

ПРИНЦИПЫ ДИЗАЙНА ПЕРИОДИЧЕСКИХ ИЗДАНИЙ ШКОЛЫ "БАУХАУС"

Юдов Максим Александрович
МГУ
им. М. В. Ломоносова

THE BAUHAUS SCHOOL PERIODICALS' DESIGN PRINCIPLES

M. Yudov

Annotation

Article's subject matter of analysis are the peculiarities of Bauhaus school periodicals' design. The innovative ways of publications' typography and layout are viewed in a historical and cultural perspective. An inference is drawn, that the design principles are interrelated with philosophical and aesthetical views of Bauhaus' doers.

Keywords: Bauhaus, design, periodicals, modernism, German press.

Аннотация

В статье анализируются особенности дизайна периодических изданий школы "Баухаус", в историко-культурной перспективе рассматриваются новаторские приёмы оформления и вёрстки изданий, делаются выводы о взаимосвязи принципов дизайна с философскими и эстетическими представлениями деятельней "Баухауса".

Ключевые слова:

Баухаус, дизайн, периодические издания, модернизм, пресса Германии.

В 1919 году в Германии открылась государственная архитектурная школа "Баухаус". Ее создатели в своем манифесте провозглашали объединение всех искусств и ремесел для построения нового мира и нового общества, "дворца социализма". Школа "Баухаус" существовала в тяжелых экономических и политических условиях Веймарской республики и была закрыта нацистами в 1933 году. Объединив передовых художников и архитекторов той эпохи, "Баухаус" создал новый визуальный язык, которым в значительной мере продолжает пользоваться современное человечество (от дизайна мебели ИКЕА до оформления интернет-сайтов и продукции компании Apple).

Стремление к полному переустройству визуального языка и вообще мира выражалось во всем, что делали представители этой школы: от дизайна предметов до строительства комплексов зданий. Поэтому периодические издания школы "Баухаус" стали своеобразным Gesamtkunstwerk, соединением разных искусств в одном произведении. Вместе с тем в этих изданиях представители школы "Баухаус" публиковали свои теоретические и публицистические тексты, и в них на практике реализовывалась связь передовых идей и новых форм дизайна, новых форм визуальной культуры.

Аспекты дизайнерской деятельности школы "Баухаус" затрагивались в некоторых работах, среди которых особенно важны исследования, основанные на архивных материалах: книги М. Дросте "Bauhaus-Archiv. 1919 – 1933", Г. Флейшмана "Bauhaus. Druck-sachen, Tu-po-grafie, Reklame", Х. Винглера "Bauhaus: Weimar,

Dessau, Berlin, Chicago", альбом, подготовленный Э. Марцоном "Bauhaus Fotografie". Задача нашей работы – показать неразрывную взаимосвязь передовых взглядов деятелей "Баухауса" и новаторского дизайна периодических изданий. Это газета-журнал "Баухаус", выходящая с 1926 по 1929 г.г., и книги "Баухаусбюхер", публиковавшиеся в 1925–1930 г.г. Новаторским в оформлении этих изданий было все: шрифт, работа с изображениями, художественное оформление, верстка.

Работе со шрифтом художники "Баухауса" придавали большое значение. В 1925 году архитектор Герберт Байер создал шрифт, который был предельно упрощенным, геометризованным, засечки упразднились. По замыслу Г.Байера, такой шрифт должен был удешевить печать и упростить восприятие текста. Кроме того, Байер предложил полностью отказаться от использования больших букв. Благодаря этому, наборщик текста мог не использовать клавишу Shift и тем самым тратить меньше времени на свою работу. Восприятие текста читателем при этом, по замыслу Байера, не страдало. Таким образом, уже на уровне разработки шрифта выражалось стремление "Баухауса" к экономии ресурсов, времени всего общества. Экономия ресурсов общества рассматривалась как способ освободить человека от повседневной рутины, механизировать все рутинные процессы и сделать человека более свободным для творчества.

