

Поиски рациональной формы в интерьерах Йозефа Хофмана

ЕЛЕНА ВЛАДИМИРОВНА ФЕДОТОВА

Истоки возникновения эстетики рациональной формы в архитектуре в том виде, в котором воспринял ее XX век, следует искать на пороге столетия, когда на фоне повсеместного преобладания органических линий Ар Нуво, появилось радикально иное стилевое направление, для которого стала характерна геометрическая интерпретация формы, а прямой угол стал основным формообразующим элементом.

Знаковый прорыв в завоевании искусства геометрической эстетикой произошел в Вене на рубеже веков, и наиболее ярко проявился в искусстве интерьера. Текучие линии Ар Нуво, любимые художниками Венского Сецессиона, сменили строгие геометрические формы, заполнившими интерьеры венских поклонников нового стиля. Новая эстетика настолько поражала современников своим радикализмом, что вызывала совершенно противоположные реакции у современников, как бурный восторг, так и достаточно беспощадную критику.

После открытия выставки Венских мастерских «Накрытый стол» в 1906 г., где Й. Хофман и К. Мозер настолько эстетизировали бытовую среду, что включили в нее даже особой формы геометризованную выпечку, в Neues Wiener Tagblatt появилась критическая рецензия: «Геометрический элемент движет обоими мастерами сервировки, так что гостям за столом придется теперь желать «приятного линеварения». Две параллельные макаронины следует резать в бесконечном помещении... Для этого нужны теоретические познания и практические семинарские навыки... Чтобы стильно порезать

говядину, потребуется линейка и циркуль; художественные клецки изготовит специально обученный повар, а самое стильное черно-белое мучное блюдо – рожки, разумеется от Коломана Мозера...» В заключении автор сокрушался, что в интерьере венских мастеров дизайна «Безумие смешивается с геометрией».¹

Апологет художественного прогресса Людвиг Хевеши, напротив, находил искания Хофмана значительным явлением в искусстве, восхищаясь мужественной красотой и хирургической точностью его стиля. В своем «ответе снобу» Хевеши написал: «Белый квадрат из белых квадратов; лишь на полу он перемежается черным. Черный – тоже белый, самый светлый белый... В этом белом жилище не сладко. Снег – не сладкий. Снег – жесткий и холодный, но, если растереть им щеки, станет тепло».²

В эпицентре этого геометрического взрыва стояла фигура Й. Хофмана. Сложно поверить, но еще несколько лет назад до этого в Вене правили консерваторы, а сам Хофман страдал от сознания отчужденности австрийского искусства от мирового процесса.

В конце XIX столетия в художественной среде Вены возникло сильное ощущение изолированности и отсталости собственного искусства от других европейских стран. Австрийское искусство в основном существовало где-то на периферии международной художественной сцены. Как описывал времена своей учебы Й. Хофман: «Атмосфера была полностью неинтересной и неартистичной. Мы черпали информацию в лишь библиотеках, куда ходили по собственной инициативе. Мы ничего не слышали в то время о Рескине и Моррисе, ничего о том, что на другом берегу канала властвует направление, задавшее невероятный импульс. Мы не читали «Студио», не слышали ничего о современной французской живописи, ни о бельгийцах.... Но в то же время, нам хотелось

делать нечто отличное, от того, что мы видели каждый день вокруг себя».³

Большие надежды художников на присоединение к мировому прогрессивному искусству и преодоление провинциальности возлагались на создание Венского Сецессиона. На первых порах сецессионисты осваивали актуальное искусство, оглядываясь на образцы английского модерна и немецкого югендстиля, стараясь перенять основные тенденции европейского стиля. Поэтому на второй выставке Сецессиона, прошедшей в 1998 г., Хофман представил интерьер в духе интернационального варианта стиля модерн. Узнаваемые органические линии Ар Нуво в орнаментации, достаточно простые, но все же характерные формы мебели, мотив волны, все это было присуще интерьеру Хофмана.

Художники Сецессиона разными путями пытались искать новый стиль, отвечающий представлению о современном человеке во всей его сложности. Учитывая сложившуюся к началу века ситуацию в художественной культуре Вены, новые тенденции были зачастую диаметрально противоположны, ситуация менялась стремительно, одно направление сменяло другое, и все это произошло меньше, чем за десятилетие. Казалось, венцы пытались семимильными шагами наверстать своих более продвинутых современников, очнувшись от затыжного сна.

