

О.В. КОЛОТВИНА

ЛУЧИЗМ ЛАРИОНОВА И КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКАЯ ТЕХНИКА «ТАКТИЛЬНОГО ВИДЕНИЯ» ВАЛЬ ДЕЛЬ ОМАРА

Ольга Васильевна Колотвина,
Российский государственный гуманитарный
университет,
факультет истории искусства,
аспирант
Миусская пл., д. 6, Москва, 125993, Россия

ORCID 0000-0003-2873-3604; SPIN 5548-7580
E-mail: Kolotvina@mail.ru

Реферат. В статье впервые проведен сравнительный анализ живописного лучизма русского художника М. Ларионова и кинематографической техники «тактильного видения» испанского режиссера Х. Валь дель Омара. Цель статьи — выявить сходства и различия в теоретическом обосновании художественных светотехник и в особенностях их практического применения. На примере светотехник, с помощью которых были анимированы барочные религиозные статуи (работы А. Берругете, Х. де Хуни) в фильме Х. Валь дель Омара «Огонь в Кастилии» (1960), проанализирована разработанная режиссером система художественной светопульсации «тактильное видение». Она основана на понимании зрения как развитого осязания и позволяет передать в художественном произведении не только физический облик предмета, но и его внутреннюю эмоциональную динамику. Показано, что живопись лучизма М. Ларионова представляет собой сложный диалектический синтез разнообразных идей и практик и не поддается однозначной интерпретации: несмотря на стремление художника к беспредметности, в ряде произведений лучизма сохраняется связь с предметом изображения на визуальном уровне или на уровне общей идеи предмета, что сближает живопись лучизма с «тактильным видением» Х. Валь дель Омара. Испанский режиссер и русский художник разработали свои концепции на

основе анализа зрительного восприятия. Но понимание возможностей человеческого зрения у них было различным, что предопределило привлечение ими различного набора механизмов чувственности при создании художественного целого. Выявлено, что Х. Валь дель Омар изобрел модель кинематографической системы художественной светопульсации, по ряду структурных элементов совпадающую с моделью лучизма М. Ларионова. Несмотря на то что онтологические ориентиры этих моделей в исследовании возможностей света различаются, их функционал оказывается близок, и поэтому их эстетические эффекты допускают продуктивное сопоставление в рамках искусствоведческого анализа.

Ключевые слова: испанский кинематограф, русский авангард, художественный авангард, экспериментальное кино, световые технологии, мистицизм, поэтика света, искусствоведение, экранные искусства, изобразительное и декоративно-прикладное искусство.

Для цитирования: Колотвина О.В. Лучизм Ларионова и кинематографическая техника «тактильного видения» Валь дель Омара // Обсерватория культуры. 2023. Т. 20, № 2. С. 177–187. DOI: 10.25281/2072-3156-2023-20-2-177-187.

ТРАНСФОРМАЦИЯ ВИЗУАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ И ПОЭТИКА СВЕТА

Изменение представлений о структуре материи на рубеже XIX–XX вв. благодаря открытиям естественных наук (рентгеновского излучения, радиоактивности, квантовой теории

света и т. д.), революционные технические изобретения (беспроволочный телеграф, радио, электродвигатель и пр.) привели к радикальной трансформации научной картины мира и переосмыслению категории света в философской терминологии XX столетия. Свет стал восприниматься не просто как вид материи или ее частное состояние, а как один из способов организации общих законов материального мира, как принцип, связывающий материю и энергию.

Такое превращение света из аспекта научной картины мира в ее центр и принцип нашло отклик в художественной среде. Отметим, что на протяжении всего развития человечества свет в той или иной форме использовался в искусстве. Но в XX в. свет, ставший основой художественного подхода в авангардных направлениях (футуризм, дивизионизм, импрессионизм, орфизм, кубизм и др.), начал пониматься не просто как высшая ценность, а как высшая форма организации бытия. Наиболее яркое теоретическое и художественное выражение эта тенденция получила в концепции лучизма русского авангардного художника Михаила Федоровича Ларионова (1881–1964).

Большие возможности для экспериментов со светом открывались в новом виде искусства — в кинематографе. Представители таких течений киноавангарда 1920–1930-х гг., как чистое кино, киноимпрессионизм, киноэкспрессионизм, использовали выразительный потенциал световых эффектов для создания динамичного художественного образа, как будто конструирующего себя на глазах у зрителя.

Одним из мифотворцев кинематографа как светописа стал испанский режиссер-экспериментатор, инженер в области аудиовизуальных технологий Хосе Валь дель Омар (1904–1982). Он рассматривал стратегическое применение света в кинематографе не только как сценографический прием внешнего освещения, но и как возможность передать сущность самой вещи, которая излучает собственную форму изнутри. Валь дель Омар разработал для этого специальную кинематографическую технологию «тактильного видения» (исп. *visión táctil*) — художественную светопульсацию при киносъемке, заставляющую зрителей, находящихся на расстоянии, реалистически ощутить фактуру предметов.