Не менее важным, чем шрифт, представители "Баухауса" считали работу с изображениями. Для каждого выпуска газеты-журнала "Баухаус" и книги "Баухаусбюхер" они подбирали изображения, фотографии, фото-

коллажи, архитектурные чертежи, абстрактные композиции, которые определенным образом иллюстрировали текст. Показательна обложка выпуска газеты–журнала 1928 года, сделанная Г.Байером. На ней изображены разные предметы: линейка–треугольник, сложенная по диагонали газета, карандаш, конус, шар, параллелепипед, куб. Они лежат друг на друге, подсвечены и отбрасывают тени. Набор предметов кажется полуабстрактной композицией, составленной из четких геометрических форм. То есть все тени и световые рефлекссы, плоские предметы (газета, линейка–треугольник) и объемные предметы (карандаш, конус, шар, куб, параллелепипед), буквы – все они воспринимаются как "равноправные" геометрические фигуры, не реальные вещи, а формы, разложенные на плоскости. Таким образом, предметный мир преобразуется в мир беспредметный, абстрактный.

Идея абстрактной живописи в эту эпоху витала в воздухе, и самые разные художники пришли к абстракции и были ее увлечены. Одна из основных возможностей абстрактной живописи – это преодоление привычного взгляда на вещи, преодоление притяжения предметов, открытие в искусстве мира беспредметного, космического, безграничного, того, который нельзя изобразить простым копированием элементов видимой действительности. В статье "Мир как беспредметность", опубликованной в 1927 году в серии "Баухаусбюхер", К.С.Малевич писал: "Разбирая холст, мы прежде всего видим в нем окно, через которое обнаруживаем жизнь. Супрематический холст изображает белое пространство, но не синее. Причина ясна – синее не дает реального представления бесконечного. Лучи зрения ударяются как бы в купол и проникнуть не могут в бесконечное. Супрематическое бесконечное белое дает лучу зрения идти"[3]. Таким образом, читатель "выходит" в мир безграничного, в беспредметность, уже глядя на обложку баухаусовских изданий. Сами страницы и обложка становятся произведениями абстрактного искусства.

Кроме того, что в изображениях реальные предметы превращаются в абстрактные формы, мир в целом показывается фотографиями, оформлявшими издания "Баухауса", принципиально по–новому. Привычные вещи показываются на фотографиях как бы впервые увиденными, освобожденными от штампов восприятия. Важнейшими приемами были самые разные экспериментальные решения: съемка в неожиданных ракурсах – сбоку, снизу, особенно – сверху, искажения, микро– и макро–съемка, съемка со специальными линзами и зеркалами, светотеневыми эффектами. Главным фотографом изданий "Баухауса" был Ласло Мохой–Надь.

В своей книге "От материала к архитектуре", изданной в серии "Баухаусбюхер" в 1929 году, Л.Мохой–Надь писал о том, что современное искусство выстраивает абсолютно новое отношение к действительности. Он рассма-

тривал путь от импрессионизма к абстрактной живописи, где главным фактором было, по его мысли, освобождение материалов и инструментов художника от посторонних изобразительных задач. Сами средства, которые использует художник, могут быть выразительными, и задача художника – не подчинить их себе, а наоборот, подчиниться средствам, испытать живой контакт с материалом и с миром в процессе работы. "Прежде свойства материала и инструмента по возможности подавлялись в целях совершенной иллюзии изображения. Сущностью того, что должна была представить картина, было не уникальное событие целостного переживания...но рассказ в красках, иллюзорная копия мира, постигаемого в его предметных отношениях"[2]. Финальной точкой развития абстрактной живописи автор видит картину К.Малевича "Белое на белом", поскольку она становится как бы проекцией для световых рефлекссов, живопись красками превращается в живопись светом, а граница между изображением, картиной и реальностью, в которой находится художник и зритель, преодолевается.

