизайне) – это, конечно, главный вопрос уже нашего этапа развития. Он начинается с башни Татлина, подвижного здания филиала «Ленинградской правды» К.С. Мельникова и его динамического памятника Колумбу – и заканчивая известными современными динамическими комплексами, которые меняются в зависимости от состояния среды и т.д.

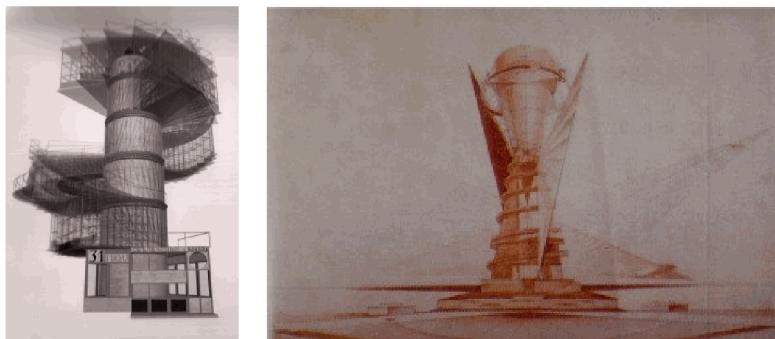


Рис. 59. Кинетическая архитектура К. Мельникова.

Эти здания не были построены, но и в 1920-е годы некоторые возможности уже были. Надь иллюстрирует кинетическую пластику примерами из рекламы и театральных световых эффектов. Он уже тогда строил первый «светопространственный модулятор», о котором есть небольшой фильм, ставивший задачу на абстрактном уровне донести понятие «кинетической пластики». К теме его модулятора мы еще вернемся, поскольку она очень важна для понимания направления, в котором Надь двигался. Он недаром долго совершенствовал его и возил через три границы.

О композиции и конструкции

Что касается **композиции**, то Ласло Мохоль-Надь понимал ее пространственно-энергетически. Собственно говоря, так же, как и все конструктивисты. Работавшие рядом в соседних мастерских Кандинский и Клее тоже ее так понимали, но они работали с двухмерной плоскостью и проблематика трехмерной вещи, а тем более дисперсности или движения в пространстве, занимала их только в этой проекции. Кстати, они как бы взаимодополнялись на субъектном уровне, если говорить о студентах, которые посещали курсы и Альберса, и Кандинского, и Клея, и Мохоль-Надя. Отсюда специфика курса Надя, который стремился исключить дублирование в пропедевтике Bauhausa как целом. Эта общность композиционной аналитики в единстве, никем пока не отмеченная и расписанная по блокам, и создавала *целое пропедевтического курса* классического периода Bauhausa.

Композиционирование мыслилось как создание равновесия – баланса между элементами путем внесение изменений. Но для этого нужно было иметь понятие визуальных сил, осей на плоскости и в пространстве, их борьбы и взаимодействия, визуально-энергетическое ощущение плоскости, ее трехмерных искажений, веса элементов, веса массы и т.д. Плоская часть отработана у Кандинского, а объемно-пространственная часть – у Надя. Причем, он отработал ее на своих скульптурах и учил видеть у других:

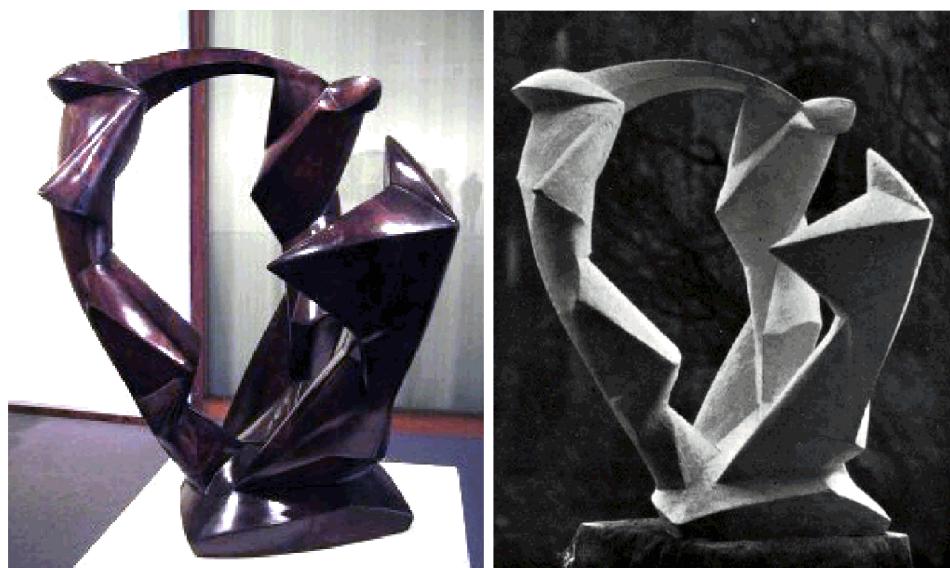


Рис. 60. Р. Белинг. Сказочная страна, 1922. Перфорированный блок.

Между *композицией и конструкцией*, путем очень острой дискуссии, наши конструктивисты установили понятийное отношение еще в 1920 году. Оно с тех пор выступало как неизменное, и эта важная дискуссия привела Кандинского из Вхутемаса в Bauhaus – он не принял ее результатов. Мохоль-Надь сумел развести интересы абстракционистов и конструктивистов, и у него получалось держать равновесие еще и в педагогической политике.

Точно найденная конструкция композиции понималась ими уже одинаково, как силовая конструкция. Если сочетание сил не допускает дальнейших изменений, композиция конструктивна. Причем, Надь говорит в своей книге не только о визуальной или визуально-технической конструкции, но также и о соединении содержания и формы в образе в самом широком смысле. А это уже уровень философского осмысления данной проблематики. Собственно, это и есть его новая эстетика, удивительным образом совпадающая с эстетикой нашего конструктивизма. Люди в разных странах думали в одном направлении, и пришли к идентичным выводам.

2.3. Развитие креативности

Век XX – век инновационного развития. А инновации есть не только в науке и технике. Они есть и в искусстве – процессах создания образов. Вот этим и занимался Ласло Мохоль-Надь, и сам, как художник, и в педагогической сфере – он учил данному типу креативности.

Мы уже разобрались, что функциональные решения приветствовались Надем: он требовал «создавать каждый объект исключительно из тех элементов, которые необходимы для его функции».

Но он к ним не сводил форму, и форма у него не вытекала из функции, как у Л. Салливана. Он требовал искать выражения для функции, а точнее – их гармонического сочетания. Между тем в практике проектировщика форма может не привязываться к функции, может не существовать жесткой функции. Например, книжные обложки – это область дизайна достаточно свободных форм. А вот посуда или светильники – это, прежде всего,

функция. *Преобладание функции, равновесие и свобода от функции* – в таких отношениях к ней находится образ. Поэтому творение образных конструкций самоценно в искусстве и лежит в основании дизайна.

В процессе работы в мастерских и сам Надь, и его студенты делали массу технических изобретений. Например, решали проблему, как крепить стеклянные плафоны к металлической арматуре. Это была новая тогда задача, для них – попутная, поскольку основную задачу Надь видел в итоговом образе, и именно эта новизна обеспечивалась курсом обучения.

Развитие креативности в создании образных систем, продуцирование новаций в этой сфере – это то, чем занимался он сам и всегда. Например, без этой установки невозможно понять его бесконечное трудолюбие в такой узкой области, как фотограмма. Но об этом ниже.

Первоначальная установка Надя как педагога состоит в том, что **каждый человек изначально одарен**. Но для развития творческой сущности нужно иметь внутреннюю заинтересованность и верить в свои силы. *Такая мотивационная основа обеспечивается воспитанием, шаг за шагом.*

Отсюда задача педагога формулируется Мохоль-Надем как *умение заинтересовать студента и помочь ему разобраться в самом себе*. Если удается определиться с тем, чем человек действительно хочет заниматься, процесс идет ускоренно. Такому обучаемому легче привить стремление «делать открытия». Он готов к развитию, у него формируется программа постоянного роста, он настроен углублять свою культуру, не останавливаясь на достигнутом. На этом, и только на этом пути ученик готовится для последующей работы уже без учителей. Вот почему и Bauhaus, и свою вторую школу в Чикаго Мохоль-Надь понимал как «особой тип учебного сообщества, который учит не школе, но жизни». Он следующим образом объяснял смысл обучения в Bauhausе:

«Первый год служил для развития и созревания восприятия, чувств и мыслей... Только после этого первого года развития и созревания начиналось время профессионального образования в мастерских Bauhausа по свободному

выбору. И в этот период профессионального образования конечной целью был – тотальный человек. Человек, который, опираясь на свою биологическую сердцевину, снова с инстинктивной уверенностью может противостоять всему, что его встречает в жизни; который сегодня может отстоять свое «я» перед лицом индустрии, высокого темпа жизни, внешних признаков часто неверно понимаемой «машинной культуры», так же, как античный человек мог уверенно утверждать себя перед лицом сил природы».

Интуиция плюс рациональность

Следует отметить, что Мохоль-Надя иногда трактуют как законченного рационалиста. При этом забывают, что начинал этот рационалист со стихов и живописи. У него с детства был несомненный поэтический дар и живая наблюдательность, которая особенно проявляется в его «бытовых» снимках и фильмах. Например, рынки Лондона он снял как вполне созревший фотохудожник-реалист. Очень умело он улавливал детские характеры.

Поэтому роль интуиции для него самого была несомненна и ясна. И он стремился развить это начало и у своих учеников. Но, в отличие от Иттена, который делал на этом акцент, курс Мохоль-Надя строился на уравновешивании интуитивного и рационального. Говоря современным научным языком, он стремился развить у учеников работу обоих полушарий.

Другой вопрос – момент времени, когда он это делает, это 1920-е годы. В Баухаузе приветствовали и изучали кол lectivistскую педагогику А. Макаренко, произносили лозунги освобождения от прошлого, видели будущее как триумф функционализма и конструктивизма. Определенный перекос эпохи в рациональность и инженерию явно присутствовал. И Надь тоже стремился использовать разум по максимуму: привлекал науку и опирался на технику.

Следует отметить, что в самом процессе обучения присутствовали постоянные переходы: ***креация – визуализация – рационализация***. Благодаря этому образное восприятие и рациональное мышление учащегося

включалось попеременно и он привыкал к такой связке. Это обеспечивало и контроль, и отбор способов организации пространства минимальными средствами. Сам стиль минимальности был обусловлен послевоенной бедностью: стоит напомнить, что многие композиции пропедевтического курса времен И. Иттена собирались студентами по частям на помойках. А фотоаппарат в те годы не мог себе позволить даже преподаватель. Поэтому прием фотографии без объектива тоже не просто так культивировался. Надем: он был из минималистского набора новых инструментов. Фотограммы изобретательно решали задачу визуального генерирования случайностей, поскольку столь просто получались вещи неожиданные и иногда весьма остроумные. У крестьянина в хозяйстве все идет в дело.

Заявленная изначально установка на поиск оптико-кинетических эффектов позволяла студентам находить и видеть множество вариаций, скрытых в пространственных конструкциях. В этом отношении сам курс пропедевтики был выстроен логически очень последовательно.

Итоги темы

Итак, один из самых оптически и артистически раскованных художников в педагогике склоняется к строгой логичности и в определенном смысле позитивизму – познанию через опыт. Пишут, что впоследствии онставил задачу привести свою визуальную эстетику в соответствие с требованиями математической логики, но как-то не очень верится в это.

«Главное средство формообразования всегда лишь само пространство», – говорил он, и эта концепция претворялась в виде упражнений на осознание выразительности пространства, пространственно-пластических отношений и типов напряжения, в виде развития способностей переживания при решении проблем равновесия, зрительного выражения тяжести, пространственных притяжений. Упор делался на осознание *конструкции и ее пространственной структуры*, что получило название **оптико-кинетическая пластика**.

При всем том, что «ощущение пространства» выступает как итоговая характеристика, следует позаботиться, говорил Надь, и об учете биологически-функциональных моментов, учитывать потребности жизни, инстинкты.

Важно отметить, что его представления о проблеме восприятия пространства являются ключевыми для понимания линии Баухауз в целом. **Мохоль-Надь считал «ощущение пространства» главным, а «владение пространством» – важнее функциональности и полезности.** Поскольку современный человек не восприимчив к пространственным ощущениям, нужно усилить эту восприимчивость и выявлять положение человека в пространстве.

Идя в русле мыслей Гёте и Вёльфлина, он считал, что пространство обладает не только визуальными свойствами, физическими и акустическими качествами, но и **«скрытыми силами и свойствами», образующими систему «пространственной кинетики».** Например, И.-В. Гете пишет: «красивое пространство должно воздействовать, даже если пройти по нему с закрытыми глазами». То есть, не только зримое воздействие, а целостное.

Это и должен выявить художник посредством «невидимых силовых полей» и «линий движения», пронизывающих пространство. Кстати, мысли Генриха Вёльфлина о пространственности, известные очень немногим, на редкость точно отражают рассматриваемую концепцию Надя. Что характерно, текст первой работы Вёльфлина «Пролегомены к психологии архитектуры» как раз на эту тему (так и не переведен на русский язык).

Описанный здесь курс был принят Надем и в его собственной школе дизайна в Чикаго (1939-1946 и далее). Но поскольку он исследователь и преподаватель очень последовательный, то отреставрировал свой курс с учетом новой эпохи. Так получилась его итоговая книга «Видение в движении», 1947. Она стала его завещанием, а обе книги по курсу – основными учебниками дизайнеров в колледжах и вузах Америке.

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 Гropиусом 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 Bauhaus 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 сложношарообразных 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 производственных, так и в домах. К ним настолько все привыкли, что проследить возникновение их форм из мастерской Bauhausa во главе с Мохоль-Надем большинству в голову не приходит. Разнообразный ассортимент этих ламп практически полностью накрывал функциональный массовый спрос 1920-х. Они до сих пор выпускаются по чертежам Bauhausa немецкой фирмой (см. альбом).

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 заняться 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. 61. 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. 62. 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 сервис работы

Марианны Брандт. Они фигурируют среди четырех важнейших символов немецкого дизайна даже на современных марках.



Рис. 63. Символы немецкого дизайна.

Металлические трубы, 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 баухаузовским» в истории стали самобалансирующиеся стулья с сиденьями и спинкой из плетеной итальянской соломки, 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 неисчислимое множество проектировщиков арт-деко. Его используют и в нашем времени, например, такой прикольный стул есть у Филиппа Старка.



Рис. 64. 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.

METALLWERKSTATT

Formmeister:
L. MOHOLY-NAGY
Technischer Meister:
CHR. DELL



Рис. 65. Мастерская по металлу, которую все еще помнят.

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 Мохоль-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.

Моголь-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 учили 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 осмыслимый 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 daguerreotypes. 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. 66. А. Стиглиц. «Улица в Париже», 1911.

Мохоль-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 Надь в книге печатает снимок глаза марабу с отражением фигуры человека в его зрачке.

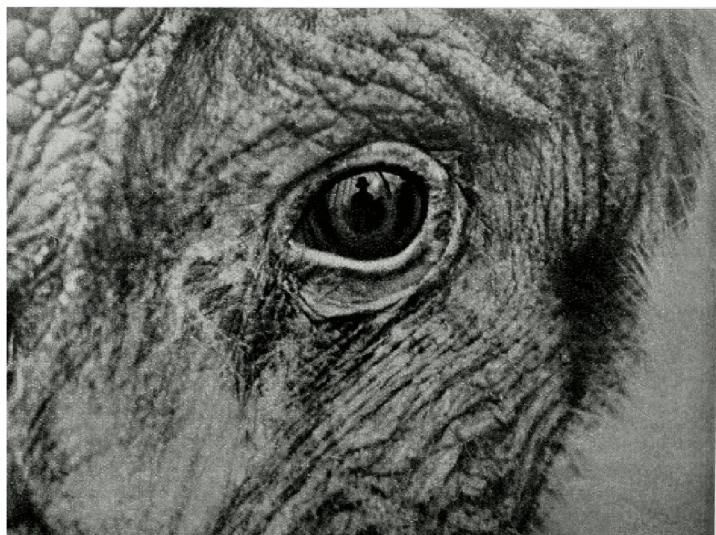


Рис. 67. Отражение силуэта человека к зрачке марабу.

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**: уравновешивания масс в пространстве, только найденное в самой жизни и достигнутое правильным кадрированием.





Рис. 68. Люди сверху как круги иляп.

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.

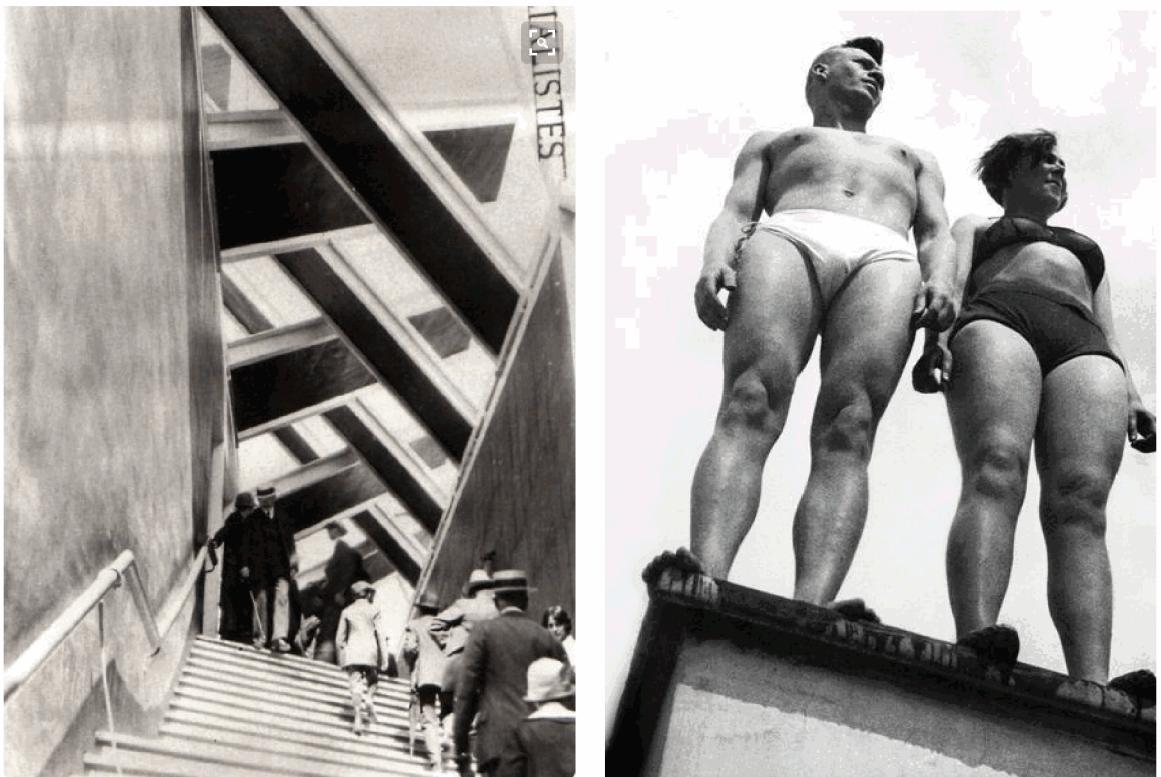


Рис. 69. Ракурсы снизу у Надя и Родченко.

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

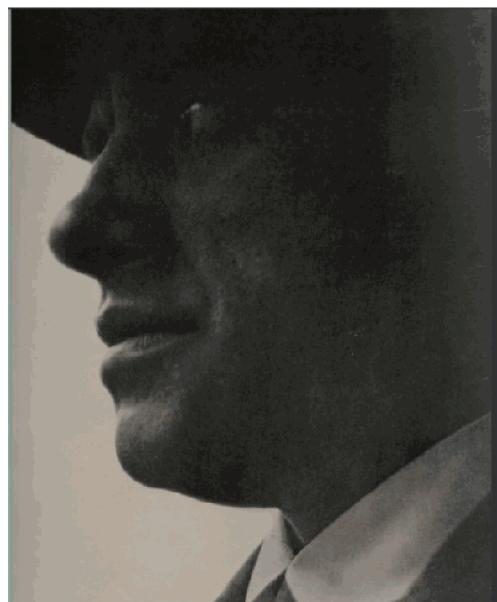


Рис. 70. Надь. Портрет Маяковского.

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. 71. 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. 72. 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». И не только он. Надь использовал эти приемы постоянно и очень последовательно.

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. Собственно, это его следует признать основателем рисунка светом.

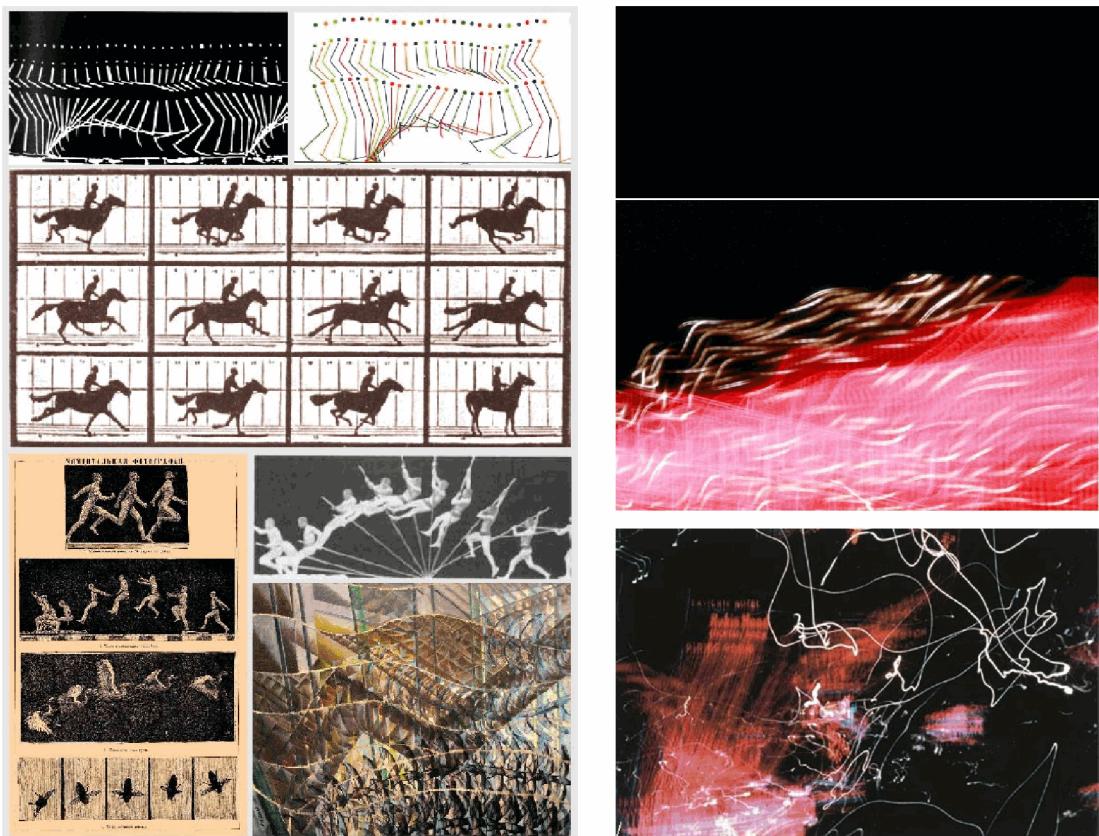


Рис. 73. Техническая съемка и футуризм, 1910-е. Работы Надя 1940-х.

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. 74. Упаковка Адобе Фотошоп. 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 Надь 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 внутrikадровый монтаж, где достигал новаторских зрительных эффектов, и т.д. и т.п. Об этом есть масса специальных статей и даже можно сказать, что Ласло Надь 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-то 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 аэробрафа фото-коллаж оставался главным приемом в арсенале изобразительных средств промграфики – в чистом виде, или совмещенный с иными рукотворными изображениями.

Коллаж для конструктивистов стал вполне самостоятельным новым видом искусства. И хотя Надь активно им пользовался, его работ немногого.

Из приведенных в нашей книге 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 – Надь эпохи арт-деко, и 1940-х – почти неизвестный миру с его личными снимками, 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.

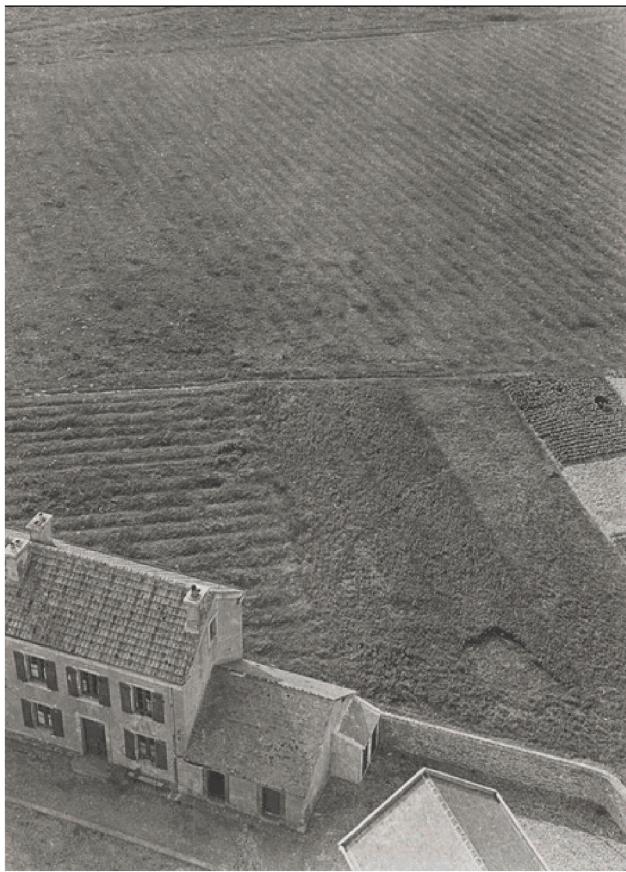


Рис. 75. Л. Мохоль-Надь. Геометрия и текстура в ландшафте.

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.

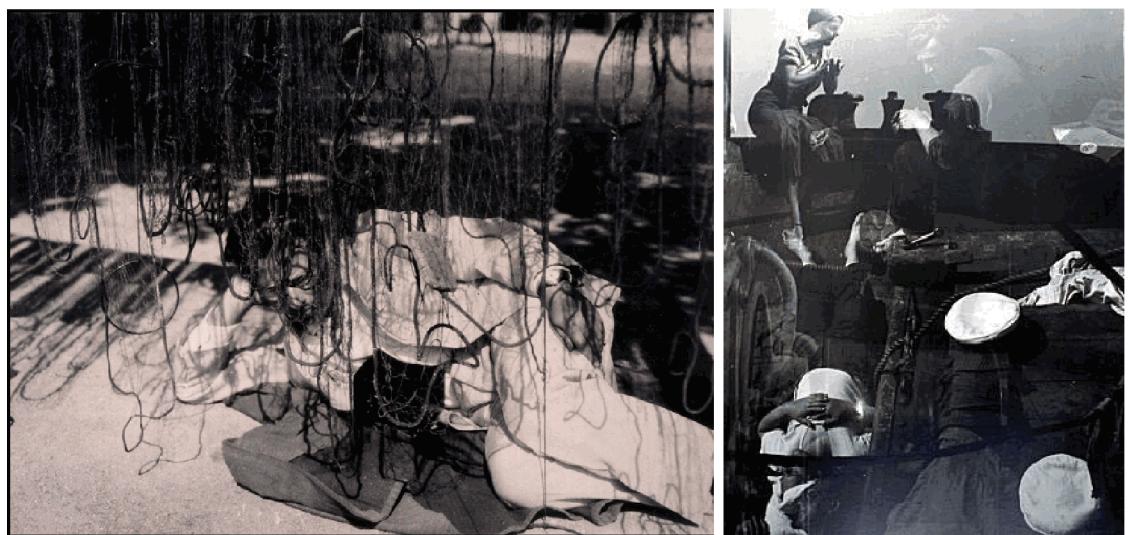


Рис. 76. Работы Мохоль-Надя 1930-х годов.