В статье впервые проведен сравнительный анализ живописного лучизма русского художника М. Ларионова и кинематографической техники «тактильного видения» испанского режиссера Х. Валь дель Омара. Цель статьи — выявить сходства и различия в теоретическом обосновании и в практическом применении ими художественных светотехник. Для решения данной задачи анализируются основные тексты рассматриваемых нами авторов, картины Ларионова и фильмы Валь дель Омара. При этом обращается внимание на соот-

ветствие изложенной в текстах эстетической программы авторской практике, также определяются ключевые концепции и течения в искусстве, повлиявшие на их творчество.

В исследовательской литературе сравнение программ этих двух деятелей искусства никогда не проводилось из-за дробности научного поля и частого ограничения авангарда только его отдельными национальными вариантами. Фигура Валь дель Омара до недавнего времени была известна лишь узкому кругу российских культурологов и историков кино, а испанские исследователи его творчества недостаточно знакомы с направлениями русского авангарда.

ЛУЧИЗМ М. ЛАРИОНОВА

Концепция лучизма была разработана М. Ларионовым в 1910-е годы. На выставке «Мишень» в Москве, организованной Ларионовым в марте — апреле 1913 г., были показаны его лучистые картины: «Портрет дурака» (1911), «Лучистая колбаса и скумбрия» (1912), «Стекло» (1912). В брошюре «Лучизм» (1913) [1] и в манифесте «Лучисты и будущники» (1913) [2] Ларионов сформулировал теоретическую основу своей художественной концепции.

Как утверждает в манифесте «Лучисты и будущники», лучистая картина не репрезентирует изображаемый художником предмет, объектом изображения является совокупность отраженных лучей: «Выдвигаемый нами стиль лучистой живописи, имеет ввиду пространственные формы, возникающие от пересечения отраженных лучей различных предметов, формы, выделенные волею художника» [2, с. 13].

В качестве истоков лучизма Ларионов указывал футуризм, орфизм и кубизм [1] и стремился синтезировать в своей новой концепции живописные тенденции этих художественных направлений: передать динамизм цветоцветовых потоков (влияние футуризма) и оптических цветоцветовых эффектов (влияние орфизма), представить аналитическое разложение формы предмета на множество пересекающихся цветоцветовых плоскостей и линий (влияние кубизма).

М. Ларионов условно разделял лучизм на «реалистический» и «пневмолучизм». Изображение на картинах «реалистического» лучизма сохраняло элементы фигуративности, художник фиксировал отраженные от плоскостей предмета лучи так, что зритель мог разглядеть узнаваемые контуры предмета («Лучистая колбаса и скумбрия», 1912; «Голова быка», 1913). В «пневмолучизме» объектом изображения становился сам свет («Лучистые линии», 1912; «Голубой лучизм», 1915), световые потоки воссоздавались на картине без референции к конкретному объекту, их порождающему, как это

и было заявлено в брошюре «Лучизм»: «Мы воспринимаем сумму лучей, идущих от источника света, отраженных от предмета и попавших в поле нашего зрения» [1]. Например, картина «Лучистые линии» (1912) представляет собой плоскость, на которой просматривается организованная структура в виде одинаковых ромбообразных ячеек, обозначенных темно-зелеными линиями. Эта плоскость разделена на две части: на одной половине картины изображены розово-белые, на другой — сине-белые хаотично пересекающиеся линии. Основная тема картины — движение света, ей и подчиняются все прочие приемы выразительности.

Но удалось ли М. Ларионову полностью реализовать в художественном творчестве теоретические положения своих манифестов и избежать в лучистых картинах фигуративных мотивов?

В тексте брошюры «Лучизм» Ларионов использовал слово «излучаемость»: «...лучизм исходит из следующих положений. Излучаемость благодаря отраженному свету (в междупредметном пространстве это образует как бы цветную пыль). Учение об излучаемости. Радиактивные (орфография автора. — О. К.) лучи. Ультрафиолетовые лучи. Рефлективность» [1].

Художественный критик и теоретик авангарда И.М. Зданевич предположил, что «лучизм обогащается еще тем, что принимает во внимание не только внешнюю излучаемость, но и внутреннюю, спиритуалистическую. В своих лучистых работах Ларионов... пишет просто “стекло”, как универсальное состояние стекла со всеми его проявлениями и свойствами — хрупкостью, колкостью, остротой, прозрачностью, ломкостью, способностью звенеть, т. е. сумму всех ощущений, получаемых от стекла, так же пишет “камень”, “мясо”, “жесть”, “дерево”...» [3, с. 38–39]. А.Н. Иньшаков, принимая в расчет построения И.М. Зданевича, предложил использовать термин «универсалия» для обозначения такой репрезентации Ларионовым общих характеристик материала изображаемого предмета [4, с. 186].

Похожую манифестацию «универсалий» (уже не только материала, но и общего состояния изображаемого предмета) можно обнаружить и в других работах Ларионова. Например, на картине «Лучистая композиция. Город ночью» (1912–1914) угадываются контуры многоэтажных зданий, освещенных светом огней ночного города — в правой части картины и погруженных в темноту ночи — в левой. Ритм города передан через пульсацию мазков красной краски, хаотично разбросанных по полотну картины, и через динамичную композицию в виде устремленных влево вниз линий-контуров индустриального пейзажа, удерживаемых в центральной части картины осью из перпендикулярной (по отношению к общему движению линий) плоскости.