На протяжении многих веков с эпохи Возрождения картина рассматривалась как окно в мир. Между зрителем и изображенной реальностью существовала как бы невидимая прозрачная стена. В некоторых случаях (особенно в произведениях эпохи барокко) эта граница могла преодолеваться, человеческие фигуры, предметы словно выступали из картины, но это все равно не отменяло, а лишь подтверждало существование незримой границы. Исследователь Б.А.Успенский сравнивал этот живописный принцип с принципом театра, где между актерами и зрителями всегда есть как бы прозрачная стена. Новый тип изображений, продвигаемый в изданиях "Баухауса", ломает эту границу, переворачивает устоявшиеся в эпоху Возрождения принципы и делает художника и зрителя живым соучастником и сотворцом Вселенной, а не зрителем некоего театрального представления. Л.Мохой–Надь писал: "Сегодня усилия направлены на то, чтобы преодолеть и само красящее вещество...с отражением и световыми рефлекссами среда входит в картину – плоскостность...разрушается. Плоскость, впитывающая в себя существующие вне ее световые явления, становится частью атмосферы, атмосферного фона – в этом огромное отличие от прежних картин, представлявших собой дыру, через которую виден пейзаж"[2]. Живописью будущего Мохой–Надь считал живопись светом, световыми потоками в пространстве. Во многих фотографиях, публиковавшихся на страницах изданий "Баухауса", передается это ощущение переливающейся световой действительности, где конкретные, привычные предметы превращаются в светотеневые явления.

Важнейшим принципом работы с изображениями в изданиях "Баухауса" был монтаж. Л.Мохой–Надь и другие теоретики "Баухауса" рассматривали его как способ

перестройки визуального образа мира. В статье Мохой-Надь "Фотография – формирование света", опубликованной в первом выпуске газеты-журнала за 1928 год, автор разделяет фотомонтаж и "фотопластику" как особую форму монтажа. История фотомонтажа насчитывала к тому времени уже много десятилетий: первые фотографии, делая групповые фотографии, часто склеивали фото отдельных людей. Но только авангардисты стали использовать художественные возможности монтажа, создавая абсурдистские, динамические композиции из фотографий. По мысли Мохой-Надь, фотопластика – это следующий шаг развития фотомонтажа, когда в результате монтажа возникает не загадочный изобразительный "ребус", как, например, у дадаистов, но осмысленное изображение. Благодаря фотопластике в одном изображении могут соединиться то, что человек реально видит, и то, как он воспринимает, переживает, осмысливает видимую реальность: "Мыслительно-ассоциативное и визуально-чувственное образует здесь наложение и проникновение... Визуальное и мысленное доступно здесь в одно мгновение и должны быть доступны в один миг" [8] (Перевод автора). Таким образом, фотомонтаж становится выражением специфического отношения к реальности как к объекту творчества, где преодолевается граница между непосредственным оптическим видением и тем, как мир воспринимается человеком.

Кроме того, Мохой-Надь публиковал в изданиях "Баухауса" так называемые фотограммы. Фотограммы возникают, когда предмет помещают на фотобумагу и засвечивают сверху, на фотобумаге остается след, который затем при проявлении становится виден. Опубликованные на страницах изданий "Баухауса" фотограммы превращали обычные предметы в абстрактные или полуабстрактные композиции, наполненные внутренней динамикой и сливавшиеся с другими элементами дизайна.

Еще одна тема, которая постоянно обыгрывается в изображениях, публикуемых на страницах изданий "Баухауса", – тема полета. Изображения и фотографии показывают мир сверху, как будто с самолета, с крыши или из окна высотного здания. В фотокомпозициях элементы располагаются на белом фоне будто парят в воздухе, лишённые силы гравитации. Например, в первом выпуске газеты-журнала за 1926 год рассказывается про съемку с самолета и со специального устройства, прикрепленного на шею голубя. В качестве иллюстрации использована съемка местности сверху: фотография обрезана в виде неправильного многоугольника и похожа одновременно на фотографию, живописную абстрактную композицию, на схему местности или даже архитектурный чертеж. Страницы издания могут создавать у читателя чувство полета, парения в воздухе.