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.

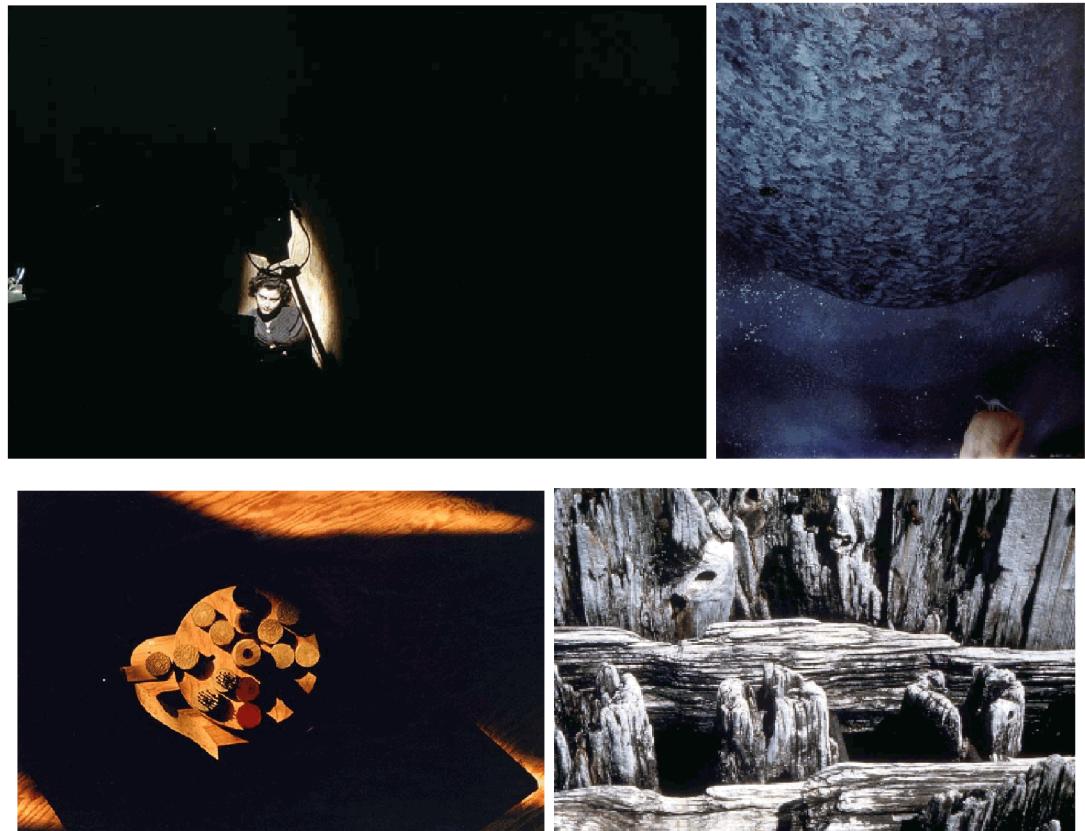


Рис. 77. Работы 1940-х.

Феномен фотограммы

Занятие бескамерной фотографией – фотограммой – одна из загадок творчества Надя. Фотограмма открывает Мохоль-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 выставлялся.

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 зачастую воспринимали как

забавные абстракции, где компонуются 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 Рей *создавали «невидимую реальность» из видимого*. Технически прием один и тот же – фотограмма, результаты для искусства прямо противоположные.



Рис. 78. Мохоль-Надь и Манн Рей.

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 осмыслияет 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.

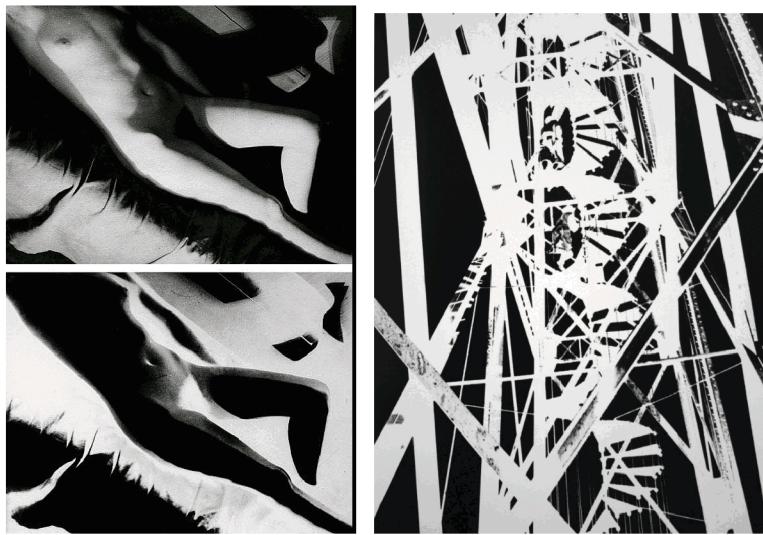


Рис. 79. Возможности негатива.

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, сказался не столько возраст, сколько отсутствие времени у директора Bauhaus-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.

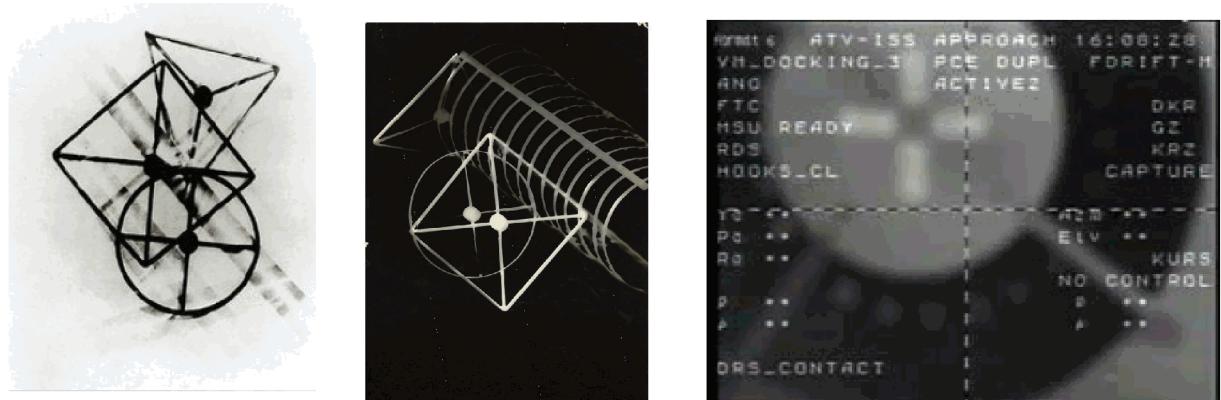


Рис. 80. Фотограммы Надя 1920-х. Стыковка в космосе, 2011, монитор.

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. 81. 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 иррадиация света добавляется даже к простым фигурам, отчего они приобретают мистическое свечение.

В 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 овально-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. 82. Изменение стилистики Надя. Слева 1920-е – справа 1940-е.

2.4.3. Типографика

Непосредственное влияние на дизайн имела деятельность Мохоль-Надя как типографа. Он декларирует, что в коммуникационной среде должна быть обеспечена **«ясность сообщения в наиболее выразительной форме»**. Надь – один из пионеров «новой типографики», творчество которых оказало влияние на два-три поколения типографов, если брать и цифровиков.

Значительна его роль не только как практика, разработавшего многочисленные издания – книги, плакаты, документацию Bauhausa, но и как теоретика, обозначившего основные позиции функциональной типографики, которые впервые были сформулированы им еще в 1923 году (раздел «Типографика как инструмент сообщения» в книге «Государственный Bauhaus. Веймар. 1», первой публикации издательства Bauhausa).

Новаторская типографика Bauhausa описана в массе публикаций. Для нас важно, что между абстрактными композициями Надя (на холстах и в графике) и его типографикой есть самая прямая, зрительно наблюдаемая связь. Его кресты становятся рядами плотных шрифтов, а линии точно так же летят, круги останавливают внимание, а квадраты удерживают блоки изображений и текстов. Четкость без украшений и ясная артикуляция, выделение цветом и сочетание текста и фотографий – теперь это норма.

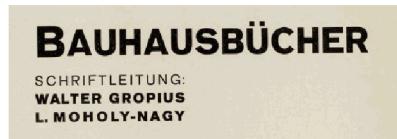


Рис. 83. Типографика Надя. Логотип и новый фирменный стиль Bauhausa.

С появлением Мохоль-Надя типографика и политика издания в Bauhausе радикально изменились. Его влияние, безусловно, видно уже в 1923 году в летней рекламной кампании (Bauhaus, летняя выставка 1923) для

которой он разработал макет выставки и публикации. С тех пор издающееся в Баухаузе тесно связано с производством его же фирменного стиля.

Типография стала печатать серию «Книги Баухауз». Гропиус и Надь являлись редакторами (а Надь и типографом) всех четырнадцати книг серии.



С 1925 года выходят книги Вальтера Гропиуса, Ласло Мохоль-Надя, Пауля Клее, Пита Мондриана и Тео Ван Дусбурга, а затем Василия Кандинского и Казимира Малевича. Две книги посвящены современной архитектуре, две – Баухаузу. Особняком стоит книга о кубизме, ее нет в сети.



Рис. 84. Все книги серии Баухаузбюхер.

С 1919 по 1928 год они оба были издателями альманаха «Bauhaus». На церемонии открытия в 1926 году распространяется его первый номер. А далее он появляется почти ежеквартально до 1929, а затем снова в 1931 году.



Рис. 85. Альманахи «Баухауз».

Троекнижие Мохоль-Надя

Как и положено конструктивисту, Мохоль-Надь привлекает к творчеству разум, а разуму нужны отчетливые понятия и схемы. В связи с преподаванием, но не только поэтому, Надь становится теоретиком. Анализатором он был и ранее, о чем свидетельствуют его статьи, всегда значительные. Можно вспомнить и его литературную критику как опыт. Поэтому орудие рефлексии ему знакомо не меньше, чем кисть.

Таким способом он движется вперед: не просто ставит цели и экспериментирует, а ищет предельные понятия, вроде бы не относящиеся к арт-работе. Он эстетик и визуальный философ – и именно это привлекает в его текстах. Он аналитик современности, и делает анализ на базе хорошо выстроенных понятий. А это, согласитесь, совсем другое дело, чем просто остроумный критик или художник в критической позиции.

Три его основные книги посвящены изложению принципов нового визуального мышления. Они демонстрируют генезис понятий, шаг за шагом раскрывая и углубляя их, что звучит уже в названиях.

«Живопись, фотография, кино» (1925). У нас вышла как «Живопись или фотография». – М., 1929. На английском «Painting, photography, film». (например, Cambridge: M.I.T. Press, 1969). Том 8, написанный Мохоль-Надем, включает в себя сценарий для фильма «Динамика большого города» – очень любопытный визуальный эксперимент начала 20-х годов.

«От материала к архитектуре» («Von Material zur Architektur»), 1929. По-английски вышла под заголовком «The New Vision», («Новое видение») в 1932 году. Ее иногда можно встретить под двойным названием: «Новое видение: от материала до архитектуры». Это самая известная книга Надя, содержащая его пропедевтику и пространственный курс Bauhausа.

«Видение в движении» – «Vision in Motion» – написана уже в США и издана в 1947 году, вскоре после его смерти. Книга была полностью закончена Мохоль-Надем. Она стала итогом всей его творческой работы, обобщением всего его творческого пути, особенно последнего этапа.

В трех этих книгах, раскрывающих логику его визуального мышления, подытожена педагогическая и творческая практика Мохоль-Надя.

Как большинство других конструктивистов 1920-х, Мохоль-Надь в своих курсах и текстах тяготеет к обобщениям. Об этом говорят и другие его публикации, где изложены принципы нового визуального мышления. В них термин «свет» (фигурировавший еще в юношеских стихах) занимает ведущее место, а «пространство» выступает как главное средство формообразования.

И, наконец, переход от статики к движению, который мы рассмотрели выше, а отсюда оптико-кинетическая пластика в пространстве.

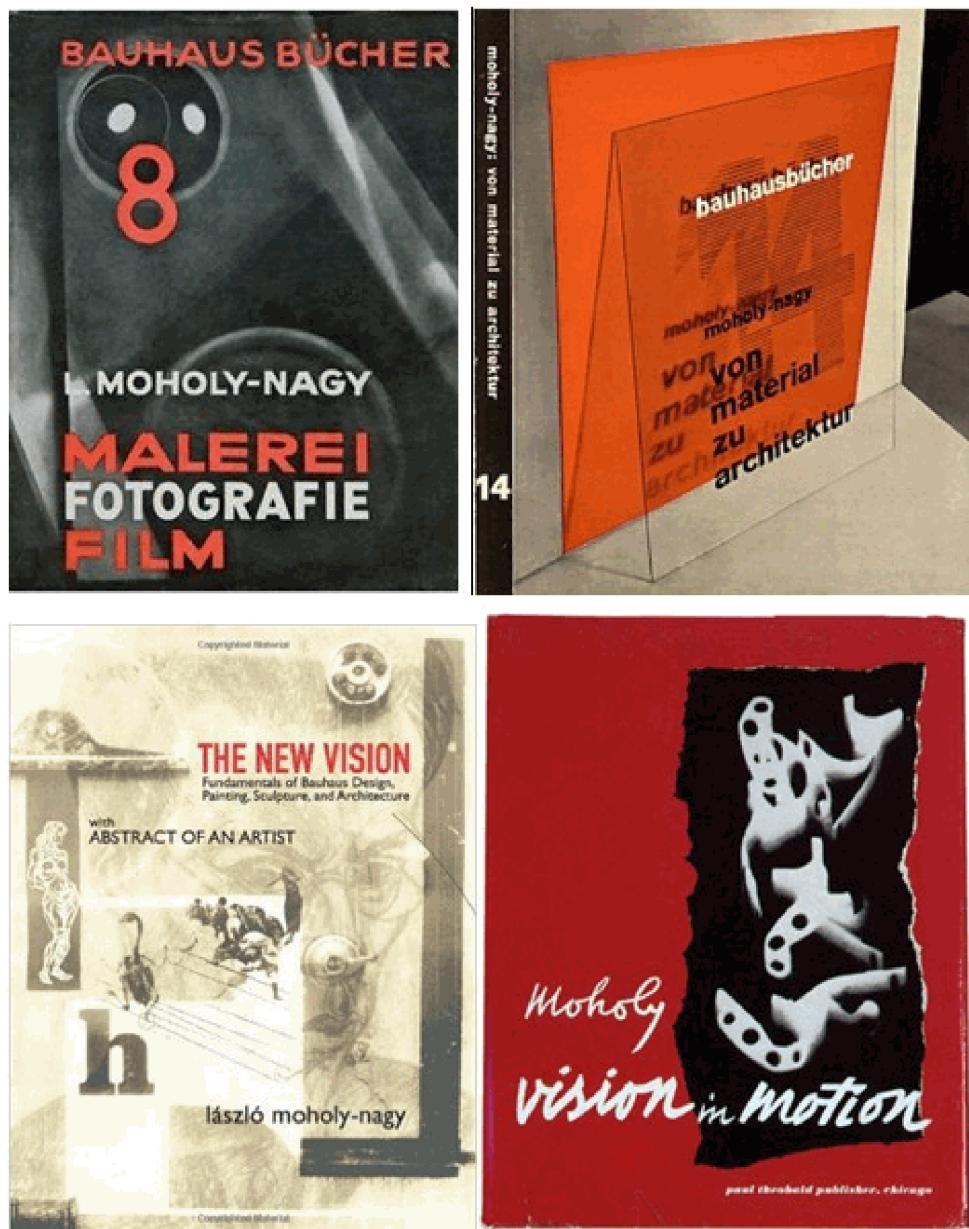


Рис. 86. Книги Ласло Мохоль-Надя.

Эту тройку он соединит в своем Свето-пространственном Модуляторе – техническом устройстве, о котором пойдет речь в следующей главе. Все его творчество было как бы экспликацией этого устройства на ручном уровне. Его искусство уже было и кинетическим, и светокинетическим, но волна моды на светокинетику еще только формировалась в начале века. Между тем все, что он делал, он понимал как движущиеся в пространстве свето-цвето-формы. Это звучит в его текстах – с годами все чаще и чаще.

Глава 3. КИНЕТИЗМ И МОДУЛЯТОР

3.1. Кинетические тенденции в конструктивизме и рядом

Надо отметить, что в XX веке не иссякали попытки воссоединить время и пространство за счет создания неких взаимоотражений пространства и времени, к чему побуждал, с одной стороны кубизм, а с другой – футуризм.

В России идеи подобного рода связаны прежде с именем В. Татлина, создавшего модель башни III Интернационала (1919) – едва ли не самого известного кинетического объекта в архитектуре 20-х. Поразительно следующее: Татлин применяет в качестве несущей конструкции коническую спираль, а весь набор языка конструктивизма (круг, крест, квадрат, плоский треугольник) прячет внутри нее. Между тем спиральность – это язык нашего периода развития архитектуры, это буква языка декаданса (спирали, овал, треугольник на шаре). Ее применит потом только К. Мельников.

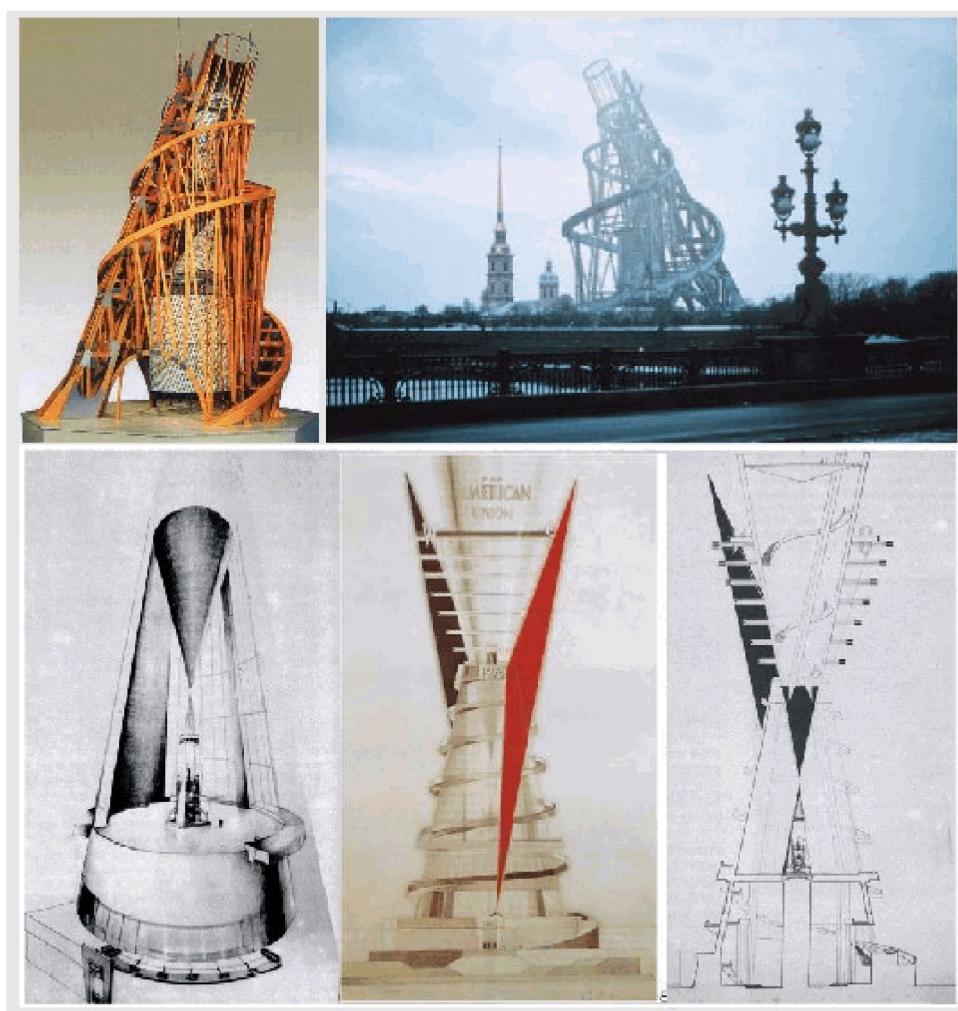


Рис. 87. Кинетические гиганты В. Татлина и К. Мельникова.

Идеями кинетизма проникся и Наум Габо, тогда еще русский конструктивист, в вибрирующей «Стоящей волне» (1920). Изобретатель революционного метода в скульптуре, Габо вообще отказался от «массы». Конструктивный «объем» он строит из пересекающихся плоскостей, которые активно играют светотенью и «вбирают пространство», как соты или «карточный домик». Кстати, ряд скульптур у него откровенно напоминает детские раскладные книжки-игрушки.

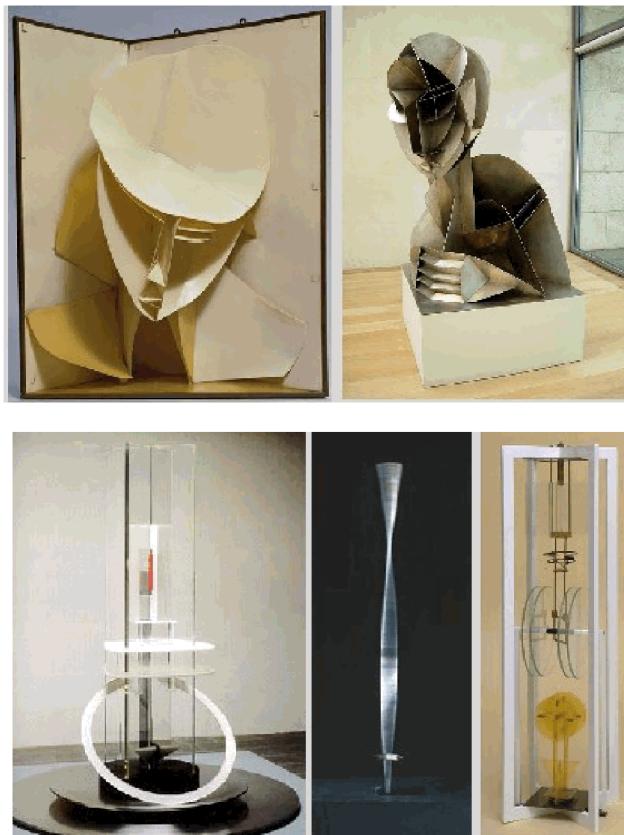


Рис. 88. Наум Габо. Скульптуры и кинетические композиции.

Для эпохи послереволюционного десятилетия у нас были характерны объёмные декоративные построения, нередко с элементами кинетизма. Они использовались при оформлении кварталов и шествий в дни праздников, для агитационных поездов, трамваев, пароходов и т.д. В целом вся история проектирования и художественного оформления советских массовых празднеств, парадов и демонстраций – это значительная, и по прежнему почти неизвестная часть истории кинетического искусства. Почему-то то творчество таких художников, как братья Стенберги активно изучается в

станковой форме, и не рассматривается со стороны их вклада в кинетическое искусство. Между тем праздники на Красной площади проектировали они.

А оформление наших выставок такими сподвижниками Малевича, как Лисицкий и Суэтин – это просто набор образцов кинетических приемов своего времени. Вот, например, несколько программных, остроумнейших и очень простых кинетических конструкций Эль Лисицкого.



Рис. 89. Кинетические конструкции и установки Эль Лисицкого.

Его трехмерные установки были скорее авангардными открытиями, а не просто привычными выставочными установками, какими стали впоследствии многообразные подражания ему. Работал Лисицкий и в театре. Кульминацией его экспериментов стали «фигурины» для новой постановки *Победы над солнцем* – футуристической оперы А.Е. Крученых и М.В. Матюшина. Это был спектакль с электромеханическими марионетками.

Театральные и агитмассовые установки и конструкции наших конструктивистов предвосхищают к тому же и распространенное ныне понятие «инсталляции». Кинетические проекты Анненкова, Поповой, Родченко, Степановой на массовых праздниках и в театре Мейерхольда вошли не только в историю театра, но и в историю кинетического искусства.

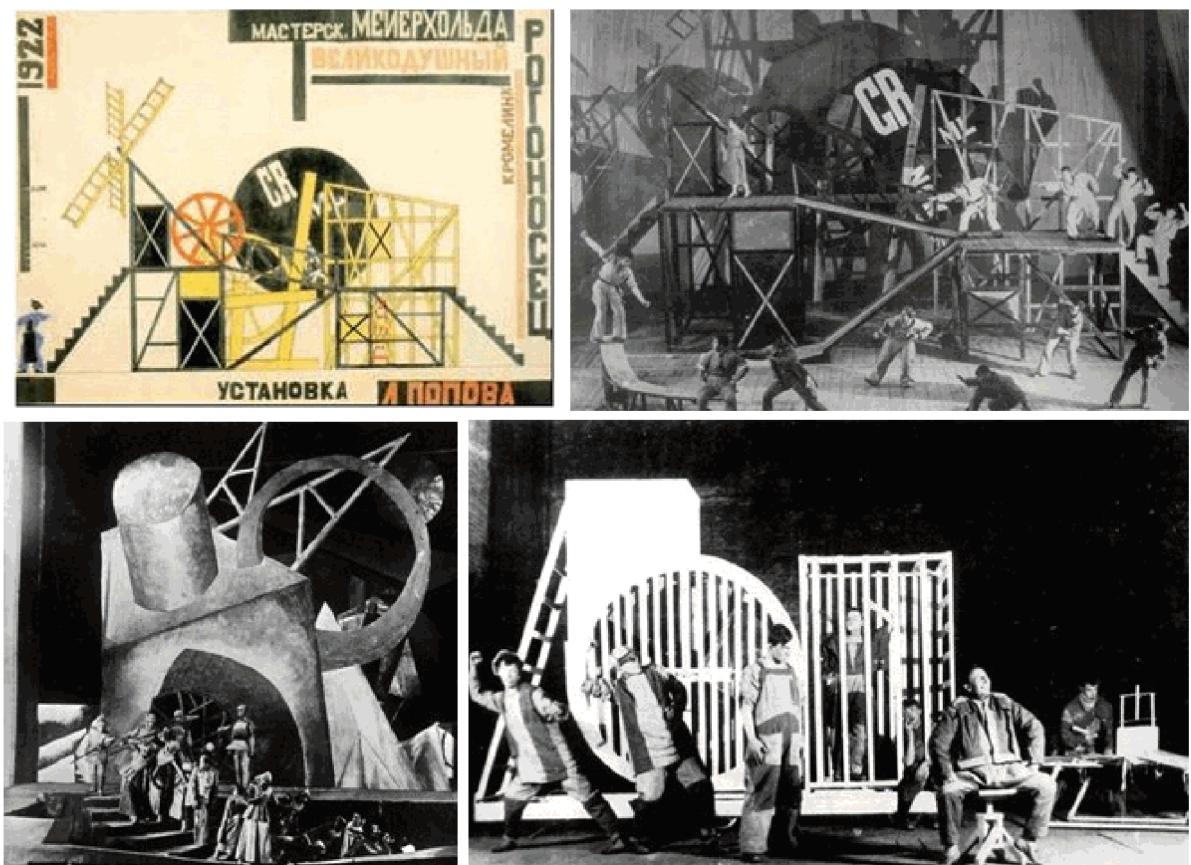


Рис. 90. Кинетические театральные декорации конструктивистов.