Мы видим, что изображение на картине стремится к абстракции, но не теряет связи с реальным объектом, так как передает «универсалию» — быстрый темп жизни современного города, в котором нет покоя даже ночью.

Д.В. Сарабьянов предлагает интерпретацию лучизма М. Ларионова как восходящую к духовной традиции православия концепцию, имплицитно передающую особенности национального менталитета и установку на преобразование мира силой неземного света. Он отмечает, что в своих теоретических работах М. Ларионов не упоминал о творческой силе света, тем не менее «свет выступает в его лучистских картинах как творящее начало» [5]. Сарабьянов приводит в качестве примера картину М. Ларионова «Петух» (1912): «В “Петухе” источник освещения не обозначен, не мыслится как находящийся где-то за пределами картинного пространства, и нет никакого основания считать эти лучи отражением предмета. Тень как средство моделирования объема отсутствует. Лучи формируют силуэты фигур и голов петуха и курицы. Вместе с тем эти же лучи обозначают их плоть, преобразаясь в оранжевые и желтые цветные полосы. Свет, таким образом, не отражается, не преломляется, откуда-то возникши, а сам творит реальность (уже новую реальность)» [5]. Исторические корни идеи о творящей силе света исследователь видит в концепции византийского мистика-богослова Григория Паламы (XIV в.) о нетварной природе Фаворского света, которая была утверждена Константинопольским собором в 1351 г. в качестве учения православной церкви. Отголоски этой идеи, полагает Сарабьянов, неявным образом воплотились в живописи лучизма М. Ларионова.

Исследователи Т.В. Левина [6], В.С. Турчин [7], Е.А. Бобринская [8; 9] отмечают, что в первые десятилетия XX в. среди представителей художественного авангарда были популярны научные и паранаучные концепции разнообразных излучений (радиоактивных, электрических и пр.), эти концепции оказали влияние и на живопись лучизма М. Ларионова. Но в статьях по-разному истолковываются художественные результаты использования Ларионовым научных и оккультных идей.

Так, Т.В. Левина подчеркивает, что «многих художников — Ларионова, футуристов, а также режиссера Вертова, привлекала метафора радиоактивного излучения, способного проникать во все предметы, выявляя скрытую сущность вещей» [6, с. 144]. Действительно, термин «излучаемость», использованный Ларионовым, можно трактовать как некую эманацию самого предмета, который благодаря внешнему освещению или радиоактивным лучам начинает не только отражать свет, но и излучать, т. е. испускать лучи из себя или пропускать их сквозь себя. И художник-лучист изображает в таком



Рис. 1. М. Ларионов. Голова быка. 1913. Холст, масло.
Государственная Третьяковская галерея, Москва
Источник: <https://my.tretyakov.ru/app/masterpiece/11014>

случае лучи, не просто отраженные от предмета, но и несущие свойства самого предмета или «скрытую сущность вещей» [6, с. 144]. Таким образом, декларируемый Ларионовым тезис об излучаемости и радиоактивных лучах допустимо интерпретировать и как неявное допущение некоей фигуративности в изображении.

В.С. Турчин предположил, что на живопись М. Ларионова повлияли идеи русского художника и теоретика авангарда Н.И. Кульбина: «Кульбин развивал мысль, что все мироздание пронизывают некие Х-лучи — определенная форма энергии..., вызывающая колебания видимого мира» [7]. Например, картина М. Ларионова «Голова быка» (1913) (рис. 1) может быть интерпретирована как визуализация вибраций энергии Х-лучей. Динамичные желто-бело-коричневые мазки краски пронзают голову быка, формируя ее очертания; желтый цвет высвечивает плоть животного и выбрасывает ее из глубины картины так, что создается впечатление, будто бык несется навстречу зрителю; черные штрихи усиливают эффект безудержного движения и кажутся разрывами в полотне картины, через которые бык пытается вырваться наружу. Теоретические положения манифестов М. Ларионова об изображении художником-лучистом только отраженных лучей и их преломлений здесь не работают. Лучи на этой картине материализуют неукротимый, неистовый нрав быка, выплескивая, выстраивая его образ на полотне картины.

Среди современных для М. Ларионова иконографических, научных и оккультных источников, которые могли повлиять на иконографию лучистских картин, Е.А. Бобринская выделяет: популярную в то время теорию эфира, пронизывающего пространство Вселенной; концепцию лучистой материи У. Крукса [10]; мифологию электричества, подкрепленную фотофиксацией разного рода излучений на спиритических сеансах. Бобринская полагает, что Ларионов синтезирует эти источники в художественную структуру, где невидимые излучения и энергии становятся своеобразной «точкой отсчета», а «лучистая картина в свою очередь может быть уподоблена светочувствительной пластине, позволяющей улавливать отпечатки невидимого» [8, с. 289]. Допуская, что Ларионов визуализирует скрытую от обычного зрения лучистую энергию, Бобринская отмечает нефигуративный характер живописи лучизма: «Лучистые картины (за исключением ранней “реалистической” стадии) представляют то, что происходит в межпредметном пространстве, где обнаруживается насыщенная и динамичная жизнь лучистой материи, сотканной из перекрещивающихся или веерообразных лучей» [9, с. 13].