Причиной того, что для "Баухауса" тема технизации жизни является ключевой, стал бурный научно-техниче-

ский прогресс рубежа 19–20 вв. Техника, машина принципиально меняет мир в 20 веке, вторгается в повседневную жизнь людей. Деятели "Баухауса" с одной стороны, как и многие художники того времени, очень увлекались возможностями новой техники, поэтизировали ее. Но с другой стороны, они подчеркивали, что технический прогресс – это средство переустройства жизни, а не самоцель. Они считали, что возможность массового производства и репродуцирования предметов быта машинным образом накладывает огромную ответственность на тех, кто создает эти предметы, причем эта ответственность не меньше, чем ответственность инженера, строящего, к примеру, мосты или самолеты. Дизайн предметов быта формирует визуальный образ мира, в котором живет человек, и на биологическом уровне на человека воздействует. Издания "Баухауса" наполнены примерами таких правильно, с точки зрения их авторов, сделанных вещей, красота которых не в дополнительном декоре, а в их функциональности.

Эстетика тиража, машинного производства обыгрывается также и в самом дизайне изданий. Например, 2/3 номер газеты-журнала за 1928 год содержит фотографии разных частей тела человека, предметов в неожиданных ракурсах, которые занимают целые страницы. Это создает впечатление технического, машинного производства изображений, словно выхваченных случайно камерой из жизни, а издание в целом напоминает развернутую киноленту. Как меняются кадры киноплёнки, так сменяются страницы издания. Причем читатель никогда не видит целой выстроенной картины, а всегда лишь фрагменты реальности. Благодаря этому читатель сам в своем воображении достраивает общую картину, словно вовлекаясь в стремительный поток событий. Как писал Мохой-Надь, "серия – это уже не "картинка, и к ней не может быть применен ни один из канонов живописной эстетики. Отдельная картинка...становится деталью целого" [4].

Большое значение создатели изданий "Баухауса" придавали взаимодействию шрифтов и изображений. Как уже отмечалось, они использовали упрощенные, унифицированные шрифты, выразительность которых и заключалась в этой технической простоте. Используемые изображения и элементы текста часто как бы уравнивались, и буквы становились самостоятельными изображениями, а, например, абстрактные композиции, фотоколлажи и архитектурные чертежи уподоблялись знакам алфавита. Один из деятелей "Баухауса" художник Джозеф Альберс разработал свой специфический шрифт, который презентовали в первом номере газеты-журнала за 1931 год. В основе этого шрифта лежали простые геометрические фигуры, из которых и составлены буквы. Этот шрифт выглядит не только техничным, функциональным, но также приближенным к формам абстрактной живописи.

Принципиально новаторским было и оформление периодических изданий. Стремясь к функциональной, технической форме, художники полностью отказались от излишних декоративных элементов. В изданиях все предельно просто, и элементами декора являются очень простые геометрические формы. Уже с конца 19 века в теории архитектуры и в архитектурной критике развернулась дискуссия об орнаменте.

В 1913 году архитектор А.Лоос опубликовал программное эссе "Орнамент и преступление", в котором утверждал, что использование функционально обусловленных орнаментов, которые широко использовала тогда архитектура историзма и модерна, неприемлемо в современной архитектуре, в условиях бурного технического прогресса. Окончательным утверждением этого принципа и стал дизайн "Баухауса". Если для изданий 19 века характерно *horror vacui* (боязнь пустоты), то в изданиях "Баухауса", напротив, смело используется белое, ничем не заполненное пространство, подобное белым плоскостям зданий "Баухауса" или же белым поверхностям абстрактных картин. На этом белом фоне "парят" и взаимодействуют друг с другом разные элементы: блоки текста, заголовки, изображения, простые и предельно функциональные декоративные элементы и т.д.

Объединяющим все эти новшества моментом является верстка. На протяжении некоторого времени в "Баухаусе" занимались разработкой принципов оформления верстки, которые кратко сформулировал Л.Мохой-Надь в эссе 1923 года "Новая типографика". В 1925 году с деятелями "Баухауса" познакомился художник Ян Чихольд, их идеи повлияли на него, и он начал писать книгу. Первоначально книга должна была называться "Типографика "Баухауса", но в итоге вышла в 1928 году под названием "Новая типографика. Руководство для современного дизайнера". Во многом, принципам, сформулированным в книгах Мохой-Надя и Чихольда, и следовали при верстке изданий.