Мобильные тенденции были органически присущи поискам раннего модернизма в России. Они были развиты в 1918-1919 годах в проектах скульптур И. Клюна, сподвижника Малевича. Еще на первых выставках конструктивистов тех же годов фигурировали известные уникальные конструкции А. Родченко и К. Иогансона. Их в своей книге приводит Надь.

Прославили наш конструктивизм гигантские кинетические проекты – упомянутая башня В. Татлина и проект памятника Колумбу К. Мельникова. В силу крайней нищеты разрушенной страны – и вопреки ей – были созданы «бумажные» проекты и макеты из простых материалов, но их влияние на последующую историю дизайна и архитектуры оказалось просто гигантским. Мысль, идея, концепт, – вот что стало самым ценным в XX веке.

Опыты создания динамической пластики мы видим и в раннем Bauhausе. И. Иттен в своей «Башне огня» остроумно трансформировал квазитрехмерные спиральные цветные изображения в реальную объемную конструкцию. Она не кинетическая, но динамика ее формы уникальна.



Рис. 91. И. Иттен. «Башня огня». Реконструкции.

Одной из сфер изысканий Bauhausa стал театр. Его основатели видели в сценическом искусстве синтезирующую функцию, не менее существенную, чем в архитектуре. П. Клее расположил в середине схемы предметов Bauhausa строительство и сцену (*Bau und Bühne*), а лучами, исходящими от ядра стали все остальные дисциплины. Так единство хронотопа было осознано и продекларировано. Важно как именно оно достигалось.

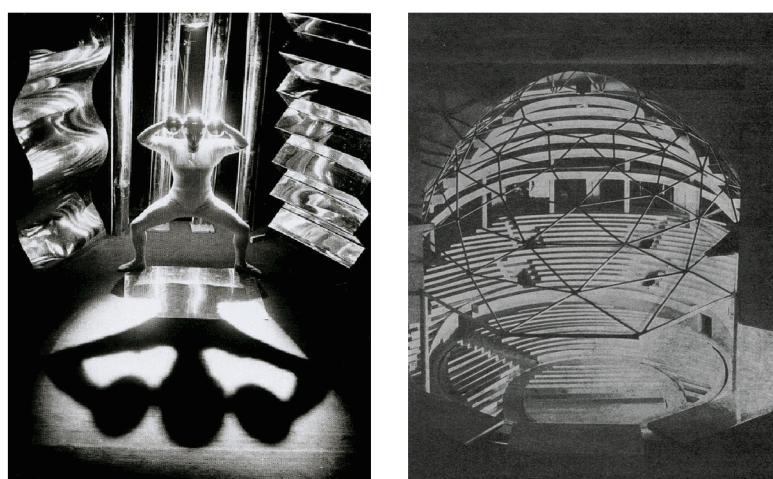


Рис. 92. Металл и танец. Проект театра Пискатора, В. Гropиус, 1928.

3.2. Ласло Мохоль-Надь и система «пространственной кинетики»

Мохоль-Надь считается пионером в области кинетической скульптуры. В его творчестве идеи кинетизма, действительно, были очень сильны, но выражены они были иначе, чем у русских конструктивистов. Все, что он сделал в этой области, следует рассматривать в соответствии с его концепцией оптико-динамического искусства, заявленной еще в 1922 году.

О его работе в театре мы поговорим отдельно, а вот Модулятор, о котором пойдет речь, представляет универсальный интерес. Он является средством для достижения *управляемого движения цветного света в пространстве*, то есть, сложной технической «кистью», универсальным инструментом художника индустриальной эры. То, что в искусстве ранее было ограничено старыми формами – пигмент вместо цветного света, статика вместо движения – здесь стало возможным. Ориентация Надя на абстрактно-конструктивное искусство получила в этом инструменте максимально возможное выражение, правда, так и не достигнутое при его жизни технически. Как ни странно, именно из-за его установки на чистую абстрактность результата, этот перспективный аппарат не пошел дальше выставок. Частично Надь применил все возможное в своих проектах в театре.

К нему и теперь отношение как к непонятной диковинке – почти никто из пишущих не понимает ни его целей, ни полученных эффектов. А суть дела в том, что **Модулятор** Надя – электромеханический, в то время как развитие техники уже тогда пошло по другому пути, в основном электронному (электронно-лучевые трубки и т.д.). Да и само искусство не пожелало остаться на вершинах абстракций и символов 1920-х годов, и уже в 1930-х оно сильно изменилось. То, что видел в этом устройстве сам Мохоль-Надь, так в основном и остались с ним, хотя кое-что можно найти в его текстах.

Интернет-статьи о Модуляторе свидетельствуют, что пишущие совершенно не понимают ни контекста того времени, ни постановки проблемы у Моголь-Надя. Он уже видел то, чего тогда не было – а не было ни цветного ТВ и ЖК мониторов, ни светомузыки, ни мультимедиа.

Кстати когда в компьютерных программах типа «Windows» появились первые геометрические «гасители экрана», возникло нечто подобное тем играм, которые увлекали Надя, но они изначально были скорее математическим играми, а не искусством. И это плоский экран, а Ласло обуревало стремление управлять цветосветовыми образами в пространстве.

Работать над постройкой светомодулятора он начал уже в 1921 году, для чего изучал аналоги, созданные до него в культуре. Первые варианты устройства Надя относятся к 1922 году, набросков и чертежей конструкции в архивах очень много. Аппарат иногда именуют *Lichtrequisit*.

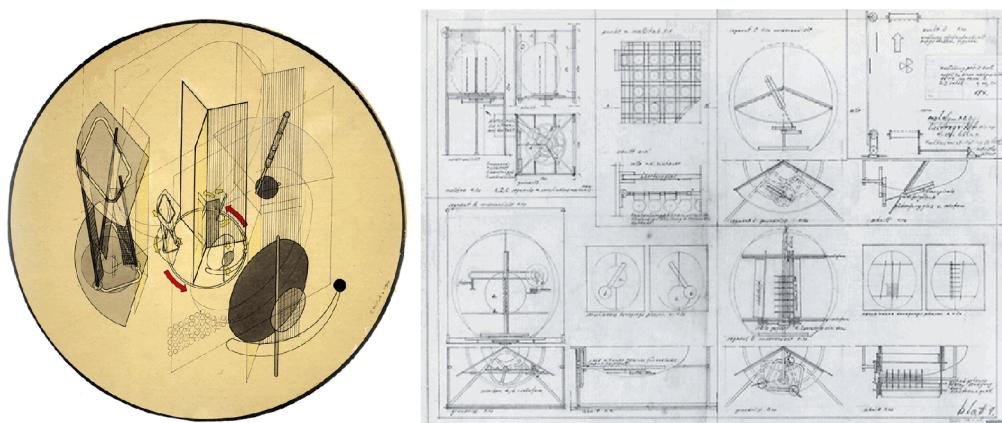


Рис. 93. Схемы сборки и чертежи аппарата.

Поскольку Надь работал и в театре, то там его идеи реализовались. Но работали они на замысле режиссера, а его Модулятор мыслился как аппарат, открывающий возможности для ничем не сдерживаемой свободной игры цветосвета – в динамике и в пространстве. Такого аппарата нет и сегодня, хотя попытки его построить начинаются от «светового органа» Ньютона. Он не вошел в культуру – у нас не сформировалось культурной потребности смотреть на трехмерные светоцветовые абстракции как на отдельное искусство. Прочее, что к этому приближается – светомузыкальные фонтаны, видеоинсталляции, «гасилки» и т.д. – совсем другое по установкам. Что-то отдаленно похожее на замыслы Надя было показано в одной из серий «Звездных войн», когда огромное и постоянно перетекающее объемное видение в гигантском концертном зале сопровождается объемной музыкой – некое элитарное зрелище будущего из других времен и в далекой галактике.



Рис. 94. Кадр из фильма «Месть сидхов». «Звездные войны», эпизод 3.

Двигаясь по своему пути, Надь создавал «свето-пространственные модуляторы» как реальные конструкции, в которых плоскости, решетки, разноразмерные металлические круги с круглыми отверстиями, стеклянные спирали и блестящие натянутые проволочки освещались цветным светом и перемещались в разных пространственных координатах. Правда, их закрепление на стойке не давало полностью использовать третье измерение «верх-низ», но созданное явно мыслилось как начало, эскиз. А вот цветные тени могли двигаться как угодно, при особой подсветке устройство создавало очень впечатляющие узоры из теней, постоянно меняющих свои очертания. Единственное, что стоит отметить, исходная геометрия всей машины давала возможность получать только «индустриальные» геометрические тени.

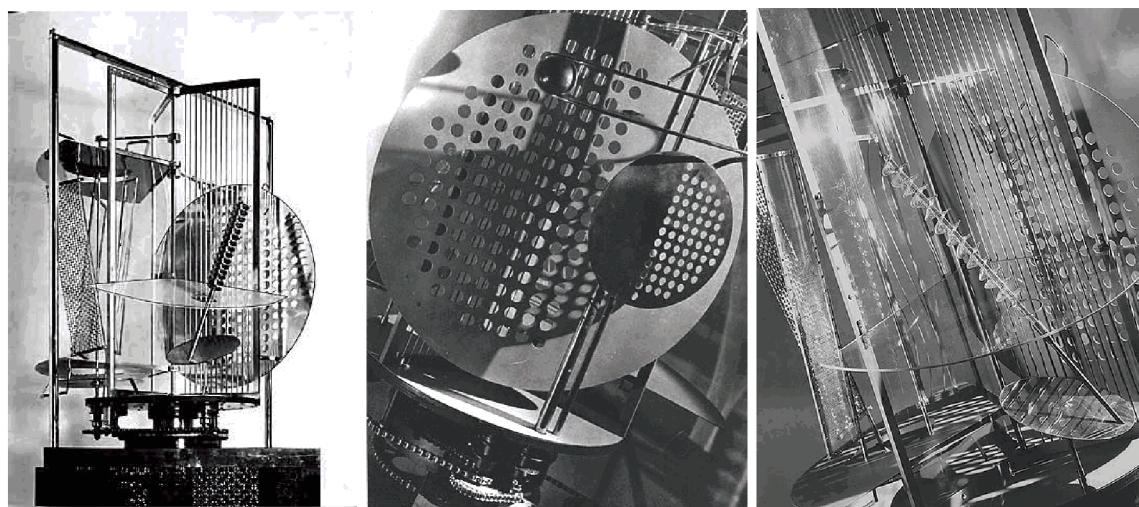


Рис. 95. Снимки ранних вариантов модулятора.

Первые варианты устройства, видимо, были ручными и применялись на выставках и частично в учебном процессе. Надь вообще любил использовать некоторые простые аппараты для тренировок студентов. Позднее он стал приводить эти усложнившиеся конструкции в движение посредством скрытых электромоторов, что позволяло применить своеобразную партитуру, программу, алгоритм поворотов частей и включения цветов подсветки. В одном из вариантов аппарат был заключен в огромный полупрозрачный куб и этот куб служил трехмерным экраном для проекций изнутри.

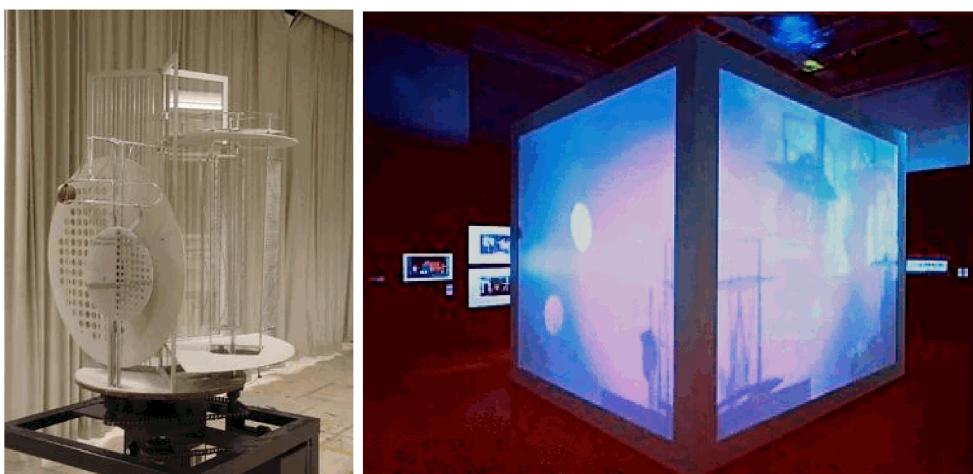


Рис. 96. Свето-пространственный Модулятор, 1930.

Мохоль-Надь соглашался, когда Модулятор считали чем-то вроде кинетической скульптуры. Он согласился бы и с тем, что светокинетический Модулятор был одним из самых ранних примеров современного «светового искусства». Все это верно, но ровно наполовину: его задачей было получить цветосветопространственный образ, подчиненный замыслу художника. Своего рода пианино для цветного света в пространстве – мечта всех художников. Ее разрабатывал когда-то в виде клавилюкса Томас Уилфред и наш В. Баранов-Россине, об аппарате которого мы писали в книге «Модернизм и будущее». Кстати, там же упомянуты и цвето-музыкальные партитуры В. Кандинского.

Целью Мохоль-Надя было конструктивистское слияние пространства, цветосвета и движения. И хотя Модулятор не является полностью завершенным произведением, он выступает как утверждение о новой возможности в искусстве. Это давно перестало быть чем-то особым после

концептуального искусства, в котором идеи должны быть только обозначены, и сегодня звучит даже архаично. Но в 20-х годах требовалось подтверждение намерения: важно в искусстве не то, что художник говорит, а то, что он сделал и представил. Увы, между намерением Надя и техническим воплощением в данном случае лежит огромное пространство. Оно заполнено его чертежами, его фильмами и фотографиями, а также его попытками материализовать задуманное, в том числе – посредством театра и кино.

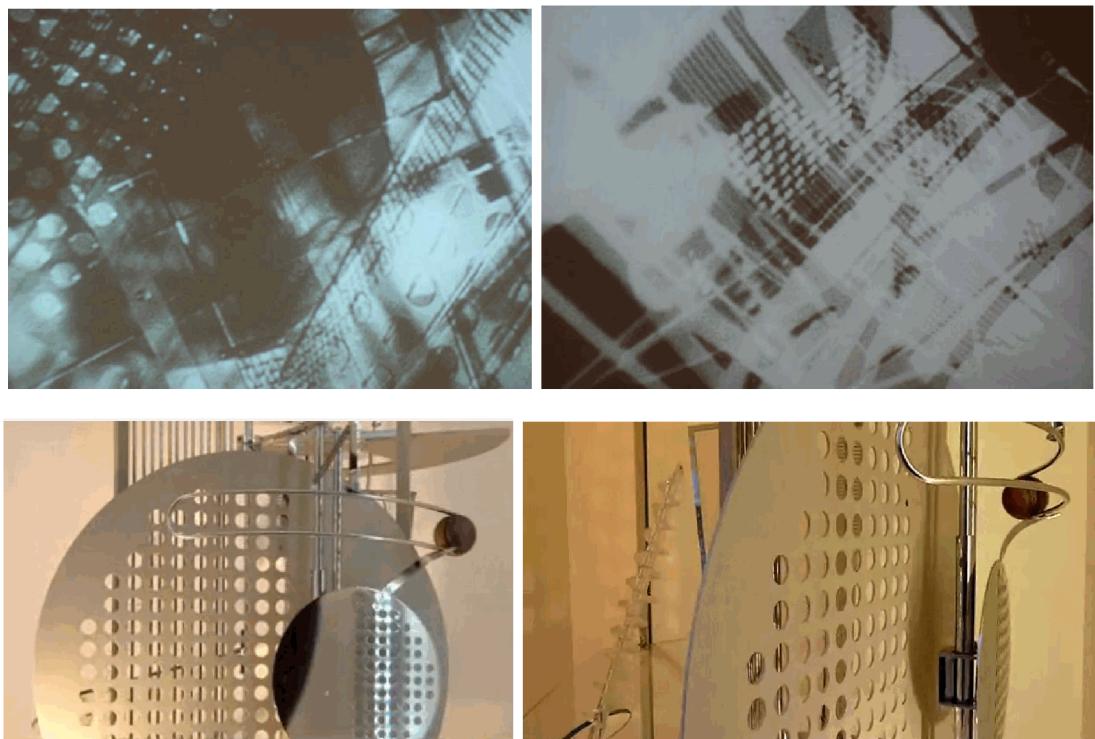


Рис. 97. Киносъемка и фотографии Модулятора в работе.

В некотором завершенном виде «Свето-пространственный Модулятор» был готов только в 1930 году, когда устройство демонстрировалось на выставке в Париже. Аппарат был сделан с помощью венгерского специалиста Иствэна Себоека для немецкой выставки Werkbund. Он демонстрировался в течение лета 1930 года и интерпретировался как кинетическая скульптура. Но для Надя это был аппарат, оперирующий новой визуальной реальностью – оптическими и проекционными формами: светом художник должен управлять как новым способом воплощения, как в живописи краской.

Чуть раньше, Мохоль-Надь показал Модулятор своей будущей второй жене Сивилле. Она вспоминает пыльную мастерскую в промзоне на

Александерплац в Берлине, где стояло нечто, что оказались «наполовину скульптурой и наполовину машиной» – комбинация хрома, стекла, проволоки и стержней. «Невидимые огни вспыхивали и выключались, воспроизводя гигантские тени на стенах и потолке», вспоминает она годами позже. Машина медленно вращалась, огоньки зажигались и гасли, и Сибилл вырвалось: «Это почти так же прекрасно, как кино!» И хотя она вряд ли знала об опытах «бес предметного кино», угадала она намерения Ласло довольно точно.

Мохоль-Надь планировал снимать не только бес предметные фильмы, но и принципиально сменить способ показа кино: сделать подвижным экран, вращать кинопроектор, проецировать изображение на всю поверхность стен и потолок зала, работать сразу несколькими проекторами и т.д. Что и говорить, даже небольшое применение в театрах подобных новшеств произвело в Берлине бурный эффект. Но он хотел гораздо большего: проецировать разные фильмы одновременно, накладывать одно изображение на другое в кульминации, и т.д. Кое-что из этого применяют потом в полиграфическом кино, а через полвека использует Гринуэй, но и этот знаменитый режиссер не ушел от единого экрана. И потом – Надь не изменял идею бес предметности, а это совсем другое по воздействию искусство.

Современные видеоставки все это теперь используют.

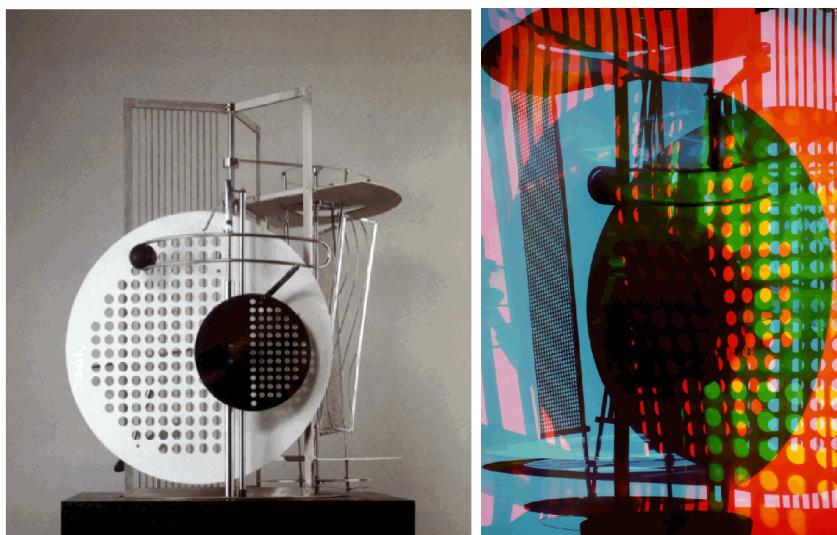


Рис. 98. Вариант Модулятора и его цветные тени.

Он получил вариант, который его, конечно же, не устраивал по многим параметрам, но хотя бы отдаленно приближался к его идеи. Ласло постоянно пытался найти для него нормального воплощения спонсоров, но так и не смог, хотя какое-то время на эту роль вроде как претендовал концерн АЭГ.

Устройство 1930 года имеет описание, составленное самим Надем. Мы приводим примерный перевод его текста, дающий достаточно общее представление. Но поскольку в Интернете есть еще и чертежи с аксонометриями Модулятора, разобраться нетрудно. Трудно воспроизвести, о чем говорят все, кто занимался его реконструкциями, а их несколько.

Результат хорошо видно в его восьминутном фильме на 16-мм пленке «Движение изображения: черный – белый – серый». Будучи совершенно абстрактным, фильм полон крупных планов, двойных экспозиций и специальных эффектов. Он создает какое-то особое настроение вдохновляющей динаминости. Удивительно, но ролик все еще смотрят.

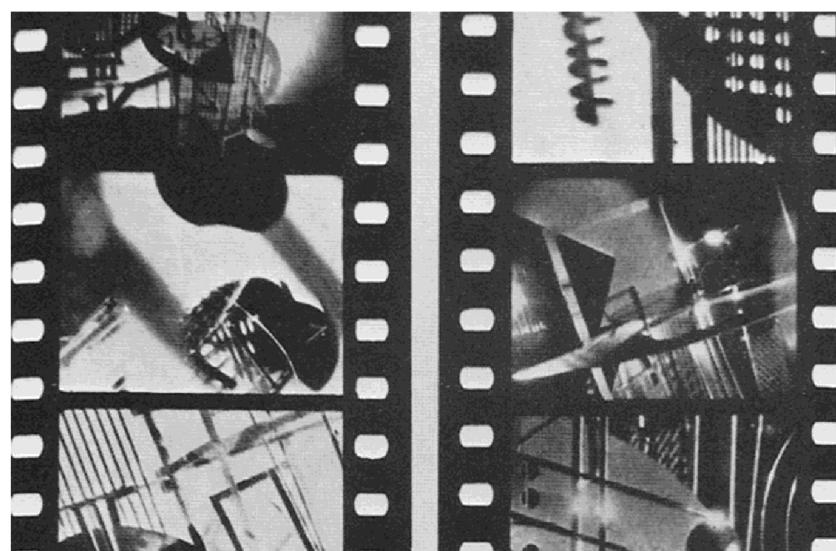


Рис. 99. Кадры из фильма Надя.

3.2.1. «Свето-Пространственный Модулятор» по Мохоль-Надю

«Модулятор – это устройство, используемое для демонстрации света и проявления движения как двух независимых и взаимосвязанных партитур.

Модель состоит из куба, это коробка 120 x 120 см., с круглым отверстием (на этапе открытия) на ее лицевой стороне.

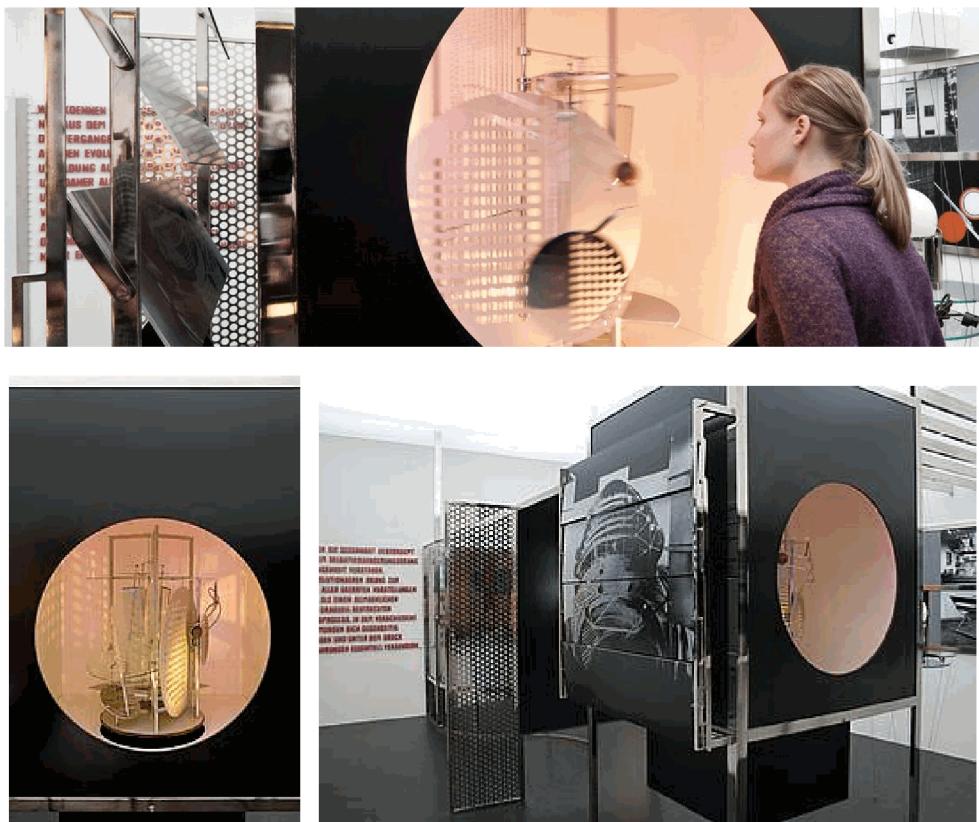


Рис. 100. Модулятор в современной музейной экспозиции.

На задней панели смонтированы вокруг отверстия несколько электрических лампочек – желтый, зеленый, синий, красный и белые тона (приблизительно 70 штук по 15 Вт каждый, и еще 5 фар по 100 Вт).

Вторая панель расположена внутри корпуса, параллельно его лицевой стороне. Эта панель также имеет круглое отверстие, в котором установлены электрические лампочки разных цветов. В соответствии с заранее определенным планом, отдельные лампочки светятся в различных точках. Они освещают непрерывно движущийся механизм, построенный из частично полупрозрачных, частично прозрачных и частично прорезных материалов, с тем, чтобы вызвать наилучшую игру теневых образований на задней стенке закрытой коробки. (Когда демонстрация происходит в затемненном пространстве, заднюю стенку из коробки можно удалить, а проекцию света и тени демонстрировать на экране любого выбранного размера за ящиком.)

Механизм поддерживается круговой платформой, на которой смонтированы три блока. Разделительные стены выполнены из прозрачного целлофана, а металлическая стенка из вертикальных стержней. Каждый из

этих трех секторов в индивидуальном порядке начинает действовать, когда он появляется на главном вращающемся диске до открытия «сцены».

Блок первого сектора: три стержня могут двигаться рывками (так как планы краев и основания несколько отличаются) на неразрывном пути. Различные материалы, полупрозрачный скрининг, параллельные горизонтальные стержни, и проволочные сетки установлены на трех стержнях.

Блок второго сектора состоит из трех уровней, расположенных друг за другом. Основой является большой неподвижный алюминиевый диск. По отношению к нему может двигаться вверх и вниз небольшой полированный перфорированный диск из латуни. Третий компонент – маленький шарик, на роликовом устройстве, который перемещается между двумя этими дисками.

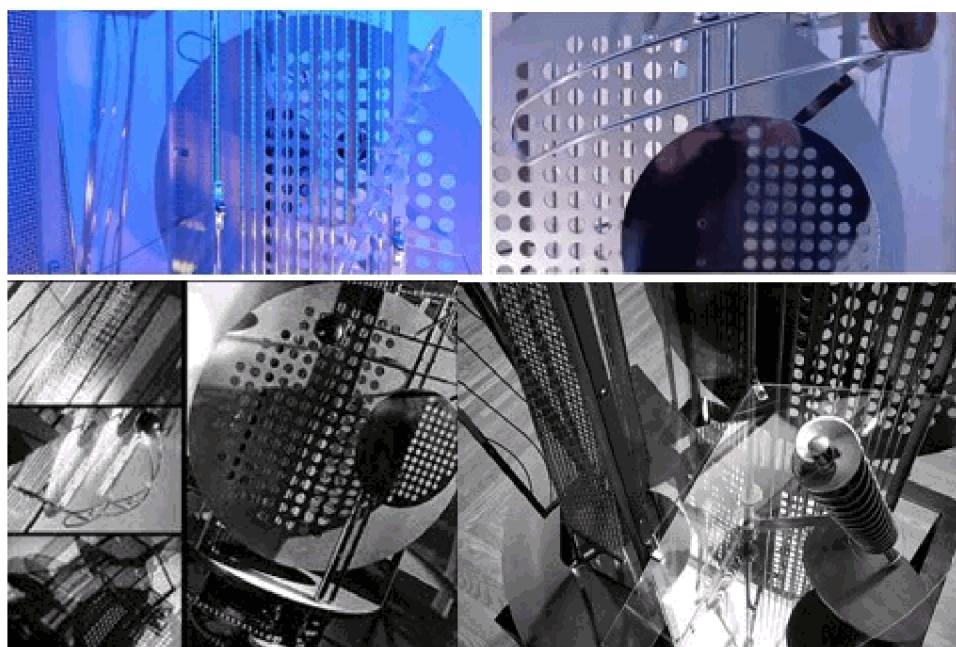


Рис. 101. Блоки и детали Модулятора.

Блок третьего сектора – это стеклянный стержень, увенчанный спиралью из стекла. Этот блок описывает движение в обратном направлении по отношению к движению штифта большого диска. Кончик его прикасается к основанию, изготовленному из диагонально расположенного (секторной формы) стеклянного диска, парящей над отражающей круглой платформой.

Это светокинетическое устройство может быть использовано для получения бесчисленных оптических результатов», пишет Мохоль-Надь.

* * *

Когда в качестве экранов применяются предметы сложной формы (как в музее Bauhaus), бегущие цветные тени играют еще интереснее.



Рис. 102. Модулятор в музее Bauhaus.

Вторая выставка с использованием Модулятора – «Современные комнаты» в Ганновере – была задумана Мохоль-Надем вместе с директором Provinzialmuseum Александром Дорнером. Этот вариант модулятора был бы центральным событием и на этой выставке («Raum der Gegenwart»), так как там планировалось установить интерактивные выставочные элементы, посвященные архитектуре, дизайну и кино. И в центре – произведение искусства будущего – модулятор, внутри кабинета, который был бы им освещен. По отзывам видевших это было похоже на наше мультимедийное будущее. Но эти совместные планы в Ганновере не были реализованы.

Для того времени интересна было сама постановка вопроса: «искусство, которое делает абстрактные картины без участия руки художника». Но это отнюдь не «механическое пианино», это новая кисть.

Сам автор не собирался ограничиваться парой выставок и учебным фильмом. Он видел уникальные возможности применения Модулятора в зрелищной сфере искусств, поскольку постоянно работал с театром и кино.

Он хотел его видеть и в современном жилище. Его фантазия распространялась на трансляцию подобных фильмов в цвете в особой «телескопической перспективе» (телевидение) или путем подачи специальных команд по радио, что при наличии у слушателей какого-то варианта подобного аппарата, что позволяло бы проигрывать целые светоцветовые симфонии у себя дома. По сути, он описывает абстрактный вариант цветного телевизора и современной мультимедийной установки для помещения, исходя из наличия своего более простого механического и электрического аппарата. Отметим, что нечто подобное будет делаться потом в кинетическом искусстве примерно теми же путями.

Когда в 1937 году Надь эмигрировал в США, он перевез аппарат с собой, причем, с большими трудностями. Вообще его пришлось везти через три таможни: из Германии в Нидерланды, оттуда в Великобританию, и, наконец, в Соединенные Штаты. За время путешествий устройство называлось то миксером, то фонтаном, то полочкой для демонстрации металлов, то роботом. «С ним было больше забот, чем с дюжиной детей», пишет Сибилла. Оно создавало проблемы, пока не «успокоилось» в Чикаго.

И далее Ласло продолжал совершенствовать Модулятор вплоть до своей смерти в 1946. Завершить его как задумано он не смог по материальным причинам. Через 10 лет, в 1956 году, его вдова Сибилла подарила установку Busch-Reisinger музею в Гарварде.

Впоследствии было сделано несколько реконструкций Модулятора – они стоят в музеях, в том числе, в музее Bauhausa. А на последних выставках того же музея, как пишут, в качестве изюминок были показаны новые конструкции нереализованных установок Мохоль-Надя. Может быть и так, но, скорее всего, речь идет о неких промежуточных вариантах устройства. Их было достаточно много и различия могли быть не в принципе, а в поисковой компоновке.

Но современный интерес к Модулятору уже чисто музейный, а не художественный. Эффекты, которые он производит, зрителям уже знакомы.

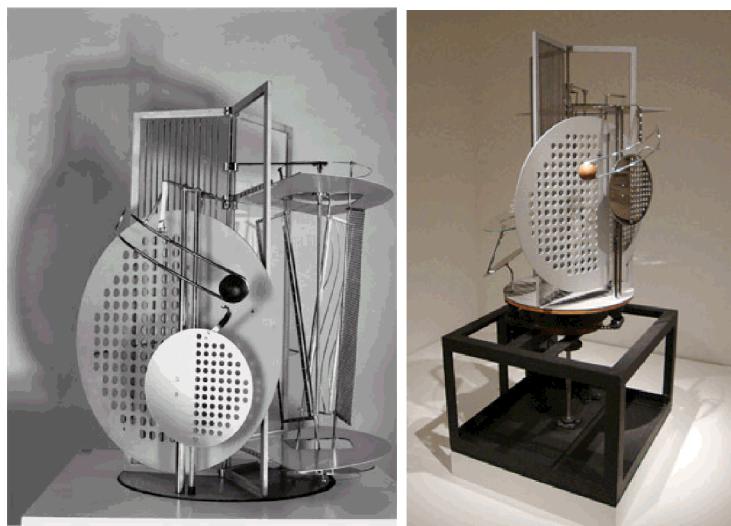


Рис. 103. Реконструкция 1970 года. Реконструкция 2006 г.

Интересно отметить, что Ласло придавал этому аппарату какое-то очень важное значение в своем творчестве. Эксперименты с Модулятором довольно специфическим образом вдохновляли его на работу в кино и фотографии. Кроме того, будучи уже в Чикаго, Надь со своим помощником Дьёрдем Кепешем (конечно же, венгром, давно работавшим с ним) проводил некоторые исследования эффектов визуальных образов в области строительства. Об этом есть только упоминания, но в итоге Кепеш выпустил книгу «Язык зрения» (точнее, видения). Обложку сделали студенты института дизайна в лучших традициях самого Надя, но в стиле 1947 года (есть в Приложении).

Их совместные теории распространились через студентов, поскольку вошли в учебный курс института. В числе этих студентов были Сол Басс и Роберт Браун, которые потом применили эти идеи для вступительных заставок к фильмам Альфреда Хичкока и в ранних фильмах о Джеймсе Бонде, отзвуки есть и в их работе со Стэнли Кубриком и Мартином Скорсезе.

Кепеш и Мохоль-Надь к тому же повлияли на многих пионеров разработки программного обеспечения, от Мириэль Купер через Джона Маэда – до студии Fathom Бена Фрая. Личности цифрового дизайна этот генезис сами осознают. Они точно знают, что изображения на наших компьютерных дисплеях и телефонных экранах исходят из замыслов и экспериментов Мохоль-Надя 1920 года с этим странным Модулятором.

Глава 4. ПОСЛЕ БАУХАУЗА

4.1. Второй период в Берлине (1928-1934)

В апреле 1928 года из Bauhaus уходит Вальтер Гропиус. Он сосредотачивается на работе в своей архитектурной мастерской в Берлине, куда приглашает многих своих соратников – с ним работали на разных ролях и Марсель Брёйер, и Марианна Брандт, и Герберт Байер – баухаузовцы.

Вместе с ним уходит в свободное плавание и Мохоль-Надь. Он возвращается в Берлин, где работает до 1934 года. С апреля 1928 года они с женой переехали в Spichernstraße. Этот период был достаточно плодотворным, но уже совсем другим, чем в начале 20-х, – трудным.

В феврале и марте его работы были показаны на выставке в частной художественной школе Иттена в Берлине. Кстати, Люсия работает в Берлине как раз в это же школе И. Иттена, преподает фотодело.

Старая любовь не забыта – Ласло проектирует три большие выставки, посвященные Bauhausу (Берлин, Брюссель, Париж), совместно с Гропиусом и его окружением. Проектирует он и другие выставки, в том числе свои. Но не это составляло основу его новой жизни: Надь по необходимости очень активен, поскольку работает как вольный дизайнер. Его считают популярным проектировщиком в Берлине. У него хватает коммерческих заказов: кроме рекламы, он создает книжные обложки и плакаты, занимается вёрсткой журналов, разрабатывает выставки и оформляет книги и плакаты, создает рекламные кампании, пишет статьи и делает фильмы.

В 1928-1933 годах у Мохой-Надя собственная мастерская дизайна в Берлине. Она загружена, а среди художников и проектировщиков, знакомые все лица: Иствэн Себоек, Дьёрдь Кепеш и Андор Вайнингер. Все венгры-эмигранты и друзья-соратники Ласло надолго.

Нанятый сценографом (декоратором) в Берлинскую оперу Кролла и в политический театр Эрвина Пискатора, он проектировал декорации и реквизит для успешных и спорных оперных и театральных постановок. Надь в Государственной опере и Театре Пискатора создает конструкции декораций

и костюмы. Наиболее известны его «Сказки Гофмана» Ж. Оффенбаха в «Кролль-опере» 1929 года, «Мадам Баттерфляй» 1931 года, и особо – «Берлинский купец» в постановке Пискатора.

Его поиски к постановке «Берлинского купца» в театре Пискатора начатые еще в 1929 году, были восприняты как новое слово для театра: здесь были применены проекционные аппараты, экраны сложных форм и проекция в движении, полупрозрачные проекционные стены, решетки, сетки и т.д. Он буквально раздвигал зрительно стены зала, создавая впечатление громадного пространства или сжимая его минимальными техническими средствами. Таким образом, его предыдущие наработки, эксперименты и знания обрели особую и очень эффектную область применения – театр и зрелища вообще. Эскизы и снимки театральных работ есть в нашем альбоме.

Три года у него был контракт на дизайн обложки журнала моды *Die Neue Linie* (Лейпциг / Берлин).



*Рис. 104. Обложки журнала *Die Neue Linie*.*

В 1929 году в серии Баухаузбюхер, номер 14, выходит подготовленная им ранее книга «От материала к архитектуре».

Ряд наиболее известных его фотографий относится именно к этому периоду. Из своих экспериментов с фотограммами он переносит в

фотографию ряд приемов. Так негативный отпечаток есть на его обложках и в рекламе. Эти «обратные фотографии» не только очень графичны, но иногда просто монументальны и к тому же несут некие новые и особые смыслы.

Свободному художнику нужны связи и международные контакты. Ласло подвижен, много путешествует, переписывается и публикуется. Дружба с крупным швейцарским историком искусства Зигфридом Гидионом (автором известной и изданной у нас книги «Пространство, время, архитектура», есть в интернете) и его женой Каролой привела его на летние выездные симпозиумы, где присутствовали только самые видные члены европейского авангарда.

С 1930 по 1936 г. Надь участвует в салоне, организуемом каждое лето мадам Элен де Мандро в замке своего мужа Ла Сарразе в Швейцарии. Там она еще в 1922 году основала Дом художника, где проживали художники, ученые, литераторы. Он был центром культурной и художественной жизни.



Рис. 105. Дом художников в замке Ла Сарразе. Ласло, 1930-е.

В 1928 году в замке прошел Международный конгресс архитекторов, а в 1929 году – Первый конгресс независимого кино под руководством Сергея Эйзенштейна.

Мохоль-Надь бывал здесь постоянно, он вошел в международную сеть, благодаря чему стал членом ряда международных организаций. Выставки его работ проходят во Франции, Швейцарии, Чехословакии. В Скандинавии и Греции он читает лекции и продолжает публиковать в прессе свои оригинальные фотографии и журнальные статьи.

Стекло Йены

Бывший студент и сотрудник Баухауза Вильгельм Вагенфельд в 1931 году проектирует новый стеклянный чайник – до сегодняшнего дня это самый известный дизайн для стекла из Йены. Далее он удачно расширяет для фирмы ассортимент продукции из термостойкого стекла, но продвижению на рынок мешает покупательский консерватизм. Требовалась сильная рекламная кампания и приглашен для нее был Мохоль-Надь с его мастерской, сначала в качестве художественного консультанта.

С 1933 по 1937 годы его мастерская создает более полусотни различных реклам и рекламных конструкций. По большей части это была многоцветная печатная продукция, тиражируемая в миллионах экземпляров. Но, кроме того, Мохоль-Надь разработал целую кампанию актов, в том числе показательные соревнования и кулинарные демонстрации. Он применил кинориолики для поддержки в кино и вел рекламу по радио. Все рекламные мероприятия демонстрировали прогрессивный характер нового бытового стекла завода в Йене. Их сотрудничество закончилось только с его отъездом.



Рис. 106. Рекламная кампания для завода термостойкого стекла, Йена.

Рекламные находки

Сочетание фотографии, рисунка и типографских приемов может превратиться в настоящее искусство в руках мастера.

Здесь мы приведем самую остроумную рекламную «раскладушку» 1932 года. Заказчик у буклета берлинский, и речь идет об ателье индивидуального пошива. Хотя рекламируется мужской костюм, но, скорее всего, ателье семейного типа, поскольку в фоторяду фигурируют и мужчины, и женщины, и дети.



Рис. 107. Раскладной буклет. 1932.

Жены и дети

После того, как гитлеровцы пришли к власти в Германии в 1933, Ласло как иностранному гражданину больше не разрешали работать. Не только он, но все деятели авангарда разом оказались вне закона. Зарабатывать на жизнь в Германии для них становится все труднее. Баухауз, хоть и переехал из Дессау в Берлин, был закрыт. А в знаменитом здании поселились фашисты.

К сожалению, при переездах из Германии в Голландию, затем в Англию, после чего в США, огромный архив фотонегативов обоих Мохоли – Люсии и Ласло – пришлось оставить в Германии под присмотром Гропиуса и его жены Иды. Речь в основном шла о тяжелых и часто стеклянных ранних негативах. Но потом и Гропиус с семьей переедет в Англию – и в Америку в 1937 году. Проблема с отсутствующим фотоархивом, с которым нельзя было оперативно работать, конечно, сдерживала Ласло, но больше всего она помешала жить Люсии Мохоль. Она эмигрировала в Лондон в 1933 году уже как его бывшая супруга – они развелись в Берлине. В публикациях фигурируют разные даты, в том числе 1929 год.

Что послужило причиной развода, сказать трудно. Но, судя по фотографиям, у Люси был весьма нервный характер и не было детей. Ее жизнь в Лондоне была нелегкой, а архив фотонегативов, оставленный в Германии на попечение семьи Гропиуса, лишил ее основного капитала, благодаря которому она была интересна арт-миру. Кроме того, он был связан с ее работой над книгой по истории фотографии.



Рис. 108. Люси, фотографии Надя 1920-х. Ее книга «Сто лет фотографии».

Неустроенность бывшей жены мучила Ласло. У нее были длительные периоды «значительной бедности». Впоследствии он много раз безуспешно пытался взять ее к себе работать после того, как стал директором Bauhaus-2 в Чикаго. Но проблема с американской визой так и не разрешилась, а сам он стал американским гражданином только в год смерти.

Всемирная известность ее настигла в старости: Люсия прожила до 90 лет. Она стала асом микрофильмирования и одним из главных историков фотографии своего времени («Сто лет фотографии», Harmondsworth, 1939). Книга у нее хорошая – в Британии было продано 40000 копий в течение двух лет, а ее широкой распространенности в мире помешала начавшаяся война.



Рис. 109. Выставка Люси. Она со своей фотографией Bauhaus, 1987.

Работая с фильмами, Мохоль-Надь встретил свою будущую вторую жену – Сибиллу Pietzschi (Сибила Мохоль-Надь, 1903-1971). В течение зимы 1931/1932 они встречаются в Берлине и она становится его второй женой.



Рис. 110. Сибилла, 1920-е, начало 1930-х.

Он женился на ней в 1933 году (по другим данным в 1932-м). Этот брак у нее тоже был второй. Она пробовала себя как актриса, но без особого успеха, хотя внешность и манеры у нее были вполне на уровне. По переезду в Берлин Сибила стала работать в качестве драматурга и киносценариста. Впоследствии она окажется одаренным писателем, пишущим на немецком и английском языке. Кроме детских книг, Сибила напишет биографию Надя сразу после его смерти – «Эксперимент длинною в жизнь». Она станет довольно известным историком архитектуры и дизайна, а также критиком, и уйдет на пенсию профессором.

У нее с Ласло было две дочери, родившиеся в 1933-34 годах: Клавдия, которая умерла в 1971 году, и Наттула, которую можно и сегодня видеть в Интернете, где она ведет замечательные лекции об отце и всячески популяризует его творчество на всех уровнях и в разных формах. Судя по ее присутствию на многих арт-мероприятиях, она тоже весьма известная в арт-мире США фигура. Кстати, на сайте «Наследие Ласло Мохоль-Надя» есть ее биография отца, на английском, конечно.



Рис. 111. Сибила, ее семья и ее книга. Наттула Моголь-Надь (внизу справа).

Страницы хроники его жизни этого периода

1929. Он участвует в отборе произведений для Штутгартского общества Веркбунда (декоративно-прикладное искусство) – выставки, кино и фото, где он выставляет 97 своих фотографий.

Он участвует с Ноябрьской группой в Большой берлинской выставке искусств. (Grosse Berliner Kunstausstellung)..

1930. Публикация у Франца Roh 60 фотографий, книга фотографических работ Мохоли-Наги.

Январь и февраль – участвует в выставке плаката авангардистов в Мюнхене, которая в апреле переедет в Будапешт.

Его работы фигурируют на двух выставках в Стокгольме и выставке современного социалистического искусства в Амстердаме.

1931. Он делает проект выставки (совместно с Гербетом Байером) для Deutsche Bundes ausstellung (Национальная немецкая выставка) в Берлине.

В марте его фотографии включены в выставку иностранной рекламы на фотографии в Нью-Йорке.

Летом он совершил длительную поездку по Скандинавии: визиты в Швецию, Норвегию и Финляндию. В пути он много снимает.

В октябре в Дельфийской студии в Нью-Йорке он выставляет свои фотографии.

1932. Он принимает участие в двух выставках галереи Жюльен Леви в Нью-Йорке по теме «Сюрреализм и современная европейская фотография».

1933. В феврале его фотографии включены в экспозицию выставки в Художественной галерее в городе Спрингфилд, штат Массачусетс.

Фильмы

Между 1929 и 1937 годами Надь создал несколько короткометражных фильмов, почти все формата 16 мм, семь из которых сохранились: они черно-белые, для некоторых из них даже были сделаны саундтреки. Все они есть в Интернете. История его фильмов – это долгая отдельная тема.



Рис. 112. Ласло Мохоль-Надь, 1930-е

4.2. Амстердам и Лондон

4.2.1. Амстердам (1934)

Надь эмигрировал из нацистской Германии сначала в Амстердам. Почву он готовил заблаговременно: еще до переезда он уже был редактором по фотографии и кино голландского авангардистского журнала *International Revue* (с 1927 до 1929). В 1927 году вместе с Д. Оудом и У. Пайпером он участвовал в создании этого журнала, сокращенно именуемого *i10*.



Рис. 113. Номера журнала с оформлением Надя.

В 1933 году, после прихода нацистской партии к власти, Мохой-Надь и его новая семья уехали из Германии в Амстердам. Здесь в 1934 году состоялась большая ретроспектива его работ в городском музее Амстердама.

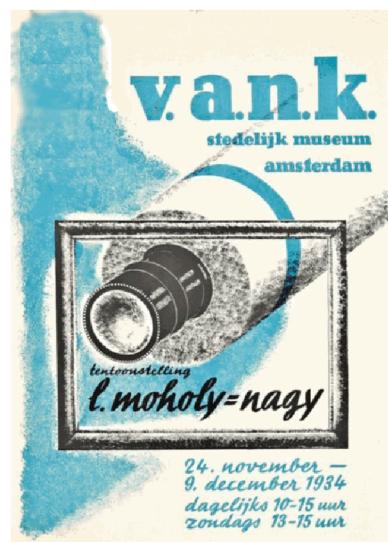


Рис. 114. Афиша его первой большой ретроспективной выставки, 1934.

В том же 1934-м Ласло начал работу непосредственно в Амстердаме. Он открывает дизайн-студию и снова делает коммерческую работу, в том числе выставки и рекламу, макеты и выставочный дизайн.

Он работал там же в качестве арт-директора журнала «International Textiles» («Международный текстиль»), который с конца 1933 года по 1935 год выходил в Амстердаме на четырех языках. Журнал с таким названием существует до сих пор и издается даже на русском.



Рис. 115. Работы голландского этапа. 1934 г.

Значительным событием во время года работы Надя в Голландии было использование цветной фотографии, применяемой поначалу в основном в его коммерческих заказах. Эти ранние цветные прозрачные снимки были сделаны на стеклянных пластинах и на ацетате. Он регулярно ездил в Лондон, чтобы пополнить там свои познания по вопросам фотоцвета и новых фотографических процессов, изучать эти технологии, чтобы использовать их в своей рекламной работе. А затем он просто переехал туда. Поступил он верно, поскольку очень скоро нацисты оккупируют Голландию.

Весной 1935 года Надь переедет в Лондон, где остается до 1937 года, работая как коммерческий художник. О прочих его попытках там закрепиться мы упомянем ниже. Но есть одна любопытная деталь – британцы охотно избирают его в разные рода почетные общества, но от этих почетей ничего материального не прибавляется.

Кроме коммерческой, другой работы в Лондоне знаменитый профессор Баухауза так и не найдет.

4.2.2. Лондон (1935-1937)

Мохоль-Надь в Лондоне создал студию дизайна с тем же Дьюрдем Кепешем, который сотрудничал с ним в Берлине с начала 1930-х годов. Поначалу студия выполняет в основном типографические заказы, включая три достаточно известных. На самом же деле количество этих заказов было гораздо больше, но особых возможностей для творческого проявления они не содержали. И потом его мастерская выросла, а разобрать кто и что в этом потоке проектировал теперь уже вряд ли возможно.

Часто упоминают дизайн интерьера и витрин магазина Симпсона на Пикадилли – оформление магазина мужской одежды. Когда он был открыт в апреле 1936 года, это был самый крупный магазин мужской одежды в Великобритании. К сожалению, его владелец умер вскоре после открытия.

Мастерской Ласло была разработана большая часть нового образа – это визуальные ориентации для магазина, вывески и витрины. Витрины были уникальные, безбликовые – с вогнутым внутрь стеклом. Он создал в них запоминающиеся абстрактные композиции из полосатых и т.п. рубашек.

На открытии фигурировали три аэроплана, которые выставили на пятом этаже, чтобы привлечь любопытных клиентов, обеспечить заголовки прессы и увеличить посещаемость.



Рис. 116. Дизайн витрин магазина Симпсона на Пикадилли. 1935-36.

Предвоенное время было золотым веком для рекламы гражданских коммерческих авиакомпаний. Вместе с Мохой-Надем для авиакомпаний работали тогда такие модернисты, как Бен Николсон и Джон Пайпер. Его работа над фирменным стилем Imperial Airways – это ре-дизайн рекламного материала, от фирменных бланков до макета плаката и листовок.

Особенно впечатляла его огромная «Империал Эйрвэйс / карта Империи и европейских воздушных путей» (1936).

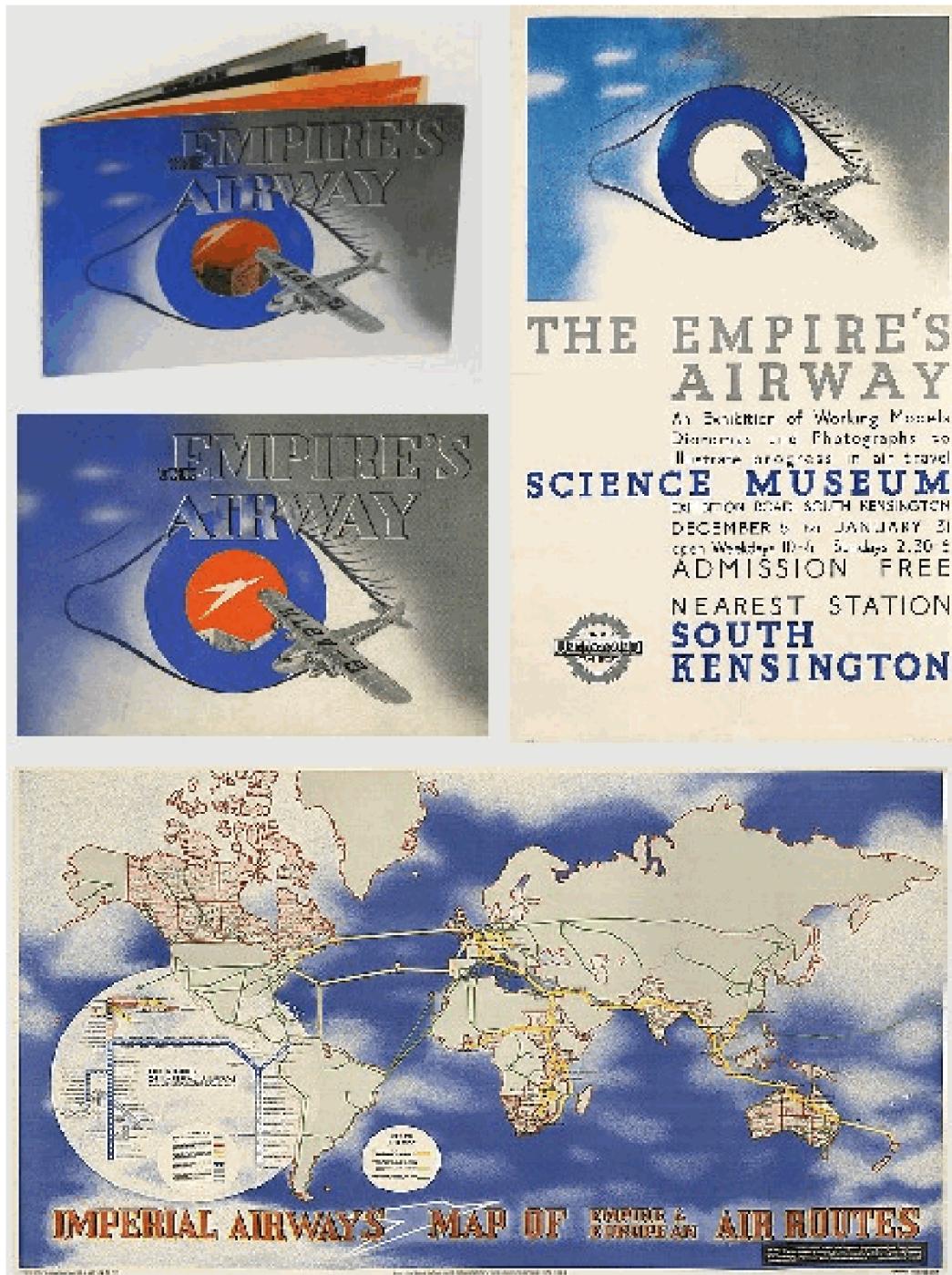


Рис. 117. Новый фирменный стиль Imperial Airways.

И третья – разработка передвижной выставки в вагоне метро, а также серии плакатов для «London Transport» – абсолютно иной жанр. Мохой-Надь создал изображения с огромными буквами и цифрами. Схемы знакомили и одновременно предупреждали пассажиров о новых пневматических дверях в поездах метро. Были и другие плакаты.

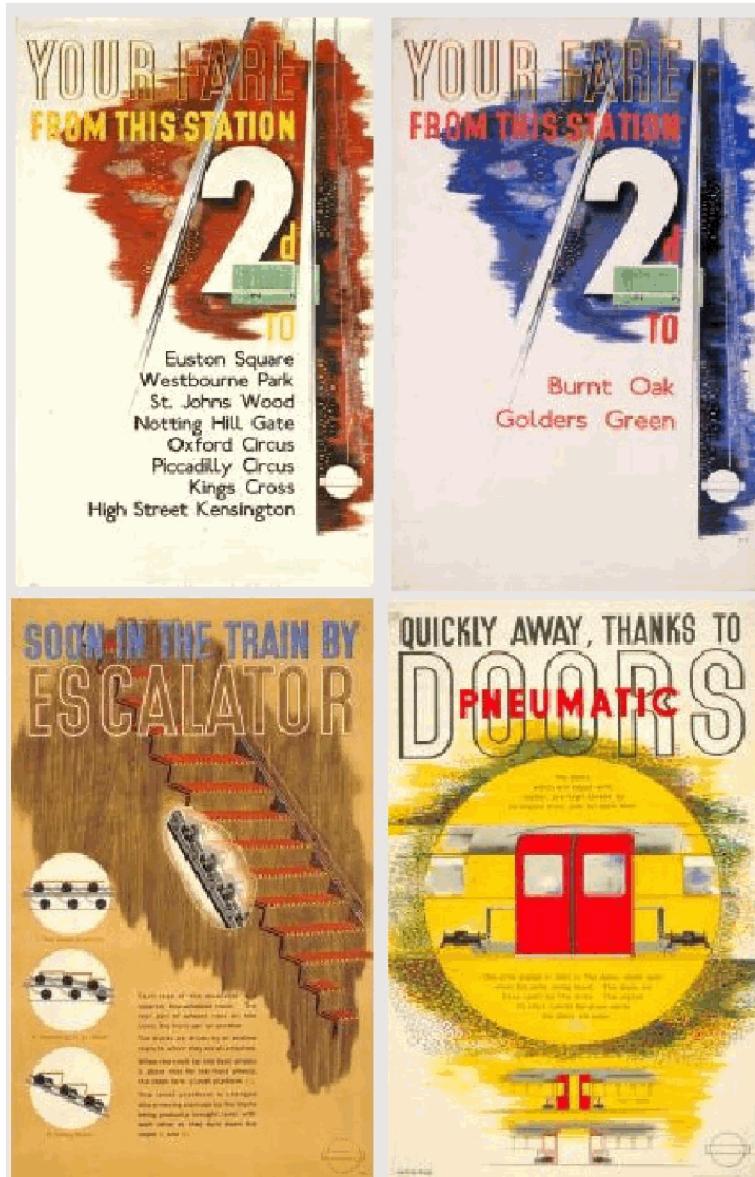


Рис. 118. Выставка в вагоне метро. Плакаты «London Transport».

Телехор

Большая ретроспективная выставка Надя была организована чешским архитектором Франтишеком Каливодой в Школе искусств и ремесел в Ческе-Будеёвице (Budweis). Затем она переехала в Дом художника в Брно (Brunn).

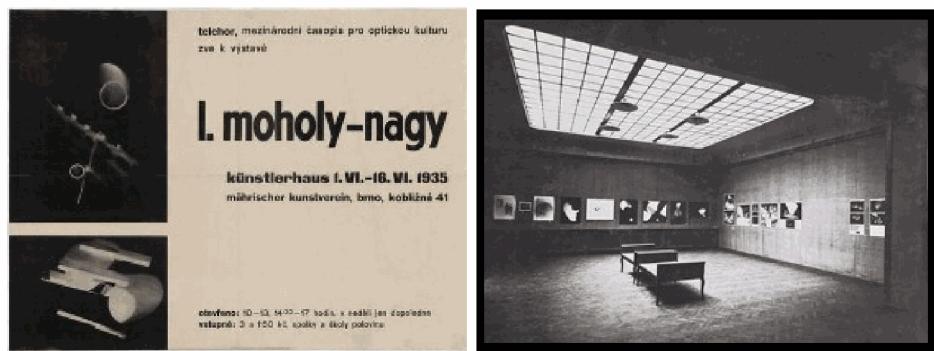


Рис. 119. Плакат и выставка в Брно, 1935.

В 1936 году Ф. Каливода посвящает специальный выпуск журнала *Telehor* работам Мохоль-Надя. Выпуск включает в себя статьи Мохоль-Надя, Зигфрида Гидиона и самого Каливоды. Надь, хотя и «имел, можно сказать, статус знаменитости, до появления журнала «*Telehor*» его творчеству не было еще посвящено ни одной крупной публикации» – точное замечание.

Недавно вышедшее у нас частичное переиздание «Телехора» демонстрирует, что волей случая редактор из провинциальной тогда Чехословакии сделал важное обобщение опыта исторического авангарда, поместив тексты Надя и серьезную подборку – 60 его работ, многие в цвете.



Рис. 120. Обложка и развороты сдвоенного «Телехора», 1936.

Хроника его жизни данного периода

В 1934 году Ласло публикует статьи об архитектуре, кино, цветной фотографии и роли искусства в индустриальном обществе.

В июне проходит его персональная выставка с группой «Креативная абстракция» в Париже.

Фильм «Игра света» (о модуляторе) показан в Финляндии.

В октябре он показывает четыре короткометражных фильма в том же городском музее Амстердама.

В 1935 году Надь был занят подготовкой нескольких выставок своих работ в Париже и Голландии.

Проект приглашений и плакаты для его выставки в лондонской галерее.

В январе проводит ретроспективную выставку в лондонской галерее.

Вместе с Марселеем Брёйером разрабатывает стенд для ярмарки искусств и ремесел в Лондоне (экспонаты Курто).



Рис. 121. Новая мебель Изокона.

В марте-апреле он участвует в выставке Гуггенхайма в Gibbs Memorial Art Gallery, Чарльстон, Южная Каролина.

Включен в выставку кубизма и абстрактного искусства в Музее современного искусства, Нью-Йорк.

Становится Почетным членом обществ искусств Оксфорда и Кембриджа и института дизайна, Лондон.

Кроме того, Надь сделал, по крайней мере, два небольших фильма: один про омаров (1935) и другой – о новой архитектуре и Лондонского зоопарка (1936).

* * *

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. В Англии он общался с русским художником Наумом Габо, а также с английскими скульпторами Барбарой Хепуорт и Генри Муром.

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. 122. Isokon Building в Хемпстеде.

Заметим попутно, что на пути Надя встречается немалое количество венгров. С одними он непосредственно работает, а Павел Вейдлингер оставил воспоминания о трудной жизни Ласло там и сердечном приеме земляков в том числе к себе на работу. Этот молодой безработный выпускник на последние гроши добрался до мастерской Надя, позвонил в дверь и сказал открывшему Ласло только одно: я венгр, я ищу работу, я много чего могу. Сначала Ласло захлопнул дверь, но тут же открыл и таки принял его в мастерскую. Кстати, и сам Надь поначалу искал помощи в местных связях у известного дирижера Шолти, своего двоюродного брата. Так он попал на прием к директору киностудии Шандору Ласло Келлнеру, он же А. Корда.

Облик грядущего

Очередной земляк, директор лондонской студии, продюссер Александр Корда согласился дать возможность Ласло Мохоль-Надю спроектировать спецэффекты для фильма «Облик грядущего», по сценарию Герберта Уэллса. Не ясно, чего он от него хотел, но Надь создал ряд «ярких, почти эфирных структур и кинетических скульптур из прозрачных и блестящих материалов». Они интересны даже сами по себе, без привязки к фильму. Часть из них он потом использовал в обучении и применил как приемы для выставок.

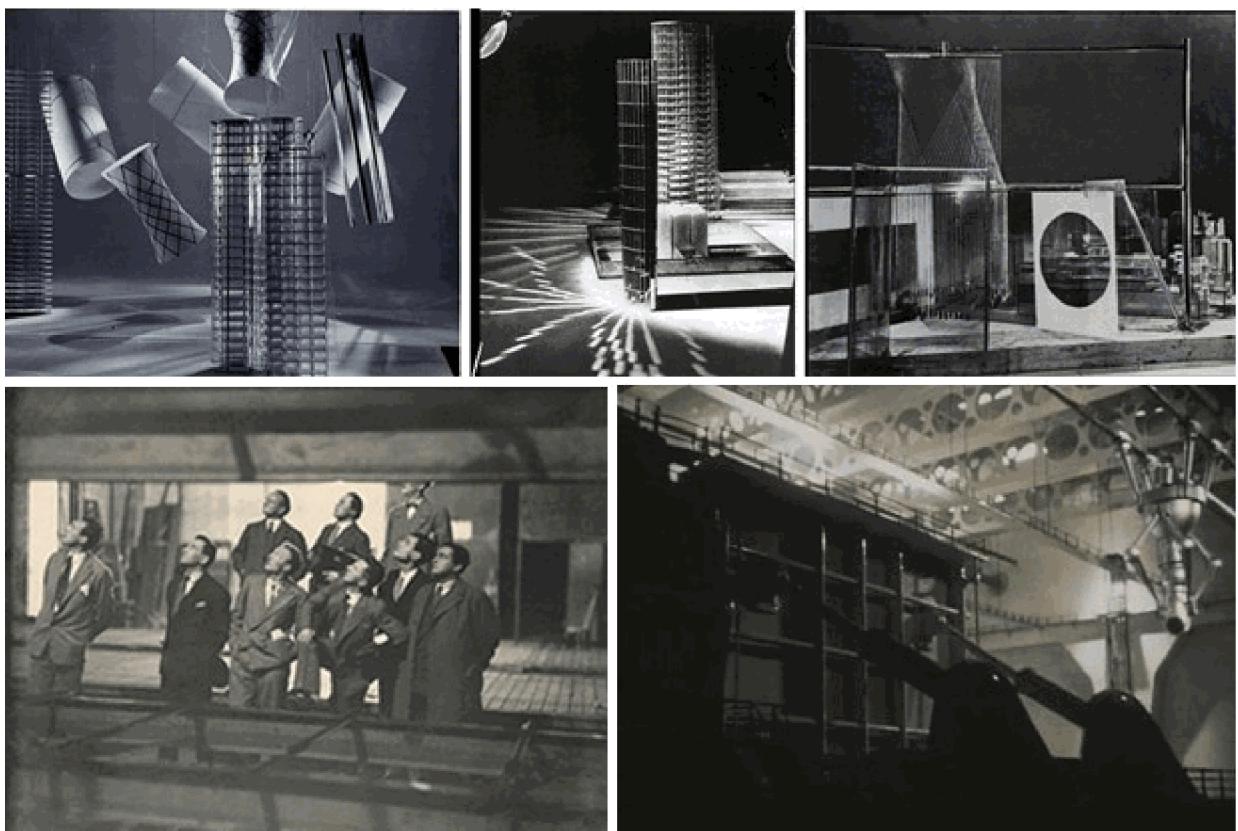


Рис. 123. Макеты Надя к фильму. На съемках фильма. Кадр из фильма.

К сожалению, эти проекты Надя оказались для лондонцев слишком новаторскими и они предпочли использовать в фильме модную тогда стилистику арт-деко вперемешку с античностью, что временами выглядит на экране эклектично и смешно: римские плащи и тоги в северной стране. Пишут также, что причиной отказа была элементарная зависть конкурентов в лице Винсента Корда и автора спецэффектов Неда Манна. Может быть глазами зрителей 1930-х вышедший на экран английский фильм и был чем-то

особенным (тем более, что он был цветным и со звуком – большая редкость по тем временам), но сегодня все кукольные ухищрения и макеты в фильме выглядят просто наивно. И по драматургии фильм оказался не ахти как интересен, хотя Г. Уэллс старался вовсю.

Как пишет некий автор, «уже после начала съёмок к работе над фильмом был приглашён венгерский художник-абстракционист Мохоль-Надь, который должен был создать эффекты, сопровождающие сцены восстановления Эвритауна. Мохоль-Надь создал нужные эффекты в виде абстрактного светового шоу, но только 90 секунд из реализованного им материала вошло в фильм (как просвечивающая проекция, сквозь которую видны работающие строительные машины и возводимые здания). Однако осенью 1975 исследователями были обнаружены четыре ранее неизвестные сцены этого шоу, не вошедшие в окончательный монтаж (*Christopher Frayling Things to Come. – British Film Institute, 1995. – C. 72-73*).»

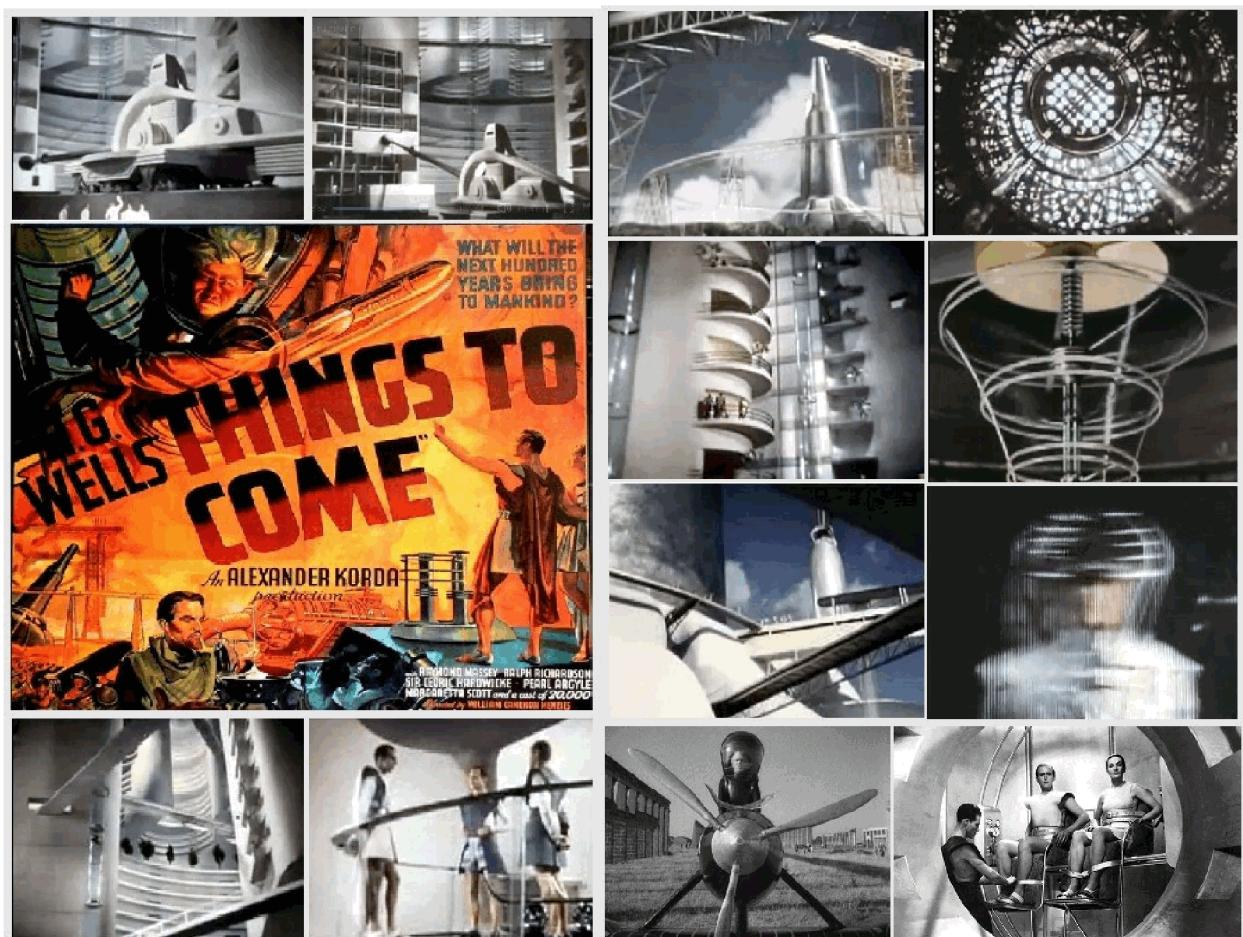


Рис. 124. Кадры и реклама фильма А. Корды «Облик грядущего».

Вообще с этим фильмом были большие сложности, поскольку Герберт Уэллс, будучи сценаристом, пытался выступать и режиссером, и чуть ли не продюсером. В итоге фильм лишился массы уже отснятых сцен. Первоначальная версия фильма длилась 130 минут, сегодняшняя – 92 минуты. Поэтому на фоне столь титанической борьбы наверху случай с отвергнутым Надем выглядит как совершенно не заслуживающий внимания.

Кроме 90 секунд Надя, которые таки вошли в фильм, есть видеоролик, который легко найти в интернете. Вот сканы из ролика Надя в интернете:

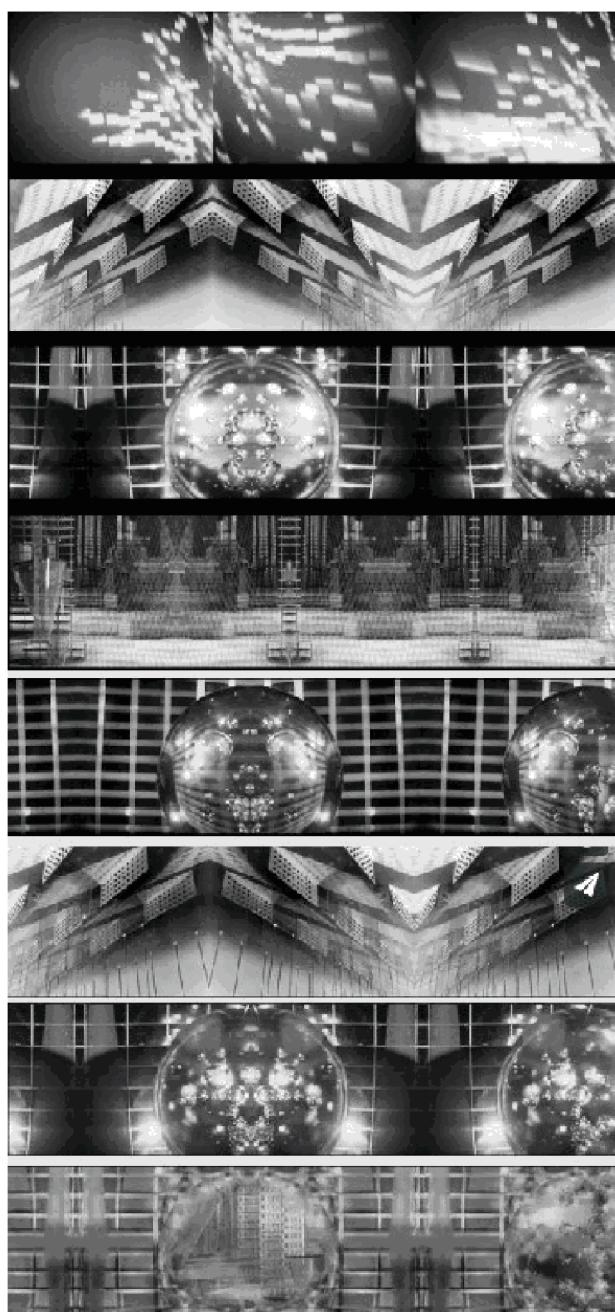


Рис. 125. Сканы с ролика Ласло Мохоль-Надя.

Документалист

Мохоль-Надь в Лондоне сделал много известных фотографий. Большинство из них иллюстрируют три документальных книги, изданных в Англии, а также ряд журнальных статей. Снимки Надя есть в нашем альбоме.

Он проектирует суперобложки и фотографирует иллюстрации для трех заказных книг:

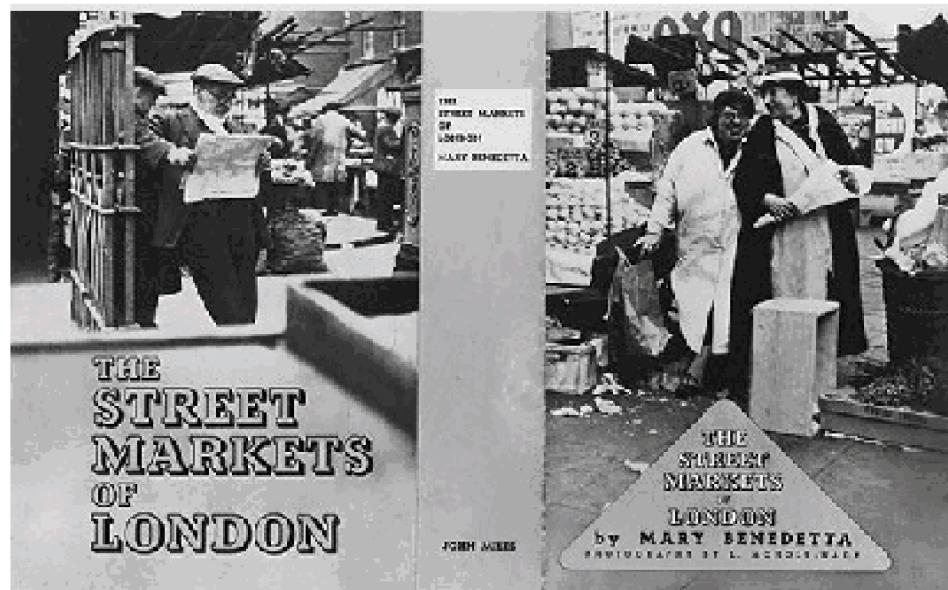


Рис. 126. Мэри Benedetta. На уличных рынках Лондона, 1936.

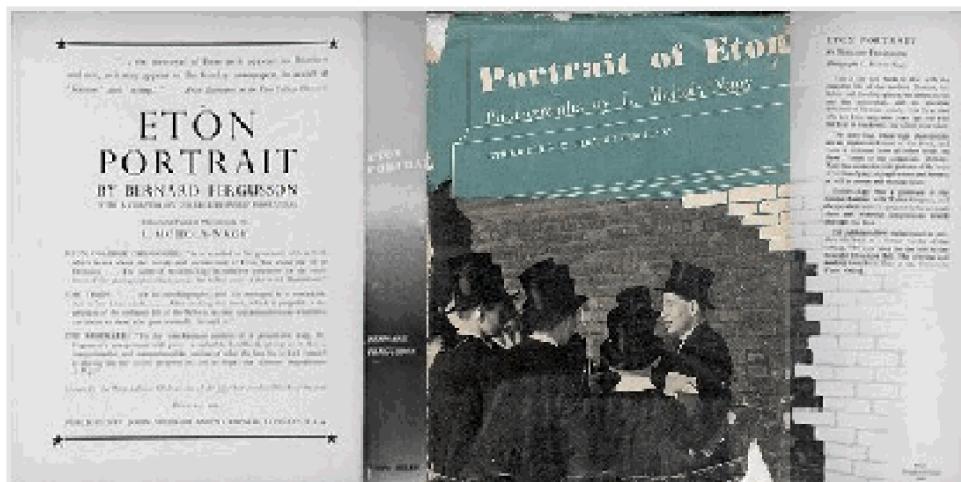


Рис. 127. Итон. Портрет Бернарда Фергюсона, 1937.

Также он сфотографировал современную архитектуру для *Architectural Review*, где заместителем редактора был Джон Бетджемен, который уполномочил Ласло Моголь-Надя сделать документальные фотографии, чтобы иллюстрировать его книгу о фонде Оксфордского университета (1938).

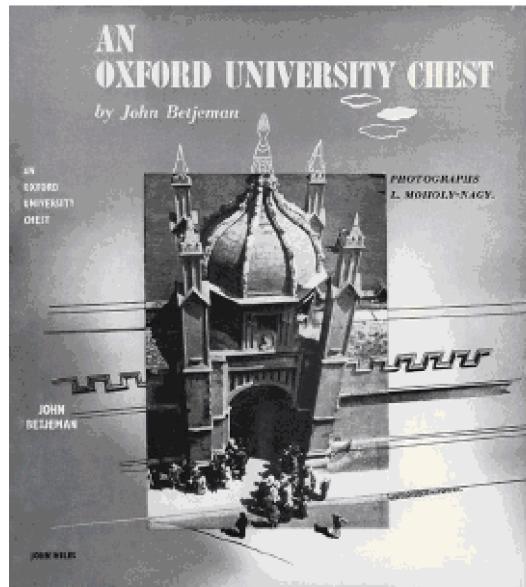


Рис. 128. Фонд Оксфордского университета. Обложка книги.

Кроме известных снимков, приведенных в альбоме, за последнее время появилась масса новых. Они здорово передают колорит той эпохи.



Рис. 129. Снимки лондонского периода.

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

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



Рис. 130. 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.

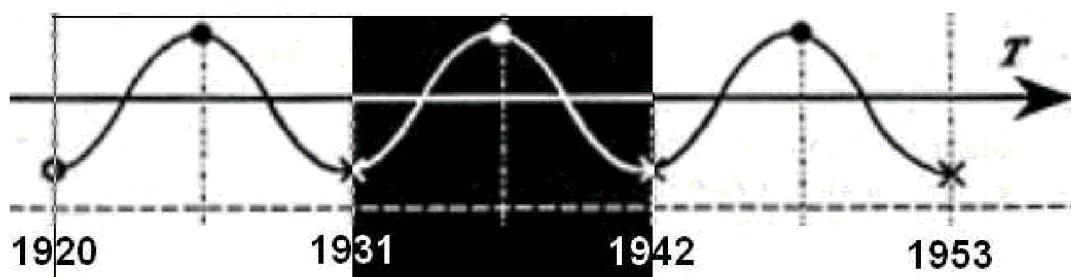


Рис. 131. Вторая манера Ласло Мохоль-Надя.

Волею обстоятельств и во многом осознанно он покидает Баухауз в 1928 году. Тщательно подготовленная им для издания в серии «Книги Баухауз» 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. 132. 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 (определенного 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. 133. 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, осмыслиенные. 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. Чрез 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 фотографии, 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. 134. Двуслойная жизнь 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.

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 изгибаются толстый пластик, местами просверленный и покрашенный, эффект трудно поддается описанию. Фотографии его не передают. Чем старше Надь 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 этом 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. Сделан шаг вперед – и не картины он создает, а устраняет барьер между двухмерным и трехмерным, статикой и движением.

Завершение периода странствий



Рис. 135. Надь в Лондоне, 1936.

Между тем история его перемещений по Европе заканчивается.

Некоторый период Гропиус и Мохоль-Надь планировали запустить английскую версию Баухауза, но не смогли обеспечить поддержку. Гропиус в итоге Великобританию покинул. На прощальный ужин Ласло нарисовал веселые приглашения, но чувство было совсем не веселое.

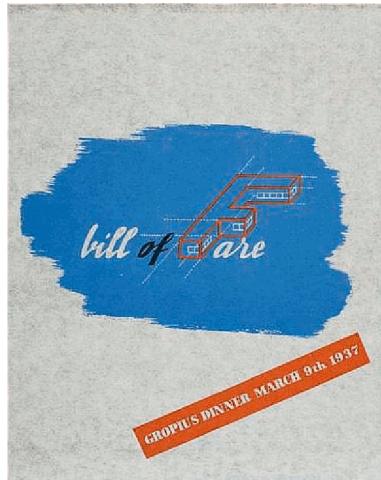
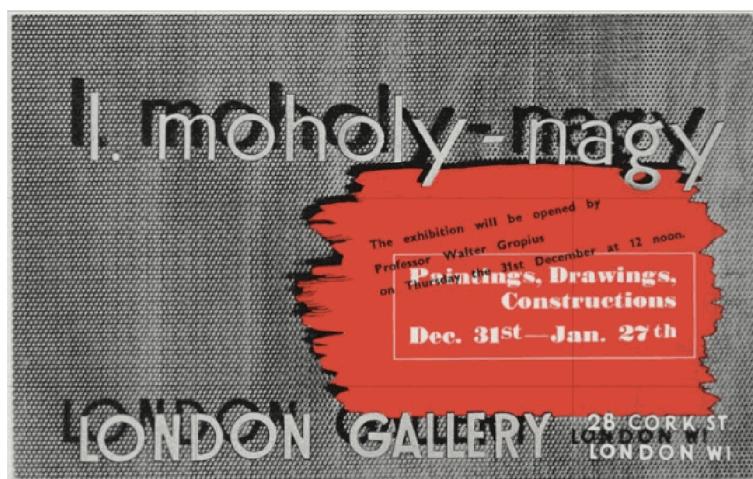


Рис. 136. Приглашение на прощальный ужин к Гропиусу. Март, 1937.

Мохоль-Надь пробовал включиться в образовательный процесс в Королевском колледже искусств – но тут чужих не принимали. Максимум, чего он удостоился – по приглашению Лестли Мартин прочел лекцию в школе искусств, отделение архитектуры. Сегодня Ф. Маккарти довольно зло пишет, что ее чопорная родина могла бы тогда и приютить знаменитых германских беженцев. Но, увы, там ни они не приживались, ни модернизм.

В январе у Надя прошла ретроспектива в лондонской галерее.



137. Приглашение на выставку Л. Моголь-Надя, 1937 г.

И потому, когда Гропиус позвал его в США, Надь обрадовался.

4.3. Новый Bauhaus в США

4.3.1. Первый блин комом

На самом деле ситуация была следующая: Вальтер Гропиус сам получил предложение возглавить Школу Дизайна в Чикаго. Но он уже и так занимал достаточно высокое место в образовательной иерархии – только что поступил на работу деканом архитектурного факультета в Гарвардском университете. Поэтому он тут же вспомнил о Ласло и их попытках возродить Bauhaus в Великобритании. В авторитете и рекомендациях Гропиуса никто не сомневается, вот только в 1937 году Мохоль-Надь выезжал в Чикаго не по приглашению Гропиуса, а по приглашению Уолтера Папке, председателя Container Corporation Америки. Именно этот достаточно дальновидный человек смог реально помочь и Ласло, и своему городу, да и своей стране.

Кочевой период для Моголь-Надя закончился в 1937 году, когда он с семьей – жена и двое детей – переселился в Чикаго, под «Новый Bauhaus».

Попытка возродить Bauhaus, как мы увидим, была идеей-фикс не только для Гропиуса и Надя. О других странах и попытках мы упоминать не будем, поскольку тут важен прежде всего набор людей. А так вышло, что в конце тридцатых годов из мастеров Bauhausа разными путями оказались в США очень многие: Вальтер Гропиус, Ласло Мохоль-Надь, Марсель Брёйер, Людвиг Мис ван дер Роэ, Герберт Байер, Йозеф Альберс, Вальтер Петерханс, Ксанти Шавинский, Хин Бреденник, Анди Шлитц и ряд других фигур масштабом поменьше, а также бывших студентов. Именно они передали Америке свой опыт и свою рафинированную культуру дизайна. К сожалению, среди них не было уехавшего во Францию Василия Кандинского и отсутствовал швейцарец Пауль Клее. То есть, экспрессионисты отсеялись.

В 1937 году в гитлеровской Германии их произведения появились вместе только на пропагандистской выставке «Дегенеративное (вырожденное) искусство», где фашизм уничтожал модернизм методом подтасовок. Можно только порадоваться, что представленные авторы в Германии отсутствовали, их ждали бы там, как минимум, концлагеря.



Рис. 138. Выставка «Дегенеративное искусство», 1937-38.

Идеи Гropиуса об интеграции дизайна и технологий, проектирования и производства, высказанные им еще в Манифесте 1919 года, таки нашли сторонников и среди представителей американской индустрии.

Импульс создать «Второй Bauhaus» исходил от «Чикагской ассоциации искусств и индустрии». Эта организация, объединявшая промышленных дизайнеров и представителей бизнеса по типу Веркбунда, одной из своих целей провозглашала развитие национальной школы дизайна. Наблюдая разницу между европейскими и американскими товарами и искусством, члены ассоциации видели, что стилистически Америка в основном топчется в эпохе позднего модерна или же подражает не лучшим образцам арт-деко.

В 1937 году Ласло участвует в группе шоу «конструктивистов» в Базеле в октябре. Его работы включены также в выставку в Нью-Баухауса в декабре.

Главным офисом школы стал особняк Прэри-Авеню, который архитектор Р.М. Хант проектировал для магната Маршалла Филда, владельца сети универмагов. Школа открылась в октябре 1937 года в этом особняке



Рис. 139. Новый Баухауз в South Prairie Avenue, Chicago. Фото Надя, 1938.

На открытии присутствовал Вальтер Гропиус. Они вдвоем стоят на историческом снимке на спиральной лестнице 1937 года.



Рис. 140. Ласло, Сивилла и Вальтер Гропиус на открытии школы.

На первой встрече с чикагскими бизнесменами директор «Нового Баухауза» Надь говорил: «С самого первого дня нашей задачей было воспитание дизайнеров для реальных требований современности, а не для ежедневной рутины. Поэтому мы должны ориентироваться на производственный процесс не только с позиций эстетики, но также науки, технологии, выбора материалов...».

Несмотря на явную ориентацию Нового Баухауза на нужды производства, многие члены Ассоциации опасались выделять средства на «педагогические эксперименты». В тот раз скептики оказались в

меньшинстве, но ненадолго. Назвать эту организацию последовательной язык не поворачивается. Пригласить арт-лидеров мировой величины, Гропиуса и Надя, с помпой открыть школу – это по-американски. Но через год та же Ассоциация приняла решение прекратить финансирование – вот это уже никудышняя политика, самодурством попахивает.

Школа закрылось в 1938 году. Есть данные, что Надь и его эксперименты были тут вообще не при чем, поскольку, как сообщается в англоязычном источнике, «опекуны потеряли деньги школы на фондовых спекуляциях». Узнаю брата Васю!

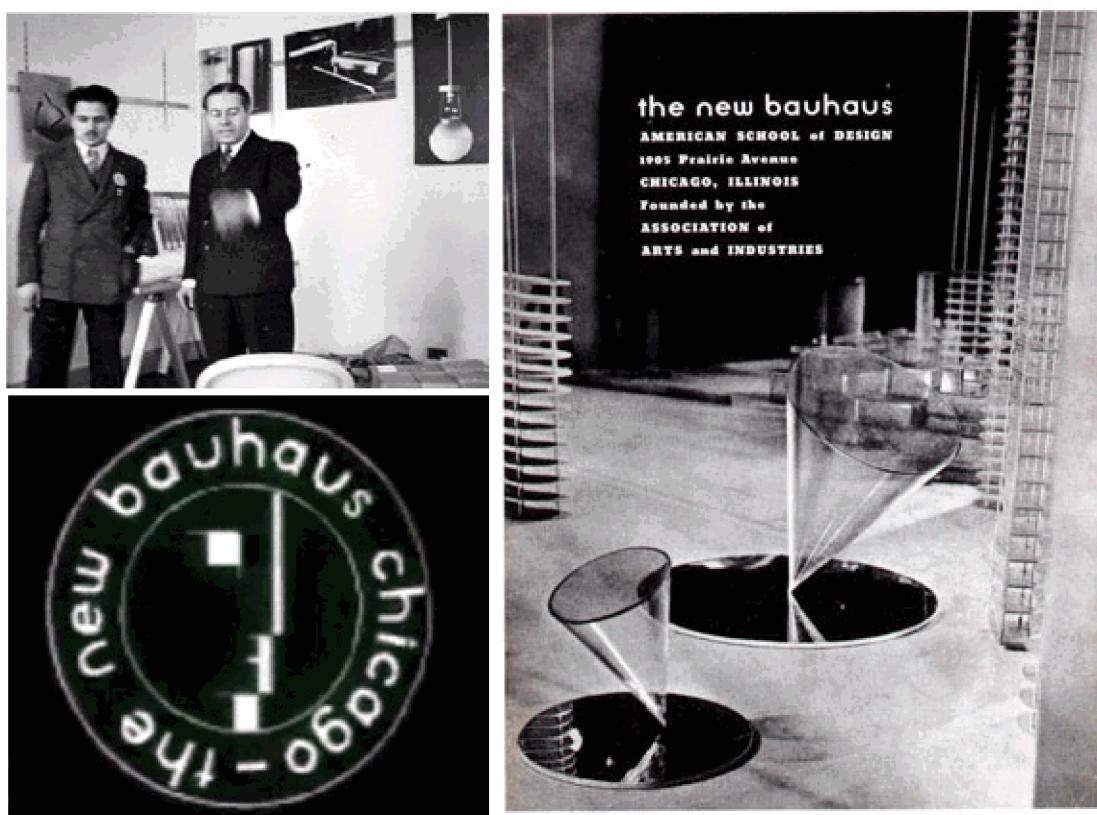


Рис. 141. Открытие школы. Брошюра «Новый Баухауз», Чикаго 1937-38.

Несмотря на энтузиазм, с которым Мохоль-Надь принял предложение Ассоциации, трудности для него начались с самых первых шагов в становлении новой Школы. Ему и так было неуютно в Чикаго – «странный город <...> без культуры, но с миллионами начинаний...» характеризовал его Ласло. Видимо, «миллион начинаний», подобных этой школе, только отнимал энергию и время, а кончался тоже ничем.

Этот город он и потом воспринимал тяжело, но постепенно привык.

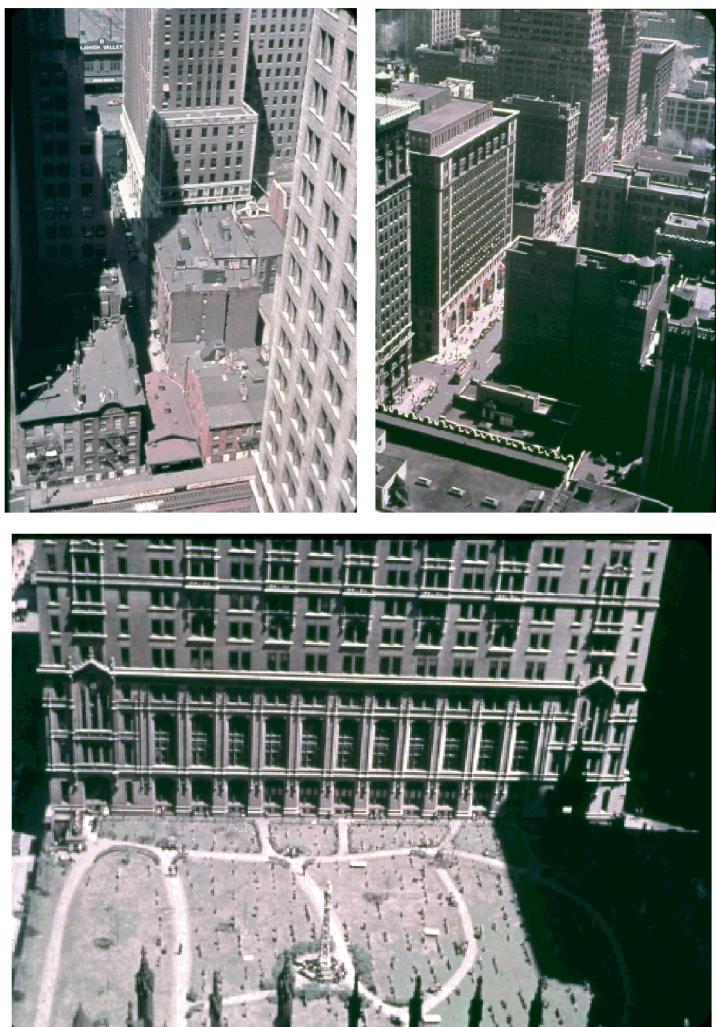


Рис. 142. Чикаго. Снимки Мохоль-надя 1940-х.

Мохоль-Надю пришлось вернуться к привычной коммерческой работе, которую он продолжает делать с перерывами в течение всего срока его жизни в Чикаго. Любопытно, что Надь попутно устроился советником по вопросам искусства в «доме заказов по почте Шпигеля» в Чикаго. Выживать он научился. Работа проектировщика спокойно могла его прокормить и без этих авантюри с местными болтунами из Ассоциации. Но будучи человеком идеи, он не оставлял попыток возродить Баухауз, хотя бы в Америке. Кстати, он тогда мог обойтись и без Чикаго: в этот момент его работы были включены в экспозицию выставки «Bauhaus 1919-1928», в Музее современного искусства в Нью-Йорке. Выставка была отличная и к ней была издана книга на 220 страниц со всеми достижениями периода директорства Вальтера Гропиуса. В конце там фигурировал и Новый Баухауз. Уже закрытый, по иронии судьбы именно в 1938 году.



Рис. 143. Книга-каталог выставки Баухауз, 1938.

Здесь следует упомянуть об усилиях известного Филиппа Джонса, который работал тогда в МоМА и возглавлял департамент архитектуры. Это он устроил эту выставку, но до того именно он помог найти достойную работу большинству крупных баухаузовцев, Гропиусу, Мисс Ван дер Роэ и Альберсу. Джонс был архитектором и в их число не попал Моголь-Надь.

В Чикаго лишь благодаря поддержке все того же Уолтера Папке (Walter Paepcke) – директора «Container Corporation», учебное заведение было вновь открыто годом позже, в феврале 1939 года. Насколько можно понять, это была уже частная школа самого Надя. Ее первым местом были несколько помещений бывшей пекарни на улице Онтарио.



Рис. 144. Мастерские в бывшей пекарне. Новый Баухауз, LaSalle Blvd.

Из названия было убрано раздражавшее многих имя «Баухауз». Те же американцы сегодня всячески подчеркивают имя и марку «Баухауз-2», проводят выставки первого набора и организуют общества – они это любят.

С этого времени **официальным названием стало «Школа дизайна», а впоследствии «Институт дизайна»** (с 1944 года). В 1945 году Институт переедет во временное государственное помещение на улице Руш. И только в 1946 году Чикагский институт дизайна, наконец, переезжает в собственное здание бывшего дома исторического общества Чикаго на Дирборн-стрит – новое стеклянное здание на снимке выше.

Несмотря на возобновление части финансирования, и школа, и институт постоянно боролись за безубыточность. Задача управления и финансового выживания легла на плечи Надя как ректора. Он решал ее с присущей ему самоотверженностью. В результате его личное творчество приостановилось, а здоровье стало постепенно ухудшаться.



Рис. 145. Мохоль-Надь – ректор института дизайна, Баухауз-2. 1937-1946.

О пользе маскировки

По требованию американской бюрократии в период войны в «Школе дизайна» преподавался курс маскировочных технологий. Характерно, что и в этой области Ласло Надь тоже стал во многом первооткрывателем.

В 1941 году мэр Чикаго включил Ласло в состав личных помощников. Мохой-Надь занялся камуфляжем, для чего неисчислимое количество раз вылетал на бомбардировщиках: он исследовал Чикаго с высоты полета реальных «бомбовозов», хотя в самолете его ужасно тошило – он страдал тяжелой формой «морской болезни». Тем не менее, Ласло разработал настолько совершенную систему камуфляжа, что она позволяла «исчезнуть» огромному озеру Мичиган: для этого на озере создавалась фальшивая береговая линия, искусственные острова и т.д. А уж фокус с исчезающим городом Чикаго, хотя по масштабу был не меньше, но технически проще.

Ему принадлежат разработки, позволяющие скрыть от глаз противника газгольдеры – явная геометрическая мишень, а это топливные цистерны.

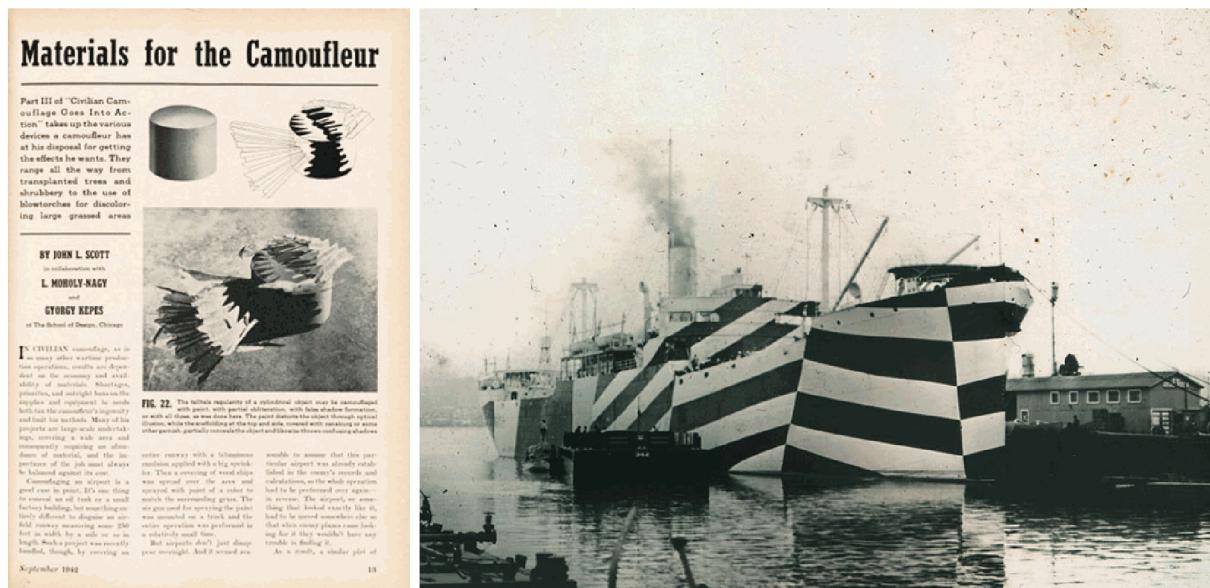


Рис. 146. Статья Л. Мохоль-Надя и Д. Кепеша о камуфлировании.

Журнал *Civilian Defense*, сентябрь 1942 г. Камуфляж порта.

Этим авторитет школы в Чикаго укрепился. В 1942-м она стала «официальной школой специалистов по камуфляжу». И хотя в той войне до бомбардировок дело не дошло, политически Надь одержал важную победу.

4.3.2. Изменения в содержании и программах

С открытием школы Мохоль-Надь, наконец-то, приступил к разработке новой учебной программы, включавшей в себя предметы, всесторонне охватывавшие процесс дизайн-образования. Технологии, живопись, рисунок, скульптура, проектирование, фотография, визуальные коммуникации, архитектура, математика и физика – это список дисциплин, составивших расписание новой Школы. Преемственность учебного процесса и его связь с Bauhausом двадцатых-тридцатых годов были очевидны: директором был Ласло Мохоль-Надь, а в число преподавателей вошли Ксанти Шавинский, Хин Бреденник и Анди Шлитц. Из проживавших в Чикаго был еще русский скульптор Александр Архипенко (он печатался у Надя еще в венском «МА» 1919 года), а также философ Карл Моррис – один из основателей семиотики. Был и композитор (а также философ, поэт, музыкoved, художник) Джон Кейдж, пионер в области алеаторики и электронной музыки (техника как инструмент). В экспериментах Кейджа 1946-48 годов фигурировало фортепиано, где между струн помещены бумага, скрепки, монеты и прочее, способное изменить звучание – по смыслу похоже на поздние картины Надя.

Модель учебного процесса в целом строилась на базисе «старого» Bauhausa. Явными новинками в расписании стали математика и физика (для развития аналитики), а позднее Мохоль-Надь ввел в учебный процесс даже курс кибернетики – берлинское увлечение тектологией Богданова даром не прошло. Хотя кибернетика Н. Винера значительно проще тектологии.

Установка нового Bauhausa все так же была направлена на освобождение творческого потенциала студентов на основе экспериментов с материалами и пространством и при помощи апробированных методов и форм «основного курса». В «основах конструкции», студенты знакомились с широким спектром материалов (дерево, фанера, пластик, текстиль, металл, стекло, гипс и т.д.). Они последовательно осваивали их структуру, фактуры, текстуры, их поверхностные свойства и спектр применения. А обучение методам обработки материалов стало более сложным, технологии развились.

Во время войны Надь вполне мог вспомнить послевоенную Германию с ее нищетой. Его ученики учились креативности на конкретике: изобретали деревянные пружины для матрасов – взамен дефицитных металлических, инфракрасные печи из сгоревших отбросов техники, и т.п. Умение изобретать понималось им как главное креативное свойство проектировщика.

Из базового курса возникали различные семинары, такие как «Свет, фотография, кино, реклама», «Текстиль, ткачество, мода», «Дерево, металл, пластмасса», «Цвет, покраска, отделка» и «архитектура». Эти семинары могли идти в течение всего учебного курса или проходили до исчерпания темы или интереса.

Гораздо больше внимания уделялось естественным и гуманитарным наукам, а также фотографии – она стала играть более видную роль в школе дизайна в Чикаго, чем это было в Германии даже после Надя, когда там стали преподавать фотодело. Изменилась сама ситуация в мире: фотография стала массовой и столь же массовым было ее коммерческое и рабочее применение. Фотография усложнилась технически, но упростилась в обработке – появился массовый сервис. И к тому же она стала цветной.

Курс фотографии под руководством таких преподавателей, как Дьердь Кепеш, Наташ Лернер, Артур Зигелевых или Гарри Каллахан, считают самым важным достижением чикагского Bauhausa. Он, несомненно, привел к расцвету фотоискусства в Чикаго в 1950-1960-х годах. Но такой всплеск искусства фотографии, с другой стороны был обусловлен работой в Чикаго Арт-Института, с его богатейшей коллекцией фотографии, и еще – активностью фотографического общества. Тем не менее, настоящую рафинированность ему придала деятельность Школы дизайна Надя и читаемые там курсы, не только фототехники, но и композиции, истории искусств и т.д. Подъем был очевиден, и потому даже после Мохоль-Надя фотография оставалась одной из приоритетных творческих дисциплин в Чикагском институте дизайна.

Примером плодотворного развития в школе стал путь Гарри Каллахана.



Рис. 147. Гарри Каллахан. Chicago, 1950.

Во время преподавания в «Новом Баухаузе» Г. Каллахан работал со студентами второго курса, которые прошли основы пропедевтики. Именно здесь он сформировал свой метод, который перенес потом в Школу дизайна Род-Айленда. Сам Каллахан отмечал, что всегда старался развить основные достижения образовательной системы Моголь-Надя, усилив их более широкими и разнообразными подходами к искусству фотографии. Для американцев Каллахан – это мэтр фотографии, воспитавший вокруг себя яркую художественную школу. Но без школы Надя его могло бы и не быть.

Если на раннем этапе Мохоль-Надь мог рассчитывать на помощь выходцев из Баухауза, таких как Хин Бреденник и Марли Эхман, то далее штат сотрудников неизбежно пополняется американцами, выпускниками самой школы – их привлекала атмосфера творчества, возникавшая вокруг Надя. Его влияние заметно ощущалось через его учеников, иногда даже кратковременных. Так, пишут, что Чарльз Имз посещал занятия в «Новом Баухаузе». Из его биографий не очень понятно, когда это происходило, но влияние и продолжение было: в формировании Ульской школы он потом участие принимал вместе с Максом Билом, учившимся у Ласло в Баухаузе.

Второй величиной из рядов учеников стал очень известный в Америке Роберт Броунджон (Brownjohn) – протеже Надя, он обучался, а затем преподавал в Чикагском институте дизайна. Это крупный графический

дизайнер, создатель титров к фильмам о Бонде («Из России с любовью» и «Голдфингер») и некоторых альбомных конвертов Роллинг Стоунз. Для титров и заставок он использовал технику проецирования движущихся кадров на тела моделей – а это идеи, явно почерпнутые им у Ласло Мохоль-Надя.



Рис. 148. Р. Браунджон студент. Плакат к «Голдфингеру».

Альбом Роллинг Стоунз «Let it bleed». Конец 1960-х.

Отношение к институту имели и прочие известные профессионалы:
 Бакминстер Фуллер,
 Иван Чермаев,
 Джон Кейдж,
 Джордж Ансельвикус,
 Джордж Фред Кек,
 Ральф Ракпсон,
 Роберт Брюс Таг (архитектура),
 Гуго Вебер и др.

Хроника последних лет

1938. Проходит его выставка в художественном обществе Файн в Джексонвилле, штат Флорида.

1939. Весной его работы показаны в Обществе Возрождения в Чикаго.

В ноябре и декабре его работа включена в выставку Société Anonyme в Музее современного искусства в городе Спрингфилд, штат Массачусетс.

Он делает стационарные и мобильные скульптуры из прозрачного пластика, часто в сочетании с хромированным металлом.

1940. В январе и феврале в Чикаго у него проходит персональная выставка в галерее Катарин Кух.

В мае-июне он принимает участие в выставке Американского абстрактного искусства в галерее Сент-Этьен в Нью-Йорке.

В Музее современного искусства проходит его выставка «60 фотографий».

Летняя сессия школы дизайна проводится в колледже Миллс в Окленде, штат Калифорния.

В июле его работа включена в выставку школы дизайна, организованной колледжем Миллм Арт Галери.

1941. С Натаном Лернером и Дьердем Кепешем он проектирует шоу для Музея современного искусства, Нью-Йорк «Как сделать фотограмму». Шоу путешествует вокруг Соединенных Штатов до 1943 года.

В апреле проходит его персональная выставка «Искусство завтрашнего дня» в Музее беспредметного искусства, Нью-Йорк (сейчас Музей Соломона Р. Гуггенхайма).

В октябре его работа включена в выставку «Авангард в рекламной фотографии» в галерее Катарине Кух.

В декабре его работа включена в музее современного искусства шоу, Американская фотография.

Он регулярно принимает участие в ежегодной выставке чикагских художников в Художественном институте Чикаго – вплоть до 1946 года.



Рис. 149. Художественный институт Чикаго.

1942. В летнее время Надь читает курс в Педагогическом колледже женщин в Дентон, штат Техас.



Рис. 150. Летний курс.

1943. Выходит ряд его публикаций по дизайну и фотографии. Он начинает писать свою последнюю книгу «Видение в движении», в который представляет свою образовательную философию. Она проиллюстрирована работами Института дизайна.

1944. В мае-июне он участвует в выставке «Рисунки современных художников» в Обществе Возрождения в Чикаго.

**The
Renaissance
Society**
at The University of Chicago

Завершает дизайн-студии, цветной фильм об институте дизайна, а также ряд коротких фильмов о деятельности школы.

1945. Осенью у него диагностировали лейкемию.

С Ральфом Рэпсоном он проектирует выставку в Чикаго для U. S. Gips Company.

Делает фильм «Не беспокоить» с классом Института дизайна.

1946. В феврале проходит его ретроспективная выставка в обществе современного искусства в Цинциннати, художественный музей.

Он организует шестинедельный летний симпозиум, «Новое видение в фотографии» в Институте дизайна (совместно с A. Siegel).

Выходит в свет третье издание книги «Новое видение», где текст дополнен автобиографическим эссе «Абстрактный художник».

За последний год своей жизни он производит фотограммы, фотографии, цветные фотографии, картины маслом, рисунки, акварели и скульптуры из оргстекла и металла. До последних дней он проводит семинары и посещает конференции.

В апреле он становится американским гражданином.



Рис. 151. Работа с полной нагрузкой.

4.4. После него

Книга-завещание и продолжения

Ласло развил и раскрыл учебный план и метод работы Школы дизайна в своей книге «*Видение в Движении*». В ней он рассматривает виды искусств по отдельности и в их синтезе, но, что самое важное, открывает перед читателем многие грани социальной активности человека. Надь был не только художником, фотографом, кинорежиссером и т.д., но и педагогом – в книге ценен не только тонкий анализ, но и ее просветительский характер. Философские аспекты, которые его тогда занимали, были в то время новыми.

По тем временам это издание было необычным. Книга со множеством иллюстраций, которые содержательно играют с текстом, дополняя друг друга. Он готовил ее не торопясь, тщательно, и даже «отложил смерть на год», чтобы ее закончить – прошел тяжелейший курс лечения.

В итоге Надь представила миру иное видение XX века. Методологически новым тут является представление процесса искусства в непрерывном движении и развитии. Надь ни разу не ошибся в тенденциях.

В книге, которая воспринимается как его завещание, он обобщил свое кредо и путь в искусстве. Эта последняя книга излагает его образовательную философию, которая материализована в учебной программе и продуктах школы. До настоящего времени она остается лучшим руководством по достижению поставленных образовательных целей и своеобразным каталогом достижений Института дизайна под руководством Мохоль-Надя.

Ласло часто призывал своих учеников смотреть на мир глазами ребенка, который еще не имеет предвзятых «правильных» представлений – как делать, как рисовать, как строить. Ведь только в этом случае человек способен удивляться обычному и вообще открывать новое. Классы, специально разработанные для детей младшего возраста, были важной частью школы дизайна и частью его программ почти с самого начала его преподавания, еще в первом Баухаузе. Этим же призывом пронизана и его последняя книга – будьте как дети.

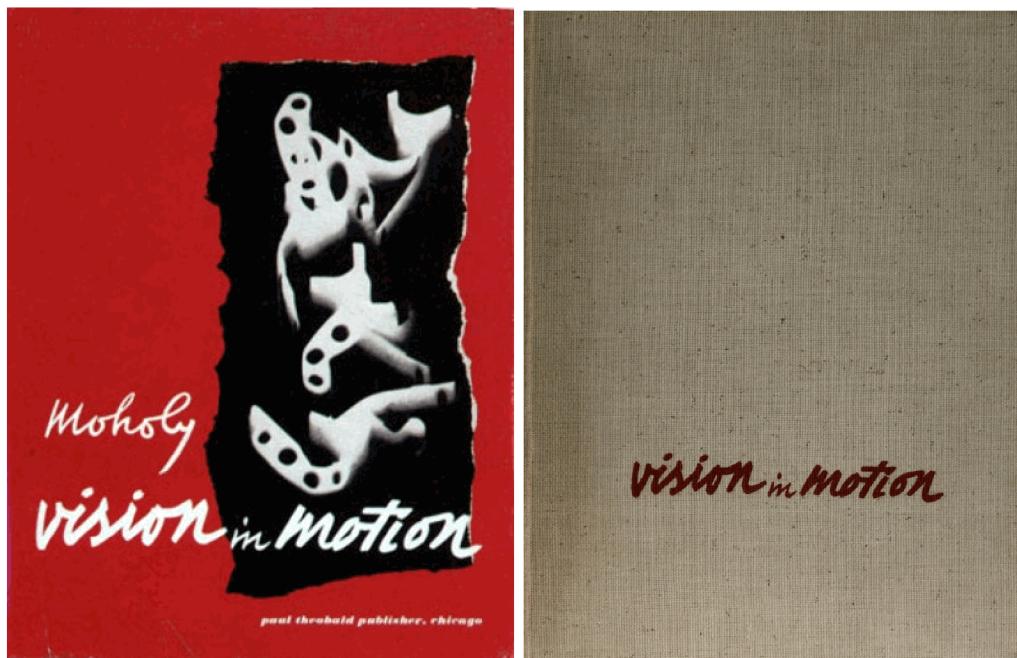


Рис. 152. «Видение в движении»: суперобложка и тканевая обложка. 1947.

Ласло умер 24 ноября 1946 года в трагически раннем возрасте 51 год. Его прах похоронен на кладбище Грокеланд в Чикаго.



Рис. 153. Могила Ласло Моголь-Надя.

Когда не стало отца-основателя, институт постепенно начал терять самостоятельность. Происходило это примерно десятилетие.

Преемник Надя на посту главы Института дизайна, российского происхождения, Серж Чермаев (Chermayeff), достаточно долго следовал и первоначальным установкам Баухауза, и новой программе Надя, направленной на воспитание широко ориентированный универсальных мыслителей и художников. Но это было возможно до тех пор, пока институт имел самостоятельность.

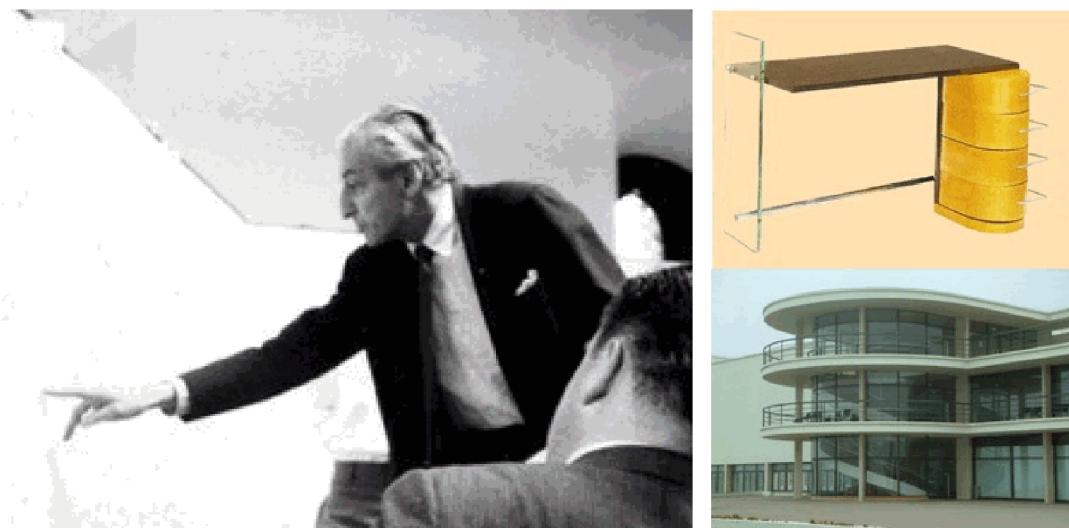


Рис. 154. Серж Чермаев и его известные работы.

Кстати Чермаев не только сам был популярным проектировщиком еще с 1930-х годов, работал в паре с известным Мендельсоном, но и вырастил двух талантливых сыновей. Они учились в Баухаузе-2.

В 1949 году институт дизайна вошел в состав Иллинойского Технологического института. Руководил этим институтом Людвиг Мис ван дер Роэ, бывший третий директор немецкого Баухауза: знакомые все лица, но уже совсем другая история – история наследства. Ситуация в Штатах стала иной к 1950-м годам, да и прочий мир уже сильно модифицировался.

Радикальные изменения в структуре учебных программ института произошли после 1955 года, когда директором стал промышленный дизайнер Джей Доблин. Упор делался им на экономическую применимость проектов.

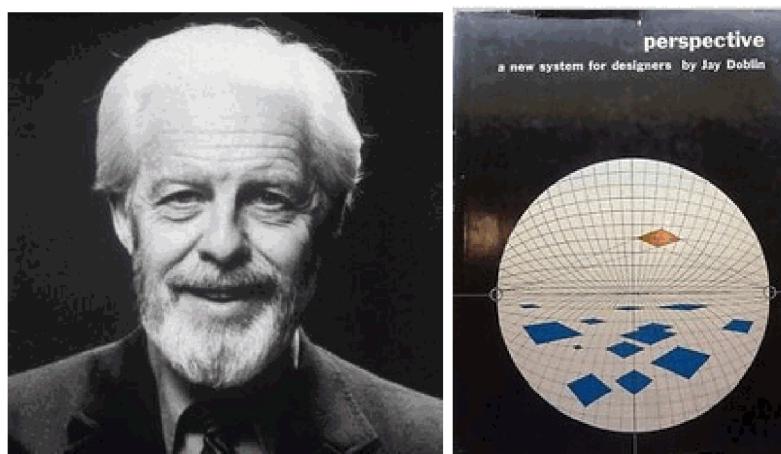


Рис. 155. Джей Доблин. Его книга: «Перспектива - новая система для дизайнеров», 1955.

Доблин был президентом Американского общества промышленных дизайнеров (ASID) в 1956 году и в 1957 году им была создана первая программа и модель выпускника для промышленного дизайна, с сильным акцентом на инженерию. К 60-м, как видим, происходит возврат к началу.

Большая машина технологического института Иллинойса адаптировала Институт дизайна в Чикаго, хотя он и ценится по сей день как уважаемая и профессионально ориентированная школа дизайна. Институт дизайна стал первым учреждением в США, готовящих докторов философии в дизайне.

Не подлежит сомнению, что Чикагская школа (Институт) дизайна оказала существенное влияние на американский дизайн и культуру в целом.

* * *

Весной 1947 года открывается большая мемориальная выставка, организованная Фондом С.Р. Гуггенхайма в Музее беспредметного искусства, Нью-Йорк, и путешествует по США в течение двух лет. Выпущенная к этому событию брошюра до сих пор представляет интерес, поскольку дает кракую, но полноценную презентацию творчества Надя.

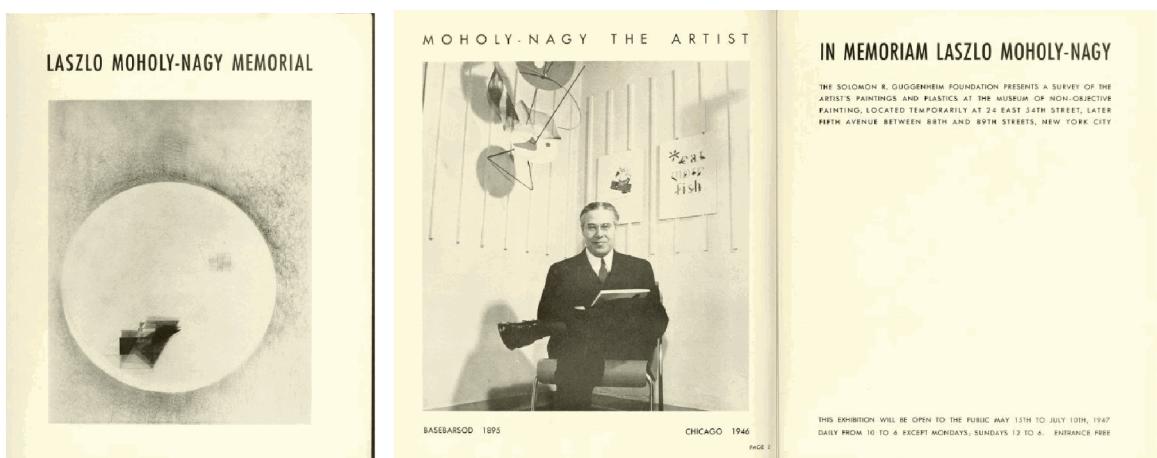


Рис. 156. Буклет к выставке «Памяти Ласло Мохоль-Надя», 1947.

Влияние Мохой-Надя на мировое искусство и дизайн трудно переоценивать. Это особенно заметно на фоне последних больших выставок (Гуггенхейм, сентябрь 2016). В этом десятилетии выставки проводятся достаточно часто, чуть ли не ежегодно. И неизменно собирают большую аудиторию, хоть обзорные, хоть тематические.

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

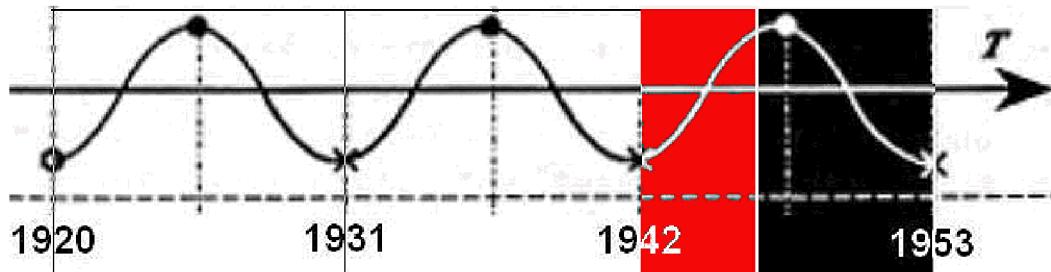


Рис. 157. Третья манера Надя: 1942-1946 гг. Стиль продолжался до 1953 г.

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. Противоположные начальному.

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 черного «Паккарда 180» (1942), в хроме 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 удается 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, Сибиль. 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 Bauhaus». Например, это Чарльз Имс, посещавший школу Надя.

Что делает Надь? 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 «дetroitского 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.

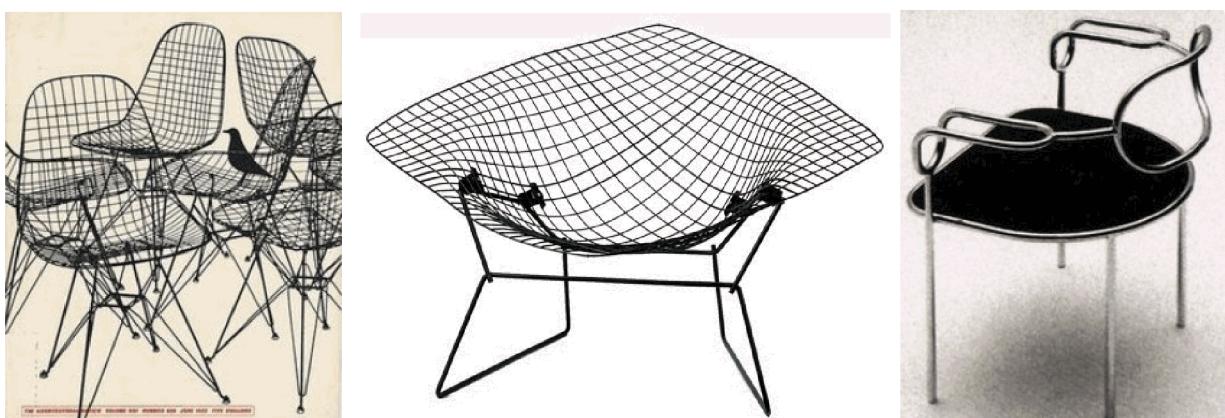


Рис. 158. Формообразование стульев 1940-х.

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, Надь ищет и находит в экспериментах способы выражения новой манеры – декаданса инженерного стиля.



Рис. 159. Декаданс инженерного стиля. Работы конца 1930-х, начала 1940-х.

Поиски в трехмерности

После того как он приехал в Соединенные Штаты, Надь 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 Надь очень уж далеко ушел в новый декаданс и ушел с массового рынка в новые эксперименты. А Колдер нашупал архаику нового типа, что обеспечило позже его гораздо более простым и ярким конструкциям массовую популярность.

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

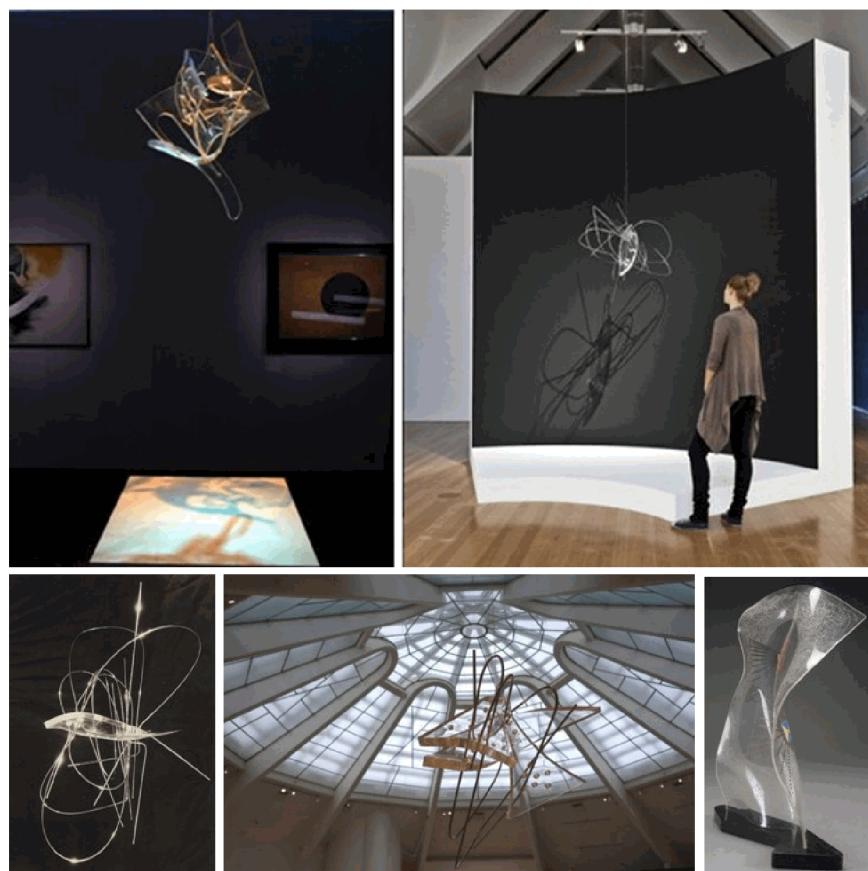


Рис. 160. Скульптуры Мохоль-Надя позднего периода.

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.



Рис. 161. Домашнее снимки Надя.

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 террабайтном 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.

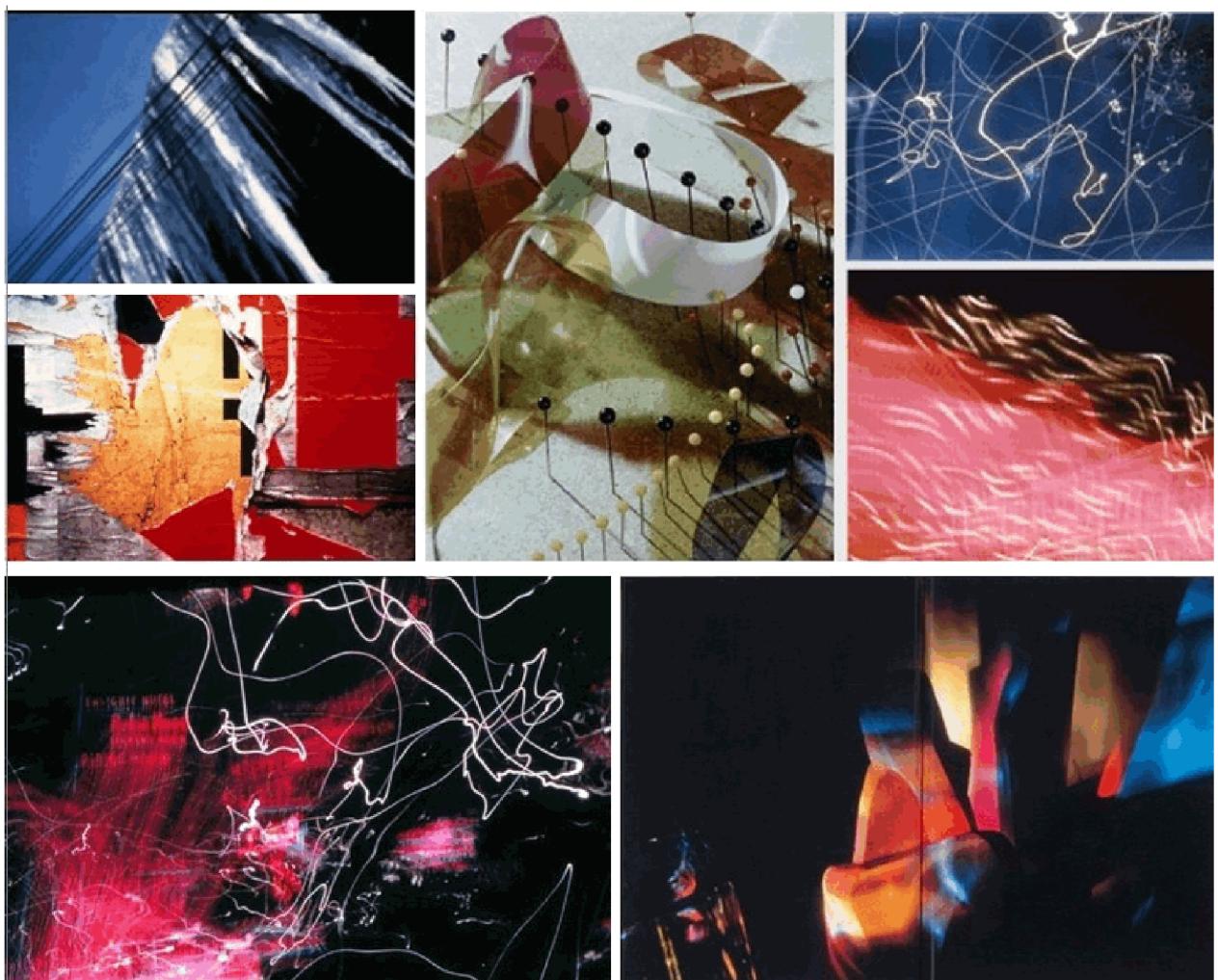


Рис. 162. Цветные фотоигры Ласло Мохоль-Надя.

Мохоль-Надь продолжал снимать фильмы на короткие 16-мм пленки, в том числе – **серии о Школе (Институте) дизайна**. Большинство были в цвете. Они фиксировали деятельность и продукцию Школы, и Надь их использовал в качестве рекламных материалов: он читал лекции, демонстрируя эти фильмы, когда путешествовал по стране для создания правильного впечатления о школе и обеспечения набора.



Рис. 163. Узкоформатная кинопленка с его фильмом. Ласло со студентами.

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, 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.

Как ни странно это прозвучит, можно предсказать, как развивалось бы его творчество и далее (если бы он остался жив), исходя из контекста эпохи и известных работ его учеников и продолжателей. Конечно, не в конкретике,

а в самых общих чертах, особенно зная, как повернется история после 1953 года – Ульмская школа и т.д. В нем была огромная потребность в эпоху интерстиля, в архитектуре ее было кому заполнить, а в дизайне – нет.

И последнее. Поскольку я циклист, меня очень заинтересовала вот эта схема, которую приписывают Мохоль-Надю. Я понимаю, о чем она – стилевая кривая – и так далее, но больше информации, к сожалению, нет.

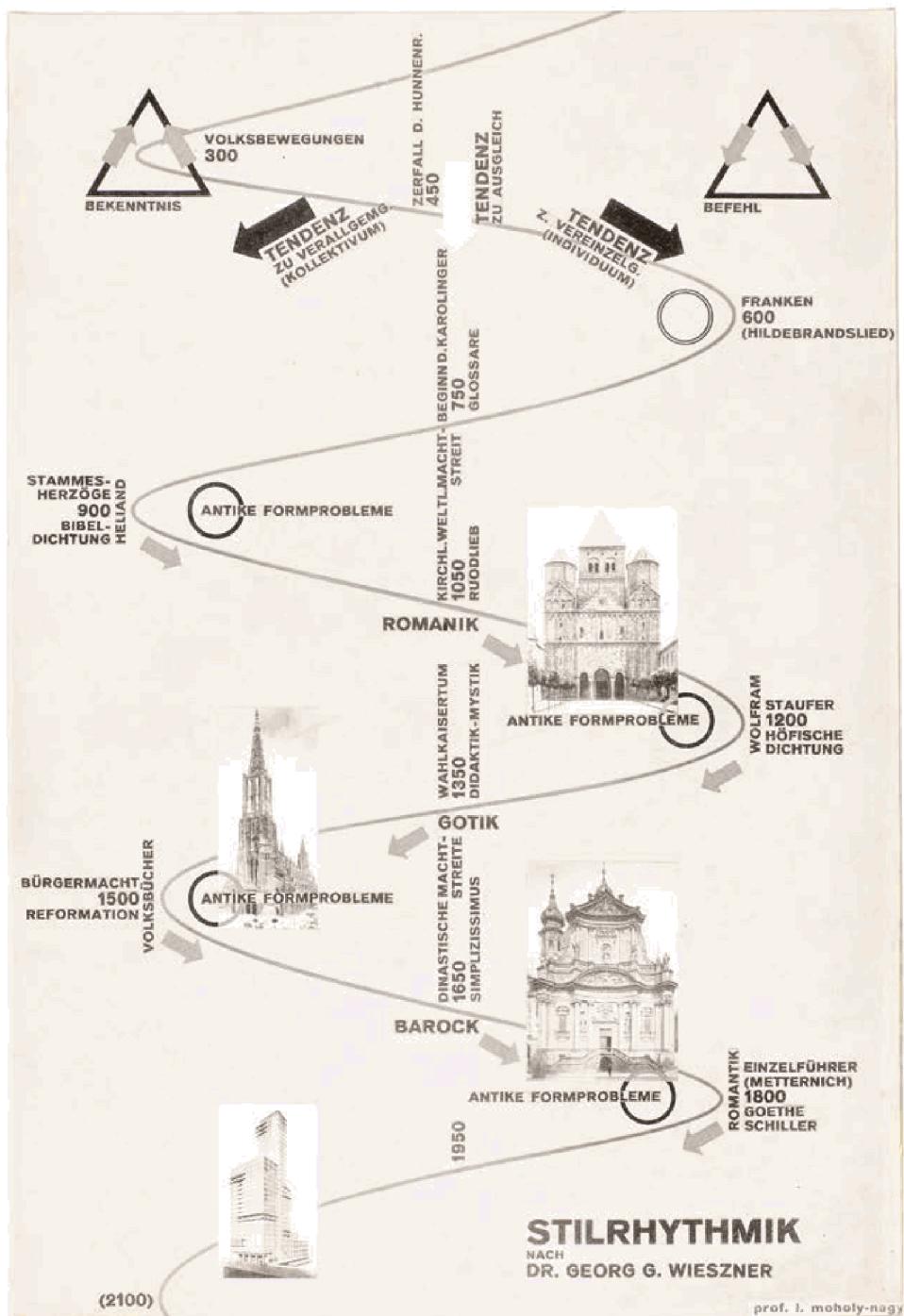


Рис. 164. Циклы стилей.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ. МЕСТО МАСТЕРА В ИСТОРИИ

Один за всех

Не так давно я понял удивительную вещь. В истории искусства есть места, которые «подлежат заниманию» в определенный период времени. То есть, у истории есть работа, которую необходимо сделать. И на эти места претендуют люди определенного склада. Если с нужной работой не справляется один, она распределяется на многих. Например, наш дизайнерский конструктивизм имеет единый исток формы, близкий к словарю Малевича (кластер Малевича), и некоторое количество оттенков в виде творчества отдельных мастеров: Лисицкий, Родченко, Степанова, Попова, Габо с Певзнером, Клуцис и т.д., не считая плеяды выдающихся архитекторов.

Случай с Ласло Мохоль-Надем иной – такого количества дизайнеров в Баухаузе не было. Содружество мастеров там, конечно, было, и это всем известно, но оно было скорее из истории искусства, а не истории дизайна. Ибо В. Кандинский, П. Клее и многие другие профессора Баухауза – теоретизирующие станковисты, или близко к тому. К тому же главные из них – Кандинский и Клее – вышли из экспрессионизма и навсегда задержались в субъективной ветке абстрактного искусства. Их основной вклад – это развитый «форкурс», скоординированный с ранними поисками Иттена. Кстати, и Йозеф Альберс в форкурсе поначалу продолжает линию Иттена.

Мастерская настенной живописи, ткацкая, или витражная – технологии из доиндустриального прошлого. И только Л. Мохоль-Надь, М. Брёйер и архитекторы Баухауза имели отношение к «проектированию» вещей и среды для производства – мелко-, средне- или крупносерийного, не так важно. Ирония истории состояла в том, что они ориентировались на индустриальные серии, и никому в голову не могло придти, что начиная с 1960-х годов в мире будут создаваться предприятия, промышленно производящие единичные вещи или малые серии по проектам Баухауза: стул «Василий», знаменитую лампу (и теперь уже все основные лампы) и т.д. Баухауз давно стал мировым

брендом и этот бренд все еще приносит прибыль. В конце культурных циклов, а этот как раз наше время, лучше всего продается история и антиквариат. Именно в этом качестве великая школа и ее участники сейчас и фигурируют на арт-рынке.

Учителем будущих проектировщиков стал мастер Ласло Мохоль-Надь. Он один фактически и являлся дизайнерским множеством Баухауза, заменив Германии и Малевича, и Родченко, и Лисицкого, и Габо. Это видно по совокупности его работ. И поэтому он на Западе занимает место «Леонардо да Винчи XX века», что по форме похоже, но по сути не верно. Ласло не столько генерирует новое, как Леонардо, сколько ловит его уже существующим в воздухе эпохи, рефлектирует, пробует на зуб – и обучает это делать других. Он всегда в поиске, он – энтузиаст авангарда, он не просто пробует, а пашет, и пашет, и пашет. Все его наследие – сплошные непрерывные пробы – «эксперимент длинною в жизнь» – название книги его жены Сибилы, биографа Надя.

Многоборец

Как-то Джона Леннона спросили, в чем секрет успеха Битлз и как они смогли превзойти по популярности Элвиса Пресли. Он ответил: мы были многоборцами, и нас было четверо. А Пресли жил и умер одиноким королем.

История выбрала Ласло Мохоль-Надя для того, чтобы в западном мире изменилось видение. Но выбрать-то она выбрала, а равных сподвижников рядом не дала. Среди преподавателей таковых не было, а ученики всегда частичны. Например, Марианна Брандт стала одним из проводников его эстетики на уровне учебных проектов и умелых рук, причем, иногда поразительно прямолинейным (чего нет у него самого), и именно это сделало ей имя в истории. Между тем, чертежи ее чайников и ламп – эти отчетливые комбинации полушарий и цилиндров – уже есть в идее на холстах Мохоль-Надя, ей оставалось закончить упражнение по комбинаторике и уравновешиванию форм в материале.



Рис. 164. Очевидность.

Благо, у этой женщины 30-ти лет обнаружилась редкая усидчивость макетчика, плюс чувство меры, которое отнюдь не у всех студентов присутствовало. В Bauhaus было немало «проб в корзину» и довольно примитивных работ, если полистать его архив. Марианна, Альберс и прочие ученики стали более или менее удачными продолжениями самого Ласло, но центр мысли, исток идеи, связанность в целое – все это было именно в нем. Bauhaus содержал в себе как бы ядра множества будущих школ: это и архитектурная школа Гропиуса и Мисса ван дер Роэ, это и особая пропедевтика Альберса, продержавшиеся в Америке четверть века (Блэк Маунтин коллеж). Но основа все же была в руках Надя: когда он переехал в Америку, на новом месте все снова заработало, как и не прерывалось. Как у машины есть двигатель, так и Надь был реальным двигателем машины Bauhaus в его самый классический период.

Разумеется, есть точки зрения, что самое интересное в Bauhausе началось после ухода и Гропиуса, и Брёйера, и Надя, тем более, что это почти половина его истории. Но тут уж кого что интересует. Это раз, а второе – большое видится на расстоянии. Пропедевтика Й. Альберса, конечно, многое суммировала, но трудно назвать, какие яркие новые результаты были достигнуты в самом Bauhausе третьей волны студентами вместе с преподавателями. У них существенно изменились цели. При первом и втором составе преподавателей Bauhausа здесь создавался стиль и метод, третий состав опирался на это наследие, стараясь идти вперед в непростой ситуации.

Место в надсистеме

Будучи этим единым истоком «сам в себе», Ласло Надь был изначально вписан в то большое, что называется мировым визуальным искусством. Это его питало энергией. Он не только дружит со своими условными учителями и популяризирует их всячески, но просто-напросто всю жизнь живет в этом пространстве, где работу работают все – супрематисты, конструктивисты, рационалисты, кубисты, пуристы, группа «Стиль», дадаисты и т.д. Надь публикует их тексты в «Книгах Баухауз», ибо они есть целое и он – один из них со своей ролью на этом отрезке истории. Причем, он и временность этого места понимает, говоря о продолжении принятого у Иттена наследия и передавая курсы и мастерские своим подготовленным бывшим студентам после ухода. В мире модернизма-авангарда Ласло Мохоль-Надь все самое важное пробует, листает, читает, уплотняет, рефлектирует, описывает и транслирует: в своих работах, в книгах и статьях, в живой педагогике. От него непрерывный гул идет как от работающего «под током истории» станка. Это мощное излучение отмечали многие, с кем он общался.

Место в надсистеме подразумевает ее типологию – про это одно можно главу написать: что разрабатывал в этом целом Малевич, Родченко, что Лисицкий, что «De Stijl» и т.д. Книга и публикации о связи советским авангардом показали, что Ласло Надь был вписан в область работ конструктивизма, но не только его. Он постоянно выходит на другие поля – даже в арт-деко и стримлайн, а также далеко в будущее, которое стилистически наступит в той же Америке лет через десять после его ухода. Авантгард, как говорил Пикассо, это разведчики будущего.

Второе – это архитектоника его внутреннего мира работ. Есть масса книг о нем по частям: он как живописец, как фотограф, как мастер фотограмм, как график, как скульптор, как основатель кинетического искусства, как педагог-новатор и т.д. Всё правда, но из этих окошек не видно главного: свойственных ему взаимопереходов, и более того – принципиальное отсутствие у него границ данных областей. Области

устанавливают те, кому они нужны, ему же они не были нужны. А потому он рисует картину на уравновешивание полукругов, а в итоге истории мы имеем вошедшие в историю дизайна чайники и светильники Марианны Брандт.

Любопытно, как он сам к этому относился – как к непрерывному потоку идей, в котором конкретная форма и способ выражения не имеют особого значения. Относился как конструктивист. Мне, как дизайнеру, хорошо понятна ценность наброска, поскольку его хватает для развертывания всего, чего угодно. И ему, конечно, тоже, поскольку он не знает точно, где аукнется этот возникший сейчас конструкт – может в скульптуре, может в лампе или фотографии. У него нет границ в его целом, он мыслит не пигментом, а светом, он окрашивает объемы бликом на расплавленном и застывшем пластике.

Он – генератор. Надо находится в режиме постоянной генерации, и это – самое важное для его понимания. Генерация требует а) бесконечной программы, которая задает порядок, и б) наличия элементов случайности, творческого хаоса. Про программность мы сейчас и говорим, а случайности ему подкидывали фотографии – он играл в них с азартом ребенка – их нельзя повторить, они всегда на 99% состоят из игры случая.

В ранний конструктивистский период ясно одно: все эти композиции с основными фигурами – круг, квадрат, крест и меньше треугольник – явно демонстрируют ту надсистемную программность, которая захватила не только его. Эксперименты в живописи и графике идут по этой программе параллельно тому, что делают в мире прочие конструктивисты. Ее даже можно попробовать описать, расположив работы на этот раз хронологически, только все, и из всех областей его поисков. Кроме влияний информации извне (репродукции работ других авторов круга – супрематистов, конструктивистов, неопластицистов – в СМИ, на выставках, при встречах, в переписке и т.д.) у него есть своя логика развертывания, своя программа эксперимента. Не обязательно явная. Но производит он свои поисковые

работы именно как завод, методично, по комбинаторной схеме, пробуя и разные средства искусства, и разные варианты хронотопа.

Характерно, что Ласло не подписывает свои работы, а нумерует их как в производстве буквами и цифрами – подчеркивая тем самым свою имперсональность. Есть такой «закон деперсонализации идей в науке» Николая Дмитриевича Кондратьева, мы не раз писали о нем.

Кстати, основания этого важного закона легко продемонстрировать в случае с ранним модернизмом-авангардом: если взять не только самые знаменитые работы, а реально большую их массу, то даже очень неплохо развитые и «насмотренные» знатоки модернизма не могут стопроцентно различать (особенно «проходные» работы), они нередко путают авторов работ этого круга. Опытные предпочитают от прямых ответов об авторстве уклоняться – надо посмотреть полные справочники и т.д. А студенты, так те в этом поле поначалу почти стопроцентно «промахиваются». И не удивительно: там, в этом целом модернистического авангарда, идет такая перекличка, такие переходы и взаимозаметвования, что до обозревающего сразу доходит – в истории 1920-х идет единое производство первого интерстиля. Настоящая эволюция, причем очень быстрая и пока никем толком не объясненная. В меру сил мы описываем ее в наших книгах и последняя из них посвящена инженерному интерстилю. Ее признаки в этот момент: ускоренное развитие (быстро идущие процессы), огромное ментальное пространство, будущее время в менталитете и гигантская ментальная энергетика. Отсюда «ослепительность» первого десятилетия (1920-1931) – мы писали об этом в статьях. Отсюда и **главенство света** в идеологии Мохоль-Надя.

Чтобы быть Мохоль-Надем человеком, нужно было иметь громадную личную энергетику. Как мы выяснили из воспоминаний, он обладал ею от рождения и щедро ее тратил.

Чтобы быть Мохоль-Надем в искусстве, надо было излучать эту колоссальную энергетику. И все его работы таковы, что немножко страшно.

Они светятся, как от какой-то внутренней радиации. Может поэтому он так много времени уделял бескамерной фотографии, там свечение – это постоянный эффект. Но даже просто геометрические его работы на холстах обладают той же повышенной энергетикой. Особенно первого периода.

А во всех его опубликованных текстах есть какая-то библейская каноничность и безапелляционный оптимизм: он знает, что должно быть так и так будет. Все прочее не имеет значения. Вроде тексты как тексты, но оттуда тоже бьёт свет – иначе они написаны.

Этот человек был человеком своего времени. Вот только он обладал редким свойством опережать его на шаг – всегда шел чуть впереди прочих, как ледокол, раздвигающий льды неведомого. Остальные шли за ним.

* * *

Заканчивая эту повесть, хочется сказать, что мне не хочется ее заканчивать. Множество мыслей теснится в голове и требует продолжения и развития. По сути дела я написал еще одну главу к этой книге, но она оторвалась – и выросла в самостоятельную книгу. Со мной это не первый раз происходит. В коротком виде эта глава появится в этом году в виде серии статей в электронном журнале «Человек и культура». Публикацию этой новой книги на АТ я уже запланировал. Она уже готова и называется «Инженерный стиль дизайна XX века».

Погружение в то время не прошло для меня даром. Я начинаю понимать и видеть, каким будет искусство недалекого будущего – и вижу это как поток, к тому же повторяющийся по циклам. Видимо, какая-то часть силовой программы Надя пристала и ко мне, настолько я «проникся» его образами и текстами, приобщился к его жизни.

И еще. Книги Л. Моголь-Надя как по фото-киноязыку, так и по методике преподавания дизайна повсеместно использовались во всем мире как основополагающие учебные пособия по дизайну. Их читают и сейчас, причем, не считают устаревшими. Они в списках рекомендованной литературы на первых местах. Переведите же их, наконец!

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

Книги Мохоль-Надя

Mogoli Nagy L. Painting, Photography, Film. New York, 1969.

Mogoli Nagy L. The New Vision and Abstract of an Artist. New York, 1946.

Mogoli Nagy L. Vision in Motion. Chicago, 1947;

Моголи-Наги, Л. Живопись или фотография. – М., Акционерное издательство «Огонек», 1929. 87 с., с ил.

Ролики фильмов Мохой-Надя (есть в Интернете)

Es de Lamentar que la Tradici n sea Utilizada como Gu a Irrefutable hacia la Belleza y la Perfeccin Moholy Nagy 03:40

Tout dans la nature se mod le selon la sph re, le c ne, et le cylinder Moholy Nagy 04:25

Prefiero estar Sometidx a mi Silencio que ser Esclavx de tus Palabras Moholy Nagy 01:19

Nacemos Solos, Morimos Solos y Solo nos Queda Esperar la Reencarnacion Moholy Nagy 00:08

Sunday Brunch Moholy-Nagy 04:31

Зарубежная литература о Ласло Мохоль-Наде

Mogoli Nagy S. Mogoli Nagy: experiment in totality. Cambridge: M.I.T. Press, 1969.

Kostelanetz R. Mogoli Nagy. New York: Praeger, 1970.

Mansbach S.A. Visions of totality : Laszlo Mogoli Nagy, Theo Van Doesburg, and El Lissitzky. Ann Arbor: UMI Research Press, 1980.

Passuth K. Mogoli Nagy. Budapest, 1982.

Hight E.M. Picturing modernism: Mogoli Nagy and photography in Weimar Germany. Cambridge: MIT Press, 1995.

Margolin V. The struggle for utopia: Rodchenko, Lissitzky, Mogoli Nagy, 1917-1946. Chicago: University of Chicago Press, 1997.

Passuth R. Mogoli Nagy. Paris, 1984.

РУССКОЯЗЫЧНАЯ ЛИТЕРАТУРА ПО ТЕМЕ

Аронов В. Теоретические концепции зарубежного дизайна. – М.: ВНИИТЭ, 1992.

Аронов В.Р. Дизайн и искусство. – М.: Знание, 1984. – 64 с.

Быстрова Т.Ю. Вещь. Форма. Стиль: Введение в философию дизайна. – Екатеринбург: Изд-во Урал, ун-та, 2001. – 288 с.

Быстрова Т.Ю. Философские проблемы творчества в искусстве и дизайне, учеб. пособ. – Екатеринбург: УГТУ-УПИ, 2009. – 159 с.

Безмоздин Л. Н. В мире дизайна. – Ташкент: Фан, 1990.

Божко Ю.Г. и др. «Основы архитектурной композиции и проектирование». – Киев, Вища школа, 1976.

Воронов Н. В. Очерки истории отечественного дизайна. Ч. 1. Этапы развития мирового дизайна. – М.: Моск. гос. худож.-пром. ун-т им. С.Г. Строганова, 1997. – 101 с.

Гизе М. Э. Очерки истории художественного конструирования в России XVIII – начала XX вв. – Л.: Изд-во ЛГУ, 1978.

Глазычев В.Л. О дизайне. Очерки о теории и практике дизайна на Западе. – М.: Искусство, 1970. – 191 с.

Джонс Д. К. Инженерное и художественное конструирование: Пер. с англ. – М.: Мир, 1976.

Дизайн: очерки теории системного проектирования. – Л.: ЛВХПУ, 1983.

Дизайн. Иллюстрированный словарь-справочник / под ред. Г.Б. Минервина и В.Т. Шимко. – М.: «Архитектура-С», 2004, – 288 с.

Дросте М. Баухауз, 1919–1933. Реформа и авангард / пер. с фр. Ю.Ю. Котова. – М.: Арт-Родник, 2008. – 96 с.

Дружкова Н.И. Высшая школа формообразования в Ульме (1953-1968). / Электронный научный журнал «Педагогика искусства». – М.: ИХО РАО, 2012, № 2.

Дружкова Н.И. Педагогика Баухауз: монография. – М.: ИХО РАО, 2007. – 228 С.

Европейское искусство: Живопись. Скульптура. Графика: Энциклопедия. / Редактор Л. П. Анурова – М.: Белый город, 2006.

Зеленов Л.А. История и теория дизайна. – Н. Новгород, ГИСИ, 1989.

История Германии : учебное пособие : в 3 томах / А.М. Бетмакаев и др.; под общ. ред. Б. Бонвеча, Ю.Б. Галактионов. – М.: КДУ, 2008. Т. 2. – 672 с.

Королева А. Ю. Единство искусства и техники. Теория и практика предметных мастерских Баухауз: дис. на соискание кандидата искусствоведения: 17.00.04. – М., 2007. – 234 с.

Кулаков Г. Моголи-Надь и «Баухауз»// Фотография. 1992. № 3-4. стр. 36-38.

Казаринова В.И. Красота. Вкус. Экономика. – М.: Экономика, 1985. – 256 с.

Ковешникова Н.А. Дизайн: История и теория / Н.А. Ковешникова. – учеб. пособ. – М.: Омега-Л, 2005. – 224с.

Лазарев Е.Н. Дизайн: от формы вещи до духа человека // Дизайн для всех: Альманах. – 1992. – № 1; и др.

Лаврентьев. А.Н. История дизайна: учебное пособие. – М.: Гардарики, 2007. – 303 с.

Ласло Мохоль-Надь и русский авангард: Статьи и пер. с венг. и нем. / Сост С. Митурич; ред. Ю. Герчук. – М.: Три квадрата, 2006. – 296 с.

Медведев В.Ю. Роль дизайна в формировании культуры: учеб. пособ. – СПб.: СПГУТД, 2004. – 108 с.

Михайлов СВ., Михайлова А.С. История дизайна. Краткий курс: учеб. для вузов. – М.: Союз дизайнеров России, 2004. – 289 с.

Медведев В.Ю. Сущность дизайна. Теоретические основы дизайна: учеб. пос. – 3-е изд., испр. и доп. – СПб.: СПГУТД, 2009 – 109 с.

Медведев В.Ю. Стиль и мода в дизайне: учеб. пособие. – 2-е изд., испр. и доп. – СПб: СПГУТД, 2005 – 256 с.

Методика художественного конструирования: Дизайн-программа. – М.: ВНИИТЭ, 1987.

Михайлов С.М., Михайлова А.С. История дизайна. Краткий курс: Учеб. для вузов. – Москва: Союз Дизайнеров России, 2004. – 289 с.

Мосорова Н.Н. Философия дизайна: Учеб. пособие. – Екатеринбург, 1999.

Мелодинский Д.Л. Архитектурная пропедевтика: История, теория, практика. Изд.2, испр. и доп. – М.: Издание: Либроком, 2011. – 400 с.

Мелодинский Д.Л. В.Ф. Кринский. – М.: 1998. – 256 с.

Мелодинский Д.Л. Ритм в архитектурной композиции. Изд. стереотип.– М.: 2015. – 240 с.

Мишина А. . История культуры Германии: учебное пособие. – М.: АНО «РИО», Русская панорама, 2003. – 304 с.

1920-е гг.//. Мир науки, культуры, образования. № 5 (12). 2008.

Основные термины дизайна: Краткий справочник-словарь. – М.: ВНИИТЭ, 1989.

Папанек В. Дизайн для реального мира. – М.: Изд. «Д. Аронов». 2008. – 416 с.

Розенсон И.А. Основы теории дизайна: учеб. для вузов. – СПб.: Питер. 2006. – 219 с.

Рунге В.Ф., Сеньковский В.В. Основы теории и методологии дизайна: учеб. пособ. – М.: МЗ Пресс, 2005. – 368 с.

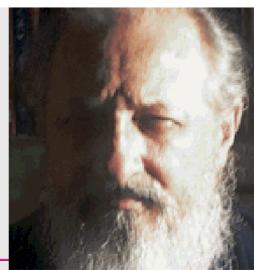
Рунге В. Ф. История дизайна науки и техники: учебное пособие : в 2-х кн. М.: Архитектура-С, 2006. Кн. 1. – 368 с.

Теоретические и методологические исследования в дизайне. – М., 2004. – С. 359.

- Хан-Магомедов С.О. ВХУТЕМАС-ВХУТЕИН.– М.: Ладья, 1995.
- Хан-Магомедов С. О. ВХУТЕМАС. Кн. 1.– М.: Ладья, 1995. – 344 с.
- Хан-Магомедов С.О. ВХУТЕМАС, 1920-1930. Кн. 2: архитектура, дерево, металл, керамика, графика, живопись, скульптура, текстиль: [Факультеты]. – М.: Издательство: Ладья, 2000 г.
- Хан-Магомедов С.О. Живескульптарх (1919-1920 гг.). Первая творческая организация советского архитектурного авангарда. – М., 1993. Вып. 1.
- Хан-Магомедов С.О., Архитектура советского авангарда. Книга первая. Проблемы формообразования. Мастера и течения. – М. : Стройиздат, 1996.
- Хан-Магомедов С.О., Архитектура советского авангарда. Книга вторая. Социальные проблемы. - М.: Стройиздат, 2001. - 712 с: ил.
- Хан-Магомедов С.О. Супрематизм и архитектура (проблемы формообразования). – М. : Архитектура-С, РААСН, 2007. – 520 с.
- Хан-Магомедов С.О., Рационализм (рацио-архитектура). Формализм.. – М. : Архитектура-С, РААСН, 2007. - 495 с.
- Хан-Магомедов С.О. Конструктивизм. Концепция формообразования.. – М.: Стройиздат, РААСН, НИИТАГ, 2003. – 574 с.
- Хан-Магомедов С.О. Илья Голосов. – М., 1988.
- Хан-Магомедов С.О. М.Я. Гинзбург. – М., 1972.
- Хан-Магомедов С.О. Владимир Кринский. – М.: Русский авангард, 2008. – 192 с.: ил.
- Хан-Магомедов С.О. Александр Веснин и конструктивизм. – М.: Архитектура-С, 2007. – 412 с., ил.
- Хан-Магомедов С. О. Николай Ладовский. – М.: Архитектура-С, 2007. – 88 с., ил.
- Хан-Магомедов С.О. Константин Мельников. – М., 1990.
- Хан-Магомедов С.О., Александров П.А. Иван Леонидов.– М., 1971.

Сведения об авторе:

Александров Николай Николаевич
Доктор философских наук,
Член Союза дизайнеров РФ



МОИ МОНОГРАФИИ

Александров Н.Н., Арт-стиль. Монография. Научное издание. – М.: Изд-во Академии тринитаризма, 2015. – 162 с.

Александров Н.Н., Записки о текущей истории, 2015. // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.19836, 04.12.2015.

Александров Н.Н., Переход. Записки об истории. // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.19836, 04.12.2014.

Александров Н.Н., О грядущей революции. // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.18227, 04.10.2013.

Александров Н.Н., Звезда Богданова. // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.18123, 01.08.2013.

Александров Н.Н., Работы по истории и теории дизайна и раннего модернизма. // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.18041, 24.05.2013.

Александров Н.Н., Город и проблемы его развития. // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.17971, 07.04.2013.

Александров Н.Н., Ноосфера и ментосфера. // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.17966, 01.04.2013.

Александров Н.Н., Понимание искусства. // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.17960, 26.03.2013.

Александров Н.Н., Эгрегор народа и государство. // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.17936, 20.03.2013.

Александров Н.Н., Циклическая динамика. Книга 4. Фазы цикла // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.17936, 14.03.2013.

Александров Н.Н., Циклическая динамика. Книга 3. Базовая модель цикла // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.17936, 07.03.2013.

Александров Н.Н., Циклическая динамика. Книга 2. Основные понятия циклической парадигмы // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.17932, 05.03.2013.

Александров Н.Н., Циклическая динамика. Книга 1. О методе. // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.17920, 27.02.2013.

Александров Н.Н., Модернизм и будущее // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.17676, 04.10.2012.

Александров Н.Н., Романтизм. Большая линия // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.17775, 06.12.2012.

Александров Н.Н., Цвет и его динамика в культуре // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.17628, 20.08.2012.

Александров Н.Н., Спиральные формы в искусстве, дизайне и архитектуре // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.17547, 22.06.2012.

Александров Н.Н., Проблемы художественной композиции. // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.17452, 12.05.2012.

Александров Н.Н., Метод системокинетики. Книга первая: Статика // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.17362, 18.03.2012.

Александров Н.Н., Т.В. Зырянова, Проблемы художественной герменевтики и акмеология // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.17348, 06.03.2012.

Александров Н.Н., Очерк истории психологии восприятия // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.17251, 24.01.2012.

Александров Н.Н., Эволюция перспективы. Ментальные модели пространства // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.17208, 12.01.2012.

Александров Н.Н., Анализ картины Питера Брейгеля «Зима» (Охотники на снегу) // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.17167, 02.01.2012.

Александров Н.Н., Проблемы инновационного менеджмента // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.16924, 31.10.2011.

Александров Н.Н., Философские вопросы брендинга // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.16866, 02.10.2011.

Александров Н.Н., Три цикла развития скульптуры в искусстве XX века // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.16838, 25.09.2011.

Александров Н.Н., Генезис ментального хронотопа. Книга 2. Генезис представлений о пространстве // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.16806, 01.09.2011.

Александров Н.Н., Генезис ментального хронотопа. Книга 1. Генезис представлений о времени // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.16795, 29.08.2011.

Александров Н.Н., Структура и динамика многоуровневых образных систем. Монография / В сб. Системогенетика, 94. Раздел 2 // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.16720, 03.08.2011.

Александров Н.Н., Моделирование индикаторов качества в эстетической системогенетике / В сб., Системогенетика, 94. Раздел 1 // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.16703, 31.07.2011.

Александров Н.Н., Понимание времени. Культура и циклы. Избранные статьи. // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.16682, 27.07.2011.

Александров Н.Н., Дизайн как предтеча бренда // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.16658, 21.07.2011.

Александров Н.Н., Методология системно-генетического исследования общества // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.16633, 13.07.2011.

Александров Н.Н., Философия экономики. Рыночный период // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.16624, 09.07.2011.

Александров Н.Н., Платформа философии. Философия, менталитет, цикличность // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.16617, 06.07.2011.

Александров Н.Н., Философские вопросы теории менеджмента // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.16554, 09.06.2011.

Александров Н.Н., Числовые инварианты в менталитете // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.16542, 02.06.2011.

Александров Н.Н., Стагнация, или Декаданс // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.16532, 28.05.2011.

Александров Н.Н., Деятельностная антропология // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.16521, 21.05.2011.

Александров Н.Н., Эстетика (курс лекций) // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.16518, 16.05.2011.

Александров Н.Н., Звезда деятельности // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.16510, 14.05.2011.

Александров Н.Н., Формула истории // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.16506, 07.05.2011.

Александров Н.Н., Системогенетика ментосферы // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.16449, 25.03.2011.

Александров Н.Н., Генезис пространствоощущения в истории // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.16425, 09.03.2011.

Александров Н.Н., Экзистенциальная системогенетика // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.16416, 06.03.2011.

Александров Н.Н., Эволюция симметрии в искусстве // »Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.16294, 15.01.2011.

Александров Н.Н., Менталитет и эгрегор // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.16213, 11.12.2010.

Александров Н.Н. Ласло Мохоль-Надь. Монография. В 3х томах. – Москва: Изд-во Академии тринитаризма, 2017. – 741 с. (Т.1- 205 с.: Т.2. - 315 с.: Т.3 -221 с.) – (Серия «Мастера Баухауза»).



Супербложка