Таким образом, согласно трактовке Е.А. Бобринской, лучи, изображаемые художником-лучистом, не содержат памяти о конкретных предметах. Картины М. Ларионова «Лучистая композиция» (1910-е), «Лучизм. Серо-голубая композиция» (1910-е), «Лучизм. Зеленая композиция» (1912) могут служить подтверждением такой точки зрения. В этих работах преобладают прямые и ломаные линии, хаотично перекрещивающиеся под острыми углами в виде ромбовидной сетки с ячейками разного размера.

М. Ларионов считал, что лучистская «картина является скользящей, дает ощущение вневременного и внепространственного — в ней возникает ощущение того, что можно назвать четвертым измерением» [2, с. 14]. Такое притязание на прикосновение к трансцендентному позволяет исследователям его творчества (Т.В. Левина [6], В.С. Турчин [7], Е.А. Бобринская [9]) интерпретировать живопись лучизма в том числе и как особый язык, близкий языку мистической теологии и эзотерики, в котором изображаемые художником лучи — это знаки иного, невидимого обычным зрением трансцендентного бытия — «четвертого измерения»¹ П.Д. Успенского [11]. Развивая эту точку зрения, а также принимая во внимание схематизм лучистых изображений, Е.А. Бобринская делает вывод о «структурной и лингвистической природе лучистого изображе-

¹ «Четвертое измерение» — идея о многомерности мира, изложенная русским мыслителем П.Д. Успенским (1878–1947) [11].

ния» [9, с. 36]. Она полагает, что «лучи Ларионова... отсылают не к вчувствованию, а к условному языку знаков. Лучистские структуры предлагают зрителю увидеть вслед за художником умозрительную реальность...» [9, с. 33].

Итак, живопись лучизма М. Ларионова должна быть признана сложным диалектическим синтезом различных идей и практик и не поддается четкой интерпретации. Теоретические положения манифестов художника в ряде случаев расходятся с результатами их практической реализации или могут быть интерпретированы неоднозначно (например, термин «излучаемость»). Таким образом, несмотря на стремление М. Ларионова к беспредметности, во многих лучистых картинах сохраняется связь с объектом изображения на визуальном уровне или на уровне общей идеи предмета («универсалии»). В то же время допустима трактовка живописи лучизма как визуализации умопостигаемой структуры, в которой «игра перекрещивающихся лучей... умозрительная конструкция» [9, с. 35], не имеющая отношения к видимому человеческим зрением миру.

«ТАКТИЛЬНОЕ ВИДЕНИЕ» Х. ВАЛЬ ДЕЛЬ ОМАРА

Первая заметка испанского режиссера Х. Валь дель Омара, в которой он упоминал о световых техниках для «рельефного» кинематографа, была опубликована в 1928 г. в мадридском еженедельнике «Экран» [12]. К практической реализации своей идеи Валь дель Омар смог приступить только в 1950-е годы. В это время он работал в технической лаборатории на Национальном радио Испании, и у него появились материалы и аппараты для воплощения старого замысла. В 1955 г. режиссер запатентовал кинематографическую технологию художественной светопульсации, получившую название «тактильное видение» (исп. *visión táctil*), и выступил с докладом «Теория тактильного видения» [13] на VII Международном конгрессе по кинематографическим технологиям (Турин, Италия, 6–8 октября 1955 г.). В 1960–1970-е гг. Валь дель Омар продолжил разрабатывать свою теорию и практические аспекты ее применения в работах «Меридиан цветов Испании» (1959) [14], «Цвет — это пульсация» (1961) [15], «Пальпирующий цвет» (1963) [16], «Хромотакт» (1967) [17], «Что такое лазерное изображение?» (1970) [18] и др.

Концепция Валь дель Омара основывалась, во-первых, на интерпретации зрения как продолжения осязания (тактильное зрение) и, во-вторых, на предположении, что каждый объект в мире обладает «температурой», «сердцебиением» [13, р. 3], которые художник способен уловить и передать зри-

телю с помощью светотехник. Рассмотрим эти идеи более подробно.

Анализируя процессы восприятия, лежащие в основе акта видения, Валь дель Омар заметил, что для получения более интенсивного впечатления от объекта люди инстинктивно хотят к нему прикоснуться: «Когда ребенку впервые показывают какой-либо предмет, даже горящий уголь, он инстинктивно тянется к нему... Мы вдохновлены одним и тем же первоначальным импульсом: взять, доминировать, ассимилировать объект»² [13, р. 1]. Это наблюдение привело испанского режиссера к мысли, что зрение представляет собой развитое осязание, глаз как бы трогает, ощупывает предметы: «Когда мы смотрим на объект, мы пальпируем его двумя чувствительными поверхностями (сетчаткой)» [13, р. 1]. Философские истоки такого подхода лежат в досократической философии Эмпедокла (зрение как осязание), исходящей из общей метафизики «ощущения».