Открытие книгопечатания Иоганном Гутенбергом в середине 15 века произошло одновременно с подъемом и распространением в Европе культуры Возрождения. Первые печатные книги в основном следовали принципам средневековых рукописных книг [5], но вскоре изменились и стали соответствовать эстетике Возрождения. С этих пор в издательском деле сформировались определенные принципы оформления, и хотя на протяжении веков стиль мог меняться, основные принципы оставались неизменными. Издания строились на основе симметрии, использования классических шрифтов и многочисленных вычурных декоративных элементов. Новый язык печати "Баухауса", как мы уже убедились, отвергал и классические шрифты, и декоративные, функционально не оправданные элементы, но особенно революционным был принцип вёрстки.

В своей книге Я.Чихольд писал так: "Новая типографика отличается от прежней тем, что она впервые пытается конструировать внешнюю форму, исходя из функций текста... Его форма должна создаваться его функцией, как в творениях техники и природы... Если работать над текстом по этим принципам, чаще всего получается иной ритм, чем при прежнем симметричном построении, – ритм асимметрии" [7]. Таким образом, Чихольд распространяет девиз современной архитектуры "форма следует функции" на верстку изданий. Отвлеченные представления о прекрасном, идеальном, логичном сменяются здесь идеей красоты и выразительности функционального.

Вместе с тем эта новая асимметричная верстка в полной мере соответствовала стремлению представителей "Баухауса" приблизить все создаваемые ими формы к динамике, движению, к жизни. Это выразилось во всем: в идее превратить живопись в искусство световых потоков, в проектах кинетических скульптур и зданий, в дизайне трансформируемой мебели. Я.Чихольд писал о том, что асимметричная верстка обладает исключительной силой убедительности, воздействия, а главное, "выражает мобильность современного человека и современной жизни... созвучна многообразию современной жизни" [7]. Эта асимметричная верстка становится, таким образом, воплощением главных устремлений деятелей "Баухауса".

На протяжении многих веков в европейской философии мир, предметы, человек и даже время и пространство трактовались как некие константы, сущность, природа которых неизменна. У всего в мире, в соответствии с этим представлениями, есть платоновские эйдосы или аристотелевские формы, а время и пространство являются своеобразной "коробкой", в которой могут находиться события или предметы. В 20 веке представления радикально изменились. Научная революция и, в особенности, открытия Эйнштейна заставили пересмотреть традиционный взгляд на мир. Теория относительности показала, что без событий не существует и времени, а без предметов – пространства, что пространство и время могут стягиваться и растягиваться, они не существуют изначально сами по себе. Кроме того, в соответствии с физикой Эйнштейна, законы Ньютона работают лишь при низких параметрах, в земных условиях, а при других обстоятельствах не будут действовать. Это поставило под сомнение также и изначально заданность самих законов природы.

Исходя из этого, Л.Мохой-Надь размышлял о том, что современные научные открытия заставляют посмотреть на вселенную не как на мир готовых предметов, а как на бесчисленное множество связей. Между всеми предметами возникают отношения притяжения и отталкивания, энергетическое напряжение, и именно эта жизнь энергий

и является подлинной действительностью. Он писал: "Возможно такое состояние пространства, которое возникает не как результат отношения между расположенными неподвижных объемов. Это состояние пространства создается видимыми и невидимыми эффектами...отношениями силовых полей. Такая интерпретация...уже содержится в постулатах современной науки, таких, как "материя тождественна энергии" [2].

Кроме того, и в повседневной жизни, в практической деятельности человек начал сталкиваться с явлениями, о которых прежде никто и не догадывался: электричеством, скоростной передачей информации посредством волн, радиацией и т.д. Мир перестал быть статичным, завершенным, задуманным неким высшим разумом.