Стремительно меняющаяся атмосфера Венской культуры располагала к появлению эстетики «упорной строгости», оправдывая определенные ожидания порядка. Современная культура и общество казались современникам «безнадежно плюралистичными, лишенными направления и сплоченности».⁴ Подобное ощущение действительности было зафиксировано у Гуго фон Гофмансталя. «Сущность нашей эпохи есть многозначность и неопределенность. Она покоится на скользком и сознает, что то, в чем другие поколения видели

устойчивость, есть скользящее».⁵ Новое мироощущение было лишено устойчивых представлений, твердой мировоззренческой опоры, сами основы существования подвергались сомнению, а окружающая реальность подрывала веру в действительность разума. Концептуально эстетический пуризм произрастал и от недоверия к миру инстинктов, который культивировали художники модерна, зачастую смыкавшегося с символизмом, занятые исследованием движений души, смутных глубин внутреннего мира и прозрачности бытия. Текучие линии, неудержимое движение и всепоглощающий витализм открывали ужасающую бездну под ногами, которую новые рационалисты пытались обойти, укрепляя свои позиции принципами ясности и простоты.

Увлечение Хофмана геометрией происходило из нескольких источников. И все же решающий импульс, который привел к переломному моменту художественного стиля Хофмана, он получил после знакомства с работами шотландского архитектора и дизайнера Ч. Р. Макинтоша. Макинтош, прибывший по приглашению Хофмана, на Восьмую Выставку Сецессиона в 1900 г., поразил своего австрийского коллегу представленным интерьером, в котором органические изгибы Ар Нуво прекрасно уживались с прямыми углами, а в основе формообразования мебели лежали простые геометрические формы. Абсолютно новаторским стал и колористический строй черно-белых интерьеров, и преобладание плоских поверхностей, и ощущение пустотности пространства. Влияние Макинтоша на Хофмана нам представляется очевидным в его работах, но также подтверждается и собственными словами австрийского архитектора: «Конечно, я находился под влиянием Макинтоша, когда был моложе, но это было много лет назад».⁶ В искусстве Макинтоша Хофман увидел возможность развития новой пластичности.

Большое влияние на формирование новой эстетики, как на идейном, так и на формальном уровне, оказал старший современник Хофмана и его наставник архитектор Отто Вагнер. О своих поисках нового стиля в архитектуре он писал: «Но что такое современный стиль? Одно дело – сорвать завесу Истории и совсем другое – определить, что представляет собой современный человек и воплотить это в камне». ⁷ Вагнер наделял искусство функцией зеркала, отражающего мировоззренческие категории современности, которую он осознавал как начало новой эры. «Искусства приподнимает завесу, доныне скрывавшую лик человечества», эта фраза должна была быть высечена на здании «Галереи произведений искусства нашей эпохи», неосуществленного проекта Вагнера. «Назначение искусства, в том числе и современного, осталось тем же, каким было во все века. Искусство нашего времени должно предлагать нам оригинальные, созданные сегодня формы, которые отвечают нашим способностям, нашим делам и поступкам». ⁸ Рисуя портрет современника, он видел черты нового человека – делового, энергичного, рационального. Новые материалы, новые формы и новое отношение к жизни сделали Вагнера пионером современной архитектуры.

Развитие промышленности и возникновение индустриального общества диктовало новые условия художнику. Не замечать этих перемен было невозможно. Требования эпохи предполагали новые основания в искусстве. Вот только одни художники предпочитали стратегию эскапизма, как реакцию на наступление века машин, другие принимали вызов времени, актуализируя современные тенденции.

Приняв решение основать Венские Мастерские, Хофман стремился воплотить в жизнь идеал «честного» искусства, основанного на возвращении к традиции ремесленного труда, в чем оказался страстным поклонником и последователем

У. Морриса и Дж. Рескина. «Мы хотим установить тесный контакт между публикой, дизайнером и ремесленником, и производить хорошие простые бытовые вещи. Мы ставим себе четкую задачу, в которой утилитарность является первым условием».⁹ Требование утилитарности стало реакцией на возрастающую дороговизну и бесполезность произведений искусства Ар Нуво. Среди приоритетов оказались простота, доступность и польза. Тезис «Бесполезное не может быть прекрасным»¹⁰ стал девизом Й. Хофмана.

В то же время стремление соединить полезное и прекрасное, ремесло и искусство, было достаточно противоречивым по сути. Такое произведение искусства имело слишком большую стоимость. Наступающая индустриальная эпоха диктовала свои условия, и выход лежал в области компромисса. Предпочтение геометрической формы стало следствием возрастания рациональности не только как идеи, но и как практического воплощения. Редукция формообразования мебели к простейшим формам должна была удовлетворять требованию машинного производства, которое умеренно использовали члены Венских мастерских. Геометрическая форма более подходила к задаче репродуцируемости, чем асимметричная извилистая пластика модерна.

Пытаясь восстановить связь с традицией ремесленничества, в то же время основатели Венских Мастерских стремились разрушить традиции в области формы. Сущностной чертой разрыва и на формальном, и на мировоззренческом уровне стал отказ от органической линии модерна, символизирующей неразрывное единство мира природы и культуры, связь духа и материи. Пытаясь создать формулу абсолютно нового художественного стиля, избавляясь от любых исторических аллюзий, которые были присущи в изобилии Ар Нуво, Хофман стремился порвать с органическим направлением. «Я интересуюсь квадратом как таковым и использова-

нием черного и белого как доминантных цветов, поскольку эти ясные элементы никогда не появлялись в предшествующих стилях». ¹¹ Так геометрическая форма, во взаимодействии с плоскостностью и ахроматизмом, стала основой нового пластического языка, адекватным эквивалентом требованиям эпохи, не несущем с собой исторических ассоциаций.

Геометрическая форма как таковая не несет в себе явной историчности, она представляется вечной, не связанной с темпоральностью. Происхождение геометрической фигуры практически вытеснено из сознания. Ее вневременной характер кажется очевидным.

В то же время, геометрическая фигура внеличностна, лишена субъективности. Она как бы отрицает неровность и неравномерность жизни, символически воплощая идеальную предметность.

По Гуссерлю «...геометрическое существование не психологично, это ведь не существование частного в частной сфере сознания; это существование объективно сущего для каждого (...) Да и от самого своего учреждения оно обладает во всех своих особенных формах своеобразным, сверхвременным – в чем мы уверены – для всех людей, прежде всего для действительных и возможных математиков всех народов и времен, доступным бытием. И любые кем бы то ни было на основе этих форм произведенные новые формы тут же принимают такую же объективность. Это, заметим, объективность идеальная». ¹²

Великий Платон также наделял геометрическую форму абсолютным значением: «Прямые линии и поверхности, а также формы тел, образованные из них, обладают не относительной красотой, а красивы сами по себе, всегда и абсолютно» ¹³ Внеисторичность геометрической формы и ее идеальная красота давали возможность создать универсальный пластический язык, своего рода эсперанто.

Выбор идеальной геометрической формы как основы, модуля формообразования интерьера отвечала идее преобразования окружающего мира по законам искусства. Чаша весов склонилась в пользу мира культуры, который возобладал и подчинил себе мир природы, перед которым преклонялись художники органического направления Ар Нуво.

Люди, которые по словам П. Верго, «верили в прогресс больше, чем в Библию», как он описывал венцев того времени, предпочитали изменить и бытовое окружение соответственно веку. В то же время, многим современникам геометризму Хофмана казался утопичным. Тотальная геометризация не только форм мебели, но и всего декоративного убранства интерьера, причем в достаточно жесткой форме, в некоторых случаях оказалась несколько чрезмерной для жилого интерьера. Отвечая принципу «частное – часть целого», интерьеры Хофмана начала XX века, представляли из себя подлинное единство. Но как раз это достоинство интерьера зачастую становилось его недостатком. Человек оказывался во власти геометрических форм, во всем подчиняясь воле художника. В интерьерах санатория в Пуркенсдорфе эстетический пуризм Хофмана достиг своей критической точки, где идеальная среда, казалось, не должна быть потревожена человеческим присутствием.

Стремление к абсолютному художественному контролю жизни являлось обратной стороной желания создать модель гармонично устроенного бытия. Мир был понят как гармония элементов, которую художник должен был очистить от диссонансов. Предвосхищая открытия Мондриана и Малевича, художников группы «Де Стил» и Баухауса, геометрические искания Хофмана прокладывали дорогу к структурности конструктивизма. По утверждению Б. Гройса: «Геометризация мира фактически стала собственно модернистской револю-

цией: открытием более высокой гармонии, которая должна была оформить жизнь в ее целостности».¹⁴

В лучших интерьерах Хофмана контраст черного и белого дополнительно активизировал геометрические формы. Хроматическое геометризованное поле создавало в интерьере сильнейшую концентрацию энергий. Геометрический узор, в который складывались элементы интерьера, объединенные в динамической композиции, сохранил «свободное дыхание» декоративизма, за счет вариативности и разнообразия геометрических комбинаций, живого ритма орнаментации.

Интерьеры дома Фрица Верндорфера, Хьюго Хеннеберга, Доктора Ханса Зальцера, Густава Поллока стали образцами рационально и в то же время эмоционально выстроенной среды, созданной новыми пластическими средствами.

С другой стороны, в пространстве музея геометрические опыты Хофмана стали прорывом в освоении возможностей восприятия геометрической формы. Бетховенский фриз Климта в сопровождении хофмановского дизайна интерьера выставки приобрел дополнительную глубину звучания. Построив пространство как лабиринт, Хофман придал интерьеру вид архаического святилища, которое в то же время выглядело невероятно современно. Экспрессивная, мощная живопись Климта обмениваясь духовными потенциями с абстрактными импровизациями Хофмана, создавала сложное пространство, пронизанное импульсивными вибрациями смыслов. Как написал об абстрактных экспериментах Шорске: «Абстракция освобождает эмоции от материальной действительности; это царство самодостаточности формы, эвристически выстроенная идеальная среда».¹⁵

Гипсовый барельеф, помещенный над дверью, в котором перекрытие и проникновение сквозь друг друга геометрических прямоугольных объемов давало невероятно экспрессионистичное ощущение движения ледяных глыб, стал

Елена Владимировна Федотова

потрясающе радикальным произведением искусства для своего времени. Созданный в 1902 г., барельеф Хофмана стал пророчеством эстетики конструктивизма, предвосхитив архитекторы Малевича практически на 20 лет!

Дальнейшая эволюция художественного стиля Хофмана была направлена в сторону неоклассицизма. Его эксперименты с формой стали менее революционными, постепенно он все больше занимался развитием декоративных возможностей дорогих материалов, увлекаясь неоклассическими тенденциями. И хотя Хофман со временем утерял чувство остро современного и тех духовных интенций, что были свойственны «геометрической» фазе его творчества, его вклад в развитие возможностей геометрической формы и развития нового пластического языка невозможно переоценить.

Примечания

1. Цит. по Фар-Беккер, Г.: Искусство модерна. Konemann, 2000, 369.
2. Там же. 361.
3. Hoffmann, J.: Excerpts from “My work” // Noever, P.: Josef Hoffmann designs. Prestel, 1992. 291.
4. Шорске, К. Э.: Вена на рубеже веков. Политика и культура. Санкт-Петербург, 2001. 46.
5. Там же. 47.
6. Bedford J. – Davies I.: Remembering Charles Rennie Mackintosh: a Recorded Interview with Mrs. Mary Sturrock // Connoisseur. V. 183, 1973. 280–88. 285.
7. Шорске, К. Э.: Указ. соч. 24.
8. Цит. по Фар-Беккер, Г.: Искусство модерна. Konemann, 2000. 358.
9. Hoffmann, J.: Excerpts from “My work” // Noever, P.: Josef Hoffmann designs. Prestel, 1992. 293.
10. Хофман, В.: Основы современного искусства. Санкт-Петербург, 2004. 374.

Поиски рациональной формы в интерьерах Йозефа Хофмана

11. Цит. по Лихачева, Л.: Й. Хофман и культурный ландшафт эпохи. // Частная архитектура. №2, 2000.
12. Гуссерль, Э.: Начало геометрии. Москва, 1996. 215–216.
13. Платон. Филеб.
14. Гройс, Б.: Геометризированный декаданс // Комментарии к искусству. Москва, 2003.
15. Шорске, К. Э.: Указ. соч. 352.