Объясняя механизм «тактильного видения», Х. Валь дель Омар приводил в пример сенсорную систему летучих мышей, которая базируется на восприятии эха от собственного звука: издаваемый летучей мышью звук как бы прощупывает пространство. Размер, форму объектов, а также расстояние до них летучие мыши определяют с помощью такой эхолокации.

«Тактильное видение — это язык светопульсаций, благодаря которому становится доступным пульсирующее ощущение всего, что живет и вибрирует. Естественно, оно частично основано на отражении света от поверхностей. Свет, — указывал режиссер, — используется как энергия, посылаемая для резонанса в соответствии с веществом и жизненной температурой (исп. *la temperatura vital* — О. К.) объектов» [13, р. 4]. Таким образом, полагал он, художник должен передать зрителям с помощью системы светопульсаций представление о «веществе и жизненной температуре объектов» [13, р. 4], а также «воссоздать тактильное ощущение, возникающее при реальном прикосновении к ним» [13, р. 3].

Рассмотрим практическое применение Валь дель Омаром концепции и технологии «тактильного видения» в его фильме «Огонь в Кастилии» (*Fuego en Castilla*, 1960). На XIV кинофестивале в Каннах в 1961 г. на конкурсе экспериментальных фильмов она получила высокую оценку жюри и фильм «Огонь в Кастилии» завоевал главный приз в номинации за технические эффекты.

Режиссер использовал в роли главных героев фильма скульптуры работы мастера XVI в. Алонсо Берругете («Жертвоприношение Исаака», «Мученичество св. Себастьяна» и др.) из главного алтаря церкви Сан-Бенито-эль-Реаль в г. Вальядолиде

² Здесь и далее перевод выполнен автором статьи.

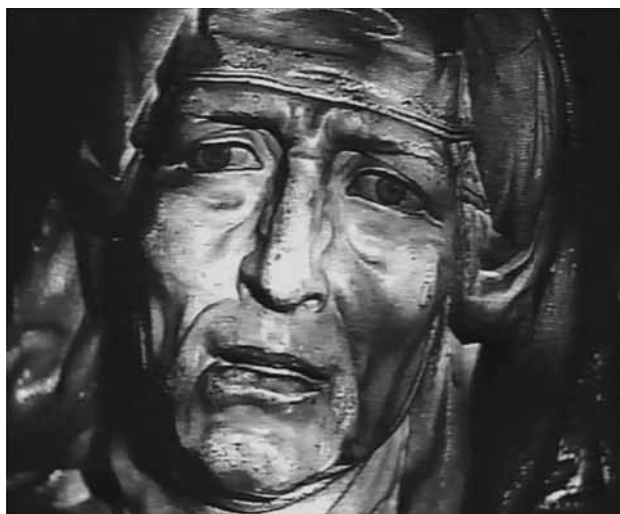


Рис. 2. Кадр из фильма «Огонь в Кастилии». 1960.
Реж. Х. Валь дель Омар
Источник: https://www.youtube.com/watch?v=FPrxe22_eXU



Рис. 3. Кадр из фильма «Огонь в Кастилии». 1960.
Реж. Х. Валь дель Омар
Источник: https://www.youtube.com/watch?v=FPrxe22_eXU

и бюст-реликварий св. Анны, выполненный скульптором Хуаном де Хуни (XVI в.), которые сейчас хранятся в Национальном музее скульптуры г. Вальядолида.

В течение двух лет в ночное время Валь дель Омар осуществлял в музее киносъемку скульптур. Благодаря сложному инструментарию технологии «тактильного видения» (разные системы освещения, вогнутые и обычные зеркала, фильтры, линзы и др.) режиссер в соответствии с разработанным им драматургическим замыслом создавал множество пульсирующих огней (различающихся ритмом и интенсивностью), которые в сочетании с многообразными модалностями освещения анимировали барочные скульптуры, порождая оптическую иллюзию оживших статуй. По сюжету фильма главный герой, который представлен скульптурой св. Себастьяна работы А. Берругете, подвергался пыткам на дыбе и испытанию огнем, а другие персонажи, роли которых «исполнили» религиозные скульптуры из библейского цикла, в том числе скульптура св. Анны работы Х. де Хуни (рис. 2, 3), с ужасом наблюдали за мученичеством св. Себастьяна³.

В этом фильме использовались следующие методы художественной светопульсации «тактильного видения»:

- ♦ отражение света от освещаемых поверхностей;
- ♦ проецирование изображений на освещаемый объект (режиссер применял фильтры с геометрическим и растительным орнаментом);
- ♦ направленное освещение (например, свет па-

дал на рельефные поверхности, выделяя эти области и оставляя все остальные детали в тени);

- ♦ вращательное движение освещаемого объекта (с помощью системы выпуклых и обычных зеркал);
- ♦ изменение временной продолжительности светового потока и его интенсивности (от едва заметной светопульсации до ярких вспышек).