Взгляд на верстку с этой точки зрения делает понятным ее главный смысл. Расположенные на белом фоне в несимметричной композиции, как бы притягивающиеся друг к другу или, наоборот, отталкивающиеся элементы (текст, изображения, элементы оформления и т.д.) становятся эффектным воплощением философии "Баухауса". Все эти элементы не опираются друг на друга, не являются статичными и самостоятельными, но взаимодействуют, двигаются, меняются, как бы паря в воздухе, на чистой белой плоскости. Благодаря этой новаторской верстке все уровни и способы дизайна издания складываются в единую систему. Верстка воспитывает глаз читателя, заставляя воспринимать мир в соответствии с идеями "Баухауса": динамичным, вечно развивающимся, не созданным и завершенным, раз и навсегда определенным, а открытым к человеческому творчеству.

Таким образом, анализ разных уровней организации изданий (от шрифта до верстки) показывает, как единая

философия деятелей "Баухауса" отражается в их практической работе. Для них любая мелочь является очень значимой частью целого, ступенью к построению нового мира. Периодические издания, в которых формулировались теоретические представления, демонстрировались примеры нового дизайна и новой архитектуры, и сами являлись примером философии "Баухауса". Эта философия, как мы увидели, не сводится к технократической утопии, к простому стремлению сделать дизайн техничным и функциональным. Исходным и важнейшим тезисом теоретиков "Баухауса" была идея освобождения человека, раскрепощения творческих возможностей, которые подавляются обществом. В своей программной книге "Круг тотальной архитектуры", основатель "Баухауса" Вальтер Гропиус писал о том, что школа не создает какой-то новый стиль или готовую форму для подражания, а открывает возможности для бесконечного творческого поиска: "Проблема, как мне кажется, вовсе не в наличии у кого-либо творческих способностей, но в отыскании способа их освоить... Исключительно преуспев в разработке способов знакомить детей с достижениями прошлого, мы гораздо меньше продвинулись в том, чтобы подвинуть их к формулированию собственных идей... Когда дети вырастают...они вовсе перестают думать...они уже утратили радостную, веселую потребность придавать вещам новые формы, став взамен самоуверенными наблюдателями" [1]. Все, что делала школа "Баухаус", было ориентировано на освобождение творческого отношения к вещам, к миру, на превращение наблюдателя в художника. Принципы дизайна периодических изданий и были направлены на такое освобождение человека, раскрепощение глаза читателя, на уничтожение штампов восприятия, в конечном счёте на то, чтобы через новую форму изданий приблизиться к построению нового мира.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гропиус В. Круг тотальной архитектуры / пер. с англ. А. С. Пискер М.: Ад Маргинем, 2017.
2. Ласло Мохой-Надь и русский авангард / [сост. и изд.: С. Митурич]. М.: Три квадрата, 2006.
3. Малевич К. С. Собрание сочинений в пяти томах. Т. 3. М.: Гилея, 2000.
4. Мохой-Надь Л. Новый инструмент видения // URL: <https://prophotos-ru.livejournal.com/1911029.html> (дата обращения: 20.05.2018).
5. Нессельштраус Ц. Г. Немецкая первопечатная книга. Декорировка и иллюстрации. СПб.: Аксиома, 2000.
6. Успенский Б. А. Семиотика искусства. М.: Языки русской культуры, 1995.
7. Чихольд Я. Новая типографика. Руководство для современного дизайнера / пер. с нем. Л. Якубсон М.: Изд-во студии Артемия Лебедева, 2011.
8. Bauhaus. Monoskop // URL: <https://monoskop.org/Bauhaus#Books> (дата обращения: 20.05.2018).
9. Bauhaus Fotografie. Edited by Egidio Marzona and Roswitha Fricke translated by Harvey Mendelsohn and Frederick Samson. Foreword by Eugene Prakapas/ The MIT Press Cambridge, Massachusetts London, England. 1986.
10. Fleischmann G. Bauhaus: Drucksachen, Typografie, Reklame. – Edition Marzona, Dusseldorf, 1984.
11. Winger H. Bauhaus: Weimar, Dessau, Berlin, Chicago. – The MIT Press, Cambridge, MA, 1978.