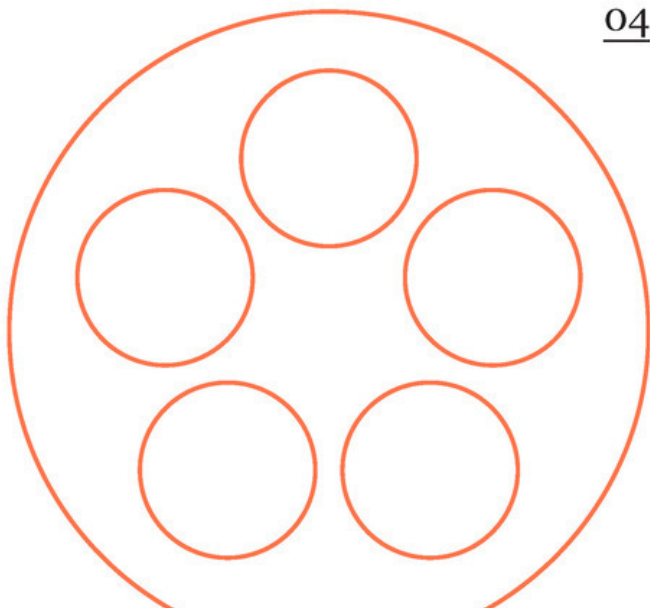


Серия Minima

Ласло Мохой-Надь

Telehor

04



Ласло Мохой-Надь

Telehor

Серия «Minima», книга 4

Текст предоставлен правообладателем
http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=8991273
Telehor / Ласло Мохой-Надь: Ад Маргинем Пресс; Москва; 2014
ISBN 978-5-91103-196-1

Аннотация

MINIMA — это коллекция книг карманного формата, в которую вошли эссе, очерки, интервью, манифесты, биографические портреты, словом различные "малые" нон-фикшн жанры, современных и классических авторов. Каждый выпуск серии представляет собой короткий авторский взгляд на ту или иную проблему или предмет из сферы современной культуры.

В данное издание вошли статьи и заметки Ласло Мохой-Надя под общим заглавием TELEHOR.

В формате a4.pdf сохранен издательский макет.

Содержание

Предисловие	5
Конец ознакомительного фрагмента.	19

Ласло Мохой-Надь

Telehor

László Moholy-Nagy
Telehor

Данное издание осуществлено в рамках совместной издательской программы Музея современного искусства «Гараж» и ООО «Ад Маргинем Пресс»

Издательство благодарит Lars Müller Publishers и лично профессора Клеменса Грубера за помощь в подготовке русского издания

Оформление серии – ABCdesign

Предисловие

Точка во времени: 1935

Третью нашего столетия уже позади. В минувшем, девятнадцатом, столетии, если сегодня оглянуться назад и окинуть взглядом его развитие, к этому моменту уже четко обозначились все проблемы, которые потом разворачивались и оказывали влияние вплоть до конца столетия и еще дальше.

Сегодня ситуация совсем другая, чем сто лет назад, и тем не менее уже вырисовываются пути, predetermined для дальнейшего прогресса. Так происходит не потому, что мы пытаемся вслепую нащупать загадочные контуры будущего, но благодаря осмыслению смысла и методов, которые ясно проглядывают *сквозь* все то, что было сделано за последние три десятилетия в сфере искусства.

Развитие в долгосрочной перспективе

Движения, важные для сегодняшнего развития, исходили, если рассматривать их по отдельности, из разных отправных пунктов, но общим для них всех было стремление преодолеть пагубную пропасть, которая в минувшем столетии разверзлась между реальностью и эмоциональной жизнью. Смысл, скрывающийся за всеми усилиями последних трех десятилетий, заключается в потребности *эмоционально* освоить ту реальность, которая была создана техническими

и научными дисциплинами, и таким образом снова научиться воспринимать жизнь как целостность. Вместе с тем, во всех областях произошло разделение на узкие специальности, доходящее до гротеска. Сиюминутная путаница – или сиюминутный застой – не может скрыть от нас того факта, что мы сейчас оказались в начале некоего долгосрочного процесса развития.

Общим для всех устремлений является то, что они выходят за рамки чисто формальных задач. Речь идет о том, чтобы создать новые эмоциональные символы для новой картины мира и, действуя в обратном направлении, вновь обрести влияние на жизнь, то есть вступить во взаимодействие с нею.

Новые направляющие линии для визуального развития разрабатывались приблизительно в 1909–1914 и в 1918–1923 годах. Это не значит, что на время войны 1914–1918 годов развитие приостановилось, но главный сдвиг все-таки произошел в предвоенное и послевоенное пятилетия.

Почти во всех крупных городских центрах начались движения, которые, хотя и различались в деталях, имели одну общую черту: они признавали, что абсолютно господствующее со времен ренессанса представление о трехмерности пространства [перспектива] и натуралистическое изображение предметов в пределах такого пространства уже не соответствуют сегодняшней картине мира и должны быть отброшены.

Прорыв, совершенный участниками этих движений, веро-

ятно, сыграет такую же – определяющую роль для будущего развития – роль, какую сыграл в свое время переворот эпохи Ренессанса.

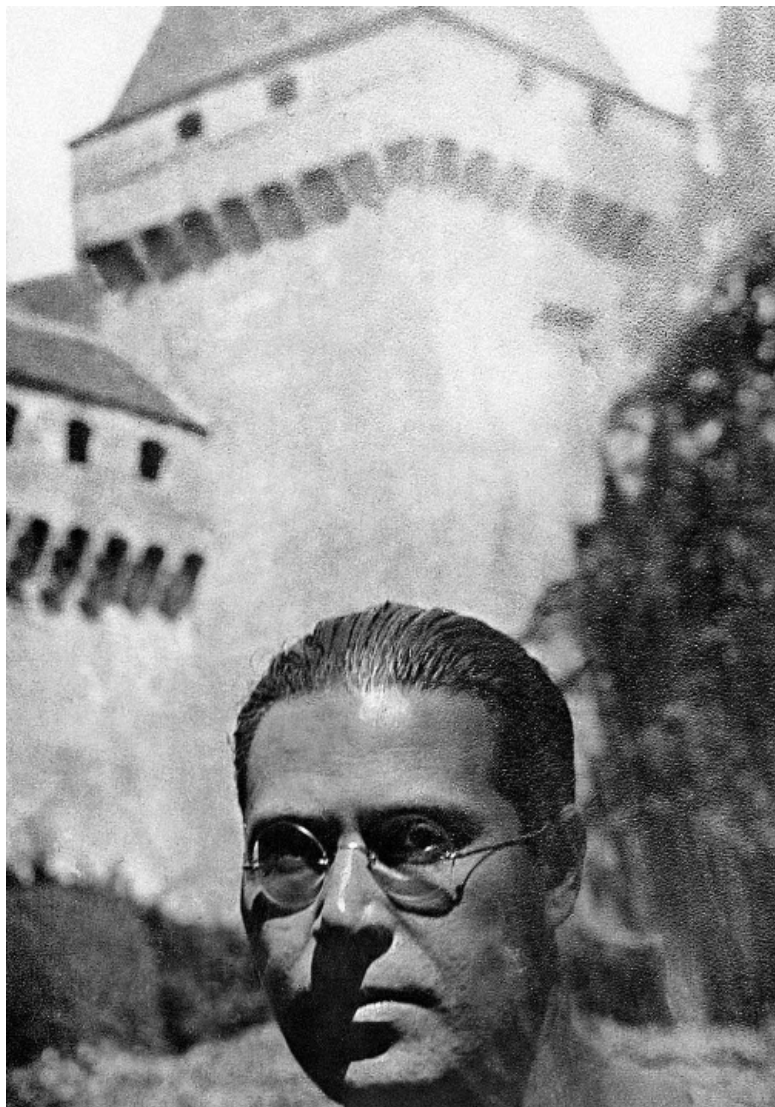
Берлин, 1920

Как в большинстве других крупных городов, так же и в Берлине – примерно в 1920 году – встретились силы, которые пытались расширить оптическую картину мира, выведя ее за пределы известных до сей поры границ. Почти все важные общественные движения выныривают из темноты внезапно. Их генезис, как правило, происходит вдали от сферы интересов публичной прессы. Их подготавливают молодые люди, еще не сделавшие себе имени и не имеющие влияния.

В тогдашнем Берлине работали, например, дадаисты – Курт Швиттерс, Георг Гросс, Рауль Хаусман, Ханна Хёх; в области кинематографии – швед Викинг Эггелинг, заложивший основы абстрактного кино; а еще – приезжие из России (такие, как конструктивисты Лисицкий и Габо или скульптор Архипенко), из Венгрии (Мохой-Надь и Пери), из Голландии (молодые архитекторы Ауд, Ван Эстерен и Ван Дусбург), из Италии (Прамполини), из Нью-Йорка (редакторы журнала «Брум»), из Дании (архитектор Лёнберг-Холм).

Тот способ выражения эмоций, который таится в современной технике и сегодняшней реальности, как правило, улавливали вовсе не жители больших городов, так же как в минувшие столетия эмоциональную ценность ландшафта

осознавали отнюдь не крестьяне.



Мост, самолетный ангар, всякого рода промышленное оборудование раскроют свою фантастичность, скорее, тем, для кого они не являются повседневными впечатлениями, то есть чем-то самоочевидным. Поэтому не случайно, что первооткрыватели сегодняшнего способа видения по большей части происходили из аграрных стран, из стран, где промышленность не играла первостепенной роли. Конструктивисты, например, происходили из России и Венгрии, то есть из стран, для которых современный технический мир означал нечто непривычное. Даже Пикассо, великий первопроходец, происходил из отдаленной области. Оказавшись на земле Парижа, он соединил современное культурное сознание с источниками силы, восходящими к испанско-мавританской традиции. Он проделал длинный кружной путь – от опыта, накопленного последней великой культурой, которая умела выражать свои эмоциональные ценности иначе, нежели натуралистическим способом, к сегодняшнему дню.

Конструктивисты из России и Венгрии, представители окраинных культур, как и Пикассо, привезли с собой благоприятные предпосылки для неискаженного восприятия сегодняшней реальности.

Одной из самых влиятельных мастерских, куда эти люди постоянно заходили, была мастерская молодого венгра, которого звали Ласло Мохой-Надь.

Л. Мохой-Надь

Работавшие в Берлине венгры пребывали где-то посередине между нагруженной взрывным потенциалом звездно-орбитальной фантазией русского художника Лисицкого и просветленными представлениями о соотношении красок и поверхностей, свойственными голландцу Мондриану. К этой группе принадлежал и Л. Мохой-Надь. После войны и ранения он, тогда молодой художник, в 1920 году приехал в Берлин. Прежде он уже сотрудничал в журнале «Ма», задачи которого кратко сформулировал, в соавторстве с Кашшаком, в «Книге новых художников» [Вена, 1922]. В том же смысле, что и Корбюзье и Озанфан, которые с 1920 года в журнале «Esprit nouveau» устанавливали связи между живописью, пластикой и современной техникой, здесь несколько молодых венгров пытались обрисовать некий фрагмент современного сознания, причем делали это гораздо отчетливее и чище, чем погрязшие в экспрессионизме берлинские художники.

Вальтер Гропиус, который в 1919 году основал в Веймаре Баухауз, видел скульптуры и картины Мохой-Надя на берлинских выставках. Весной 1923 года он пригласил венгерского художника в Баухауз. Это приглашение сыграло решающую роль для творческого развития Мохой-Надя, потому что там он смог полностью реализовать и свои преподавательские способности.

Непреходящее значение Баухауза состоит в том, что здесь

новые живописные познания были схвачены в их сути и из этого родилась педагогическая практика, построенная на новой основе. Все продуктивные силы, какими тогда располагала Германия, были связаны с Баухаузом либо так или иначе соприкасались с ним.

Баухауз, 1923

После того, как из Баухауза ушел Иттен, Мохой-Надь стал вести там пропедевтический курс, а также, поскольку он занимался металлопластикой, возглавил мастерскую работ по металлу. Неудивительно, что проблемы света, интересовавшие Мохой-Надя, в буквальном смысле привели к практическому созданию осветительных приборов. На дальнем плане занятий в Баухаузе маячила, охватывая все прочее, архитектура. Она, как и отдельные мастерские, нуждалась в связях с промышленностью. Так и получилось, что от первых педагогических попыток плодотворно использовать новую оптическую картину мира был всего шаг до обратного воздействия на промышленность.

Мне представляется, что для Мохой-Надя – в рамках его деятельности в Баухаузе – был важен прежде всего этот пропедевтический курс, то есть, собственно, подготовка к обучению, в ходе которой жизненной установке ученика придавалось решающее направление.

Пропедевтический курс в Баухаузе

Книга Мохой-Надя «От материала к архитектуре» [Мюнхен, 1929], куда вошли лекции по основополагающему учению Баухауза, прочитанные им в 1923–1928 годах, показывает методы, которым следовали в этом учебном заведении. Именно влиянием Мохой-Надя объясняется тот факт, что все современные художественные движения, если они несли с собой новые знания, обсуждались по ходу учебного процесса и что

преподаватель старался открыть ученику глаза на то, какие новые абсолютные возможности работы с материалом таятся, скажем, в коллажах Пикассо и ждут, чтобы их наконец распознали! Редко когда тесное сцепление между развитием современной живописи и стоящими за ним тайными силами, которые непосредственно влияют на жизнь, было выражено сильнее, чем в этой книге.

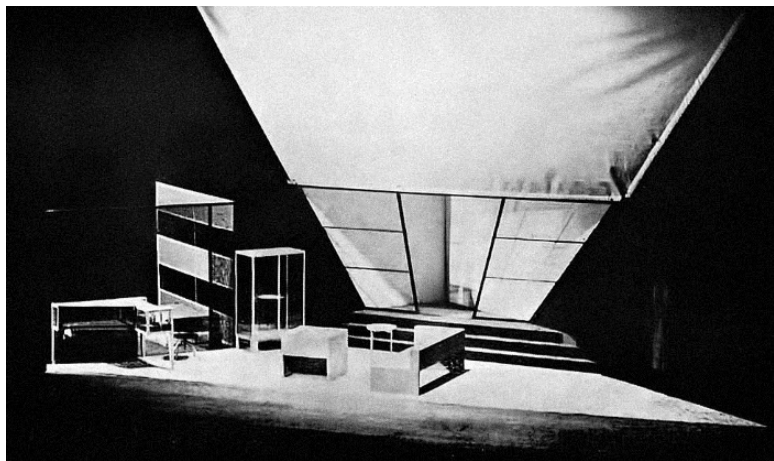
Подход живописца

Для творчества Мохой-Надя характерен подход живописца, и подход этот последовательно выдерживается от его первых публикаций в журнале «Ма» до сегодняшнего дня; но Мохой-Надь постоянно чувствует потребность сам открывать, насколько это возможно, каналы, ведущие в практическую жизнь. Поэтому вряд ли найдется хоть одна область художественного творчества, в которой он не работал бы, на которую не оказал бы хоть в чем-то решающего влияния. Подтверждения тому – его выставки, типографика, реклама,

световые игры, театральные инсценировки, такие как «Сказки Гофмана» 1929 года, «Мадам Баттерфляй» 1931 года, «Берлинский купец» в постановке Пискатора 1931 года.

Фотография, фильм

Определяющее влияние Мохой-Надь оказал и в области фотографии; результаты развития фотографии он обобщил, а свойственные ей понятия в отдельных пунктах расширил. С самого начала он понял, что свет следует понимать как главное средство формотворчества.



Его занятия фотографией, а позже кино, нужно рассматривать именно под этим углом зрения. Мохой-Надь видел в

фотографии возможность расширить границы натуралистического изображения, а в фотографическом аппарате, при всем его несовершенстве, – средство, чтобы восполнить то, чего недостает человеческому глазу как инструменту наблюдения. [Возможность ухватить движение, перспектива с птичьего полета, вид снизу и т. д.] Я припоминаю, как в 1925 году мы вместе отдыхали на острове Бель-Иль и как Мохой-Надь, сознательно отказавшись от нормальной позиции фотографа, снимал свои объекты снизу вверх или сверху вниз. Получающиеся при этом поразительные оптические сокращения – «обрушивающиеся линии», как особый художественный прием, – несколько лет спустя стали всеобщим достоянием.



В книге «Живопись, фотография, фильм» [Мюнхен, 1925] Мохой-Надь развернул свои идеи шире и наметил взаимосвязи, охватывающие всю область восприимчивой к свету материи: от фотоснимка к бескамерной фотографии, передающей облик предметов посредством дифференциации освещенности, и затем к игре с отраженным светом, к фотомонтажу и фильму. [Рукопись «Динамика большого города» 1921, фильмы «Марсель, старый порт» 1929, «Световая игра: черное-белое-серое» 1931, «Цыгане большого города» 1932, «Международный конгресс по новой архитектуре, Афины» 1933.]

Вся деятельность Мохой-Надя протекала, можно сказать,

в обрамлении из его живописных работ. В развитии этой живописи нет надлома. От первых полотен, представленных вниманию публики, и вплоть до сегодняшнего дня продолжается единая линия. Чувствуется даже, что у художника теперь есть потребность все чаще обращаться к этому способу непосредственной фиксации художественного видения.

Эти картины с их ясным, оптимистичным настроем – провозвестники того рассчитанного на долгую перспективу развития, основы которого сегодня закладывают несколько сотен человек, рассеянных по всему нашему культурному пространству.

Близость сегодняшнего искусства к жизни

Изолированное, отдельное рассмотрение достижений одного-единственного художника, казалось бы, противоречит смыслу сегодняшнего художественного процесса. Ведь сила формотворчества заключается именно во множественности явлений, которые, при всех различиях между ними, укоренены в общем менталитете эпохи. И все-таки издатель этого журнала, Каливода, сделал правильный выбор: потому что на примере Л. Мохой-Надя широкая общественность сможет вновь осознать, насколько тесно законы, скрывающиеся за беспредметным искусством – искусством, которое не связывает себя с задачей отображения реальности, – насколько тесно эти законы тем не менее связаны с сегодняшней реальностью.

Зигфрид Гидион, Цюрих, 1935

Дорогой Каливода,

ты удивляешься растущему числу выставок, на которых я теперь снова показываю свои старые и новые картины. Действительно, я уже много лет не устраивал никаких выставок картин и даже не писал картины. Мне казалось бессмысленным в эпоху новых технических и творческих возможностей работать устаревшими средствами, не соответствующими новым задачам.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.