Подобные светотехники позволили не только анимировать религиозные скульптуры, но и передать на их лицах разнообразные эмоциональные состояния: ужас, отчаяние, тоску, сострадание, надежду (см. рис. 2, 3). Светопульсации сопровождалась звуковыми эффектами. Ритм светопульсаций сливался с барабанным ритмом саундтрека, имитируя визуализированное сердцебиение, которое ускорялось вместе с развитием сюжета. Создавалось впечатление, что звучащие сердца «оживших» статуй святых пульсируют вместе с сердцами зрителей одной световой вибрацией.

Но диапазон действия системы «тактильного видения» на этом не исчерпывался. Огненные светопульсации, скользившие по фигурам и лицам скульптур отражались, будто эхо, в кинозал и производили эффект дистанционного тактильного контакта кинообраза и зрителей, вынуждая зрителей иллюзорно ощущать прикосновение пламени к своей коже. Зрители оказывались тактильно и телесно вовлечены в происходящее на экране.

Эпизод с анимированными скульптурами в окончательной редакции фильма был сделан режиссером черно-белым, так как он полагал, что именно черно-белое изображение более точно передает эмоционально-драматические нюансы: «На собственном опыте я убедился, что цвет иногда не только не добавляет ничего нового, но и лишает

³ Более подробно об интерпретациях сюжета фильма «Огонь в Кастилии» см.: [19].

зрителей эмоционального всплеска, который могли бы вызвать те же самые кадры в черно-белом варианте» [17, р. 4].

Тем не менее Х. Валь дель Омар видел перспективы использования светопульсаций «тактильного видения» для усиления и трансформации эффектов воздействия цвета. В фильме «Гранада» (Granada, 1968–1974) режиссер, основываясь на предположении, что «цвет — это пульсирующая вещь» [15, р. 123], экспериментировал с цветопередачей в соединении со светопульсацией, что позволило ему более ярко раскрыть разнообразные оттенки того или иного цвета; при этом переливы цвета создавали в фильме эффект психоделической картинки, тактильно воздействующей на зрителей.

Мы видим, что Валь дель Омар понимал свет как среду, передающую телекоммуникативные импульсы, которые зритель может ощутить физически во время проекции фильма на экране. И задача режиссера, по мнению Валь дель Омара, заключалась в моделировании светопотоков, наполненных закодированными в светотеневых комбинациях физическими раздражителями: «Свет должен быть преобразован в осязаемую вибрацию. <...> Искусство нового тактильного видения состоит из интерпретации, которую художник должен сделать с помощью системы освещения...» — объяснял он [13, р. 3–4].

Еще одна особенность системы «тактильного видения» заключалась в том, что она превращала двухмерное изображение объектов на экране в рельефное, объемное, трехмерное. Кинообразы при проекции фильма казались выходящими за рамки экрана, парящими в зрительном зале. Валь дель Омар использовал для создания такого эффекта в том числе и приемы светотеневых практик живописи эпохи барокко, затемняя или осветляя при киносъемке отдельные области изображения.

В качестве предшественников, оказавших возможное влияние на систему художественной светопульсации Х. Валь дель Омара, следует назвать несколько имен и направлений. Во-первых, на его творческую программу повлияли приемы теневизма «золотого века» испанской живописи (Ф. Сурбаран, Х. Рибера); во-вторых, светотехники киноэкспрессионизма 1920–1930-х гг., с помощью которых режиссеры передавали чувства героев и драматизм происходящего (Ф. Ланг — «Метрополис» (Metropolis, 1927), Р. Вине — «Кабинет доктора Калигари» (Das Cabinet des Dr. Caligari, 1920) и др.).

Однако данные объяснения не являются достаточными. Световые эффекты на картинах художников эпохи барокко и в фильмах киноэкспрессионизма были внешними по отношению к изображаемым объектам и играли роль эмоционально-драматической подсветки. Но испанский режиссер говорил

о свете как о «сердцебиении» самой вещи: «Я смотрю на свет как на вибрацию, сердцебиение... жизненную основу, и это важное сердцебиение мы должны сделать видимым. Необходимо превратить его в психовибрацию» [13, р. 3].

С целью объяснить такой эссенциальный подход Валь дель Омара к соотношению света и вещи испанские исследователи Г. де Лукас и И. Пинтор Ирансо [20, р. 166] предположили, что на мировоззрение режиссера оказало влияние наследие мусульманской философии, прежде всего идеи суфийской мистической философии ишракизма (озарения), разработанные в XII в. иранским мыслителем Сухраварди на основе переосмысления доисламского древнеиранского зороастризма. Обогадив древнеиранские верования (почитание огня) идеями неоплатонизма, Сухраварди разработал своеобразную концепцию мироздания, согласно которой бытие есть иерархия «светов» разной степени интенсивности [21].

Учитывая, что испанский режиссер рассматривал зрение как тактильное прикосновение к предмету, благодаря которому мы ощущаем «температуру» объекта и можем ее передать другим через световые аналоги, такой вывод об истоках художественной позиции Валь дель Омара вполне убедителен.

Гипотезу о влиянии философии ишракизма на творчество Х. Валь дель Омара также подтверждают выводы, сделанные им в результате проведения в 1970-х гг. экспериментов с лазером. На позднем этапе своего творчества Валь дель Омар полностью отказался от фигуративных изображений и экспериментировал с лучами света и лазера, пропуская их через проекционные устройства с вращающимися линзами, фильтрами и слайдами. В результате он получал движущийся, пульсирующий, постоянно меняющий форму объемный световой образ. Этот образ не был фигуративным, так как не имел соответствия в видимом физическом мире, но вместе с тем он не являлся и абстрактным, так как представлял собой светящийся сгусток особым образом спроецированных лучей реального мира. Режиссер полагал, что подобные образы — это продукт наивысшего реализма. В статье «Что такое лазерное изображение?» (1970) он пояснял: «Эти образы возникают не из нашей фантазии... Они являются подлинным документом напряженности материи... Лазерный луч... предлагает мне интуитивное представление о Вселенной в электронно-магнитном единстве... Все подчиняется центру... устремляется к необъятному, так как все есть Одно (исп. Uno. — О. К.)» [18, р. 258–259].

Возможна еще одна версия об источниках технологии художественной светопульсации Валь дель Омара. Анализируя биографию режиссера, можно предложить гипотезу о влиянии идей лучизма

М. Ларионова на формирование концепции «тактильного видения» Х. Валь дель Омара.

В 1921 г. семнадцатилетним юношей Валь дель Омар полгода провел в Париже, снимая квартиру рядом с Латинским кварталом — эпицентром художественной жизни Европы. В это же время в Латинском квартале проживал М. Ларионов с Н. Гончаровой. К 1920-м гг. М. Ларионов был уже известным художником-авангардистом, он разработал одну из первых теорий беспредметного искусства — лучизм и создал множество живописных полотен в этой технике. Вполне вероятно, что Валь дель Омар имел возможность познакомиться с его творчеством. Однако пока не найдены документы, которые могли бы свидетельствовать об их личном контакте. Поэтому разумнее говорить о типологическом сходстве эстетических установок и художественных практик русского живописца и испанского режиссера.

ВЫВОДЫ

Исследование показало: несмотря на различие творческих подходов и отдельных источников вдохновения, Х. Валь дель Омар создал модель кинематографической системы художественной светопульсации («тактильное видение»), по ряду структурных элементов совпадающую с моделью живописи лучизма М. Ларионова.

Оба художника разработали свои концепции на основе анализа зрительного восприятия. Но понимание возможностей человеческого зрения у них было различным, что повлияло на выбор тех или иных механизмов чувственности при создании художественного целого.

Согласно тезису манифеста М. Ларионова, человек видит «сумму лучей... отраженных от предмета» [1]. Если следовать логике этой идеи, то человек способен воспринимать только световые рефлексы, не постигая сами предметы, которые, будто кантовские «вещи в себе», не могут стать содержанием сознания. В некоторых лучистых картинах Ларионова действительно удалось избежать фигуративности и их допустимо рассматривать как визуализацию своеобразной умозрительной конструкции. Однако природа этой конструкции до конца не ясна: согласно манифестам лучизма, изображения на лучистых картинах могут быть и впечатлениями художника от световых отражений («формы, выделенные волею художника» [2]), и особым языком для передачи невидимого мира («четвертого измерения» [2]) и пр.

Но, несмотря на теоретические заявления о том, что художник-лучист визуализирует на картинах отраженный от предмета свет, а не сам предмет, Ларионов в ряде своих работ («Стекло», 1912;

«Петух», 1912; «Голова быка», 1913; «Лучистая композиция. Город ночью», 1912–1914) не смог полностью воплотить декларируемый им метод беспредметного изображения: на этих картинах угадывается не только физический облик предмета, но и его внутренняя динамика, «универсалия», эмоциональность, переданные с помощью динамичной композиции, сочетания цветов, пересечения линий.

Неявная онтологическая установка М. Ларионова в исследовании возможностей света сближает живопись лучизма с художественной светопульсацией «тактильного видения» Х. Валь дель Омара. Это показывают, например, параллели в изображении с помощью светотехник ярких эмоциональных состояний и образов, которые мы можем обнаружить, сопоставив кадры фильма «Огонь в Кастилии» Валь дель Омара, где барочные статуи с помощью светопульсаций наделяются широким спектром эмоциональных реакций, и картину Ларионова «Голова быка», на которой с помощью хаотично разбросанных по холсту остроконечных линий-лучей художник визуализирует яростный, дикий нрав животного и переживаемые им эмоции⁴.

В творчестве Х. Валь дель Омара нет явных расхождений между его теоретическими заявлениями и их практической реализацией. Игра света для испанского режиссера не самоценна сама по себе, она конструируется им для передачи физического облика и экзистенциальных характеристик предмета и способствует его материализации (в том числе и осязательной) в восприятии зрителей.

Согласно теоретической позиции Валь дель Омара, человеческий глаз дистанционно пальпирует предметы и режиссер с помощью системы «тактильного видения» может создать художественный аналог этого зрительно-осязательного восприятия реальности. Модель режиссера предполагает тактильное переживание света в виде чувственно ощутимых вибраций. По его замыслу, они должны стать аффективно-осязаемыми и захватить внимание аудитории подобно религиозному экстазу, превращая просмотр фильма в вариант религиозной медитации или транса: «Мы должны не просвещать людей, а поджигать их...» [14, р. 2]. Использование в фильме «Огонь в Кастилии» барочных статуй христианских святых идеально подходило для визуализации такого телесно-экстатического режима бытия.

⁴ Мы приводим это сопоставление исключительно для анализа формальных и технических аспектов светотехник, понимая, что само по себе сопоставление христианских священных изображений и символически насыщенных репрезентаций представителей животного мира требует серьезных этических и эстетических оговорок.

Х. Валь дель Омар был нацелен не просто на воссоздание, но и на документирование с помощью светотехник в художественном произведении внутренней динамики мира. Так, полученные им в результате экспериментов с лазером нефигуративные изображения он называл «подлинным документом напряженности материи» [18, р. 258].

В отличие от однозначной онтологической установки «тактильного видения» испанского режиссера, живопись лучизма М. Ларионова балансирует между документированием и сценографической переработкой световых потоков, ускользая от недвусмысленной интерпретации. Если Валь дель Омар был убежден в возможности выразить с помощью световых вибраций любой материальный субстрат искусства в различных художественных формах с целью дать ответ на эстетические запросы современности, то для М. Ларионова концепция лучизма поставила больше вопросов, чем дала ответов.

Список источников

1. Ларионов М. Лучизм. Москва : К. и К., 1913 // Библиотека русской и советской классики. URL: <https://traumlibrary.ru/book/larionov-luchizm/larionov-luchizm.html> (дата обращения: 15.04.2023).
2. Лучисты и будущники. Манифест. Москва, 1913. 45 с. URL: https://monoskop.org/images/2/26/Larionov_Mikhail_Goncharova_Natalya_et_al_1913_Luchisty_i_budushchniki_Manifest.pdf (дата обращения: 15.04.2023).
3. Зданевич И.М. Наталья Гончарова. Михаил Ларионов. Москва : Ц.А. Мюнстер, 1913. 39, 10, XXIII с., 54 л. ил.
4. Иньшаков А.Н. Михаил Ларионов: русские годы. Москва : Гнозис, 2010. 326 с.
5. Сарабьянов Д.В. Михаил Ларионов и художественное объединение «Маковец» // Независимая академия эстетики и свободных искусств. URL: http://www.independent-academy.net/science/library/sarabjanov/4_12.html (дата обращения: 15.04.2023).
6. Левина Т.В. Абстракция и икона: метафизический реализм в русском искусстве // Артикульт. 2011. № 1. С. 141–187.
7. Турчин В.С. Теософия в русском авангарде // Искусство. 2013. № 1. С. 48–59.
8. Бобринская Е.А. Михаил Ларионов: лучизм и лучистая материя // История искусства и отвергнутое знание: от герметической традиции к XXI веку : сборник материалов Второго международного конгресса историков искусства им. Д.В. Сарабьянова. Т. 2. Москва : ГИИ, 2018. С. 279–293.
9. Бобринская Е.А. Лучизм Михаила Ларионова и итальянский футуризм. Материя и пустота // Искусствознание. 2020. № 3. С. 10–39.
10. Крукс У. Лучистая материя, или Четвертое состояние тел. Новгород : Типография А.С. Федорова, 1889. 25 с.
11. Успенский П.Д. Tertium Organum. Ключик к загадкам мира. Санкт-Петербург : Труд, 1911. 264 с.
12. Gascón A. Un muchacho español logra dos inventos que revolucionarán el arte del cinema // Val del Omar J. Mas alla de la orbita terrestre / by ed. E. Duque. Buenos Aires : BAFICI, 2015. P. 19–22.
13. Val del Omar J. Teoría de la Visión Tactil // Sáenz de Buruaga G. Val del Omar sin fin / by ed. M.J. Val del Omar. Granada : Diputación de Granada, 1992. P. 118–121. URL: http://www.valdelomar.com/pdf/text_es/text_5.pdf (дата обращения: 15.04.2023).
14. Val del Omar J. Meridiano del color en España // Escritos de tecnica, poetica y mistica. Barcelona : Central Ediciones, 2010. P. 118–122.
15. Val del Omar J. El color es cosa palpitante // Escritos de tecnica, poetica y mistica. Barcelona : Central Ediciones, 2010. P. 123–128.
16. Val del Omar J. Palpicolor // Sáenz de Buruaga G. Val del Omar sin fin / by ed. M.J. Val del Omar. Granada : Diputación de Granada, 1992. P. 235–239. URL: http://www.valdelomar.com/pdf/text_es/text_10.pdf (дата обращения: 15.04.2023).
17. Val del Omar J. Chromatacto : Documento mecanografiado. Junio 1967. 10 p. // Archivo M.J. Val del Omar — G. Sáenz de Buruaga. URL: http://www.valdelomar.com/pdf/text_es/text_11.pdf (дата обращения: 15.04.2023).
18. Val del Omar J. Cómo es la imagen del láser? // Val del Omar J. Mas alla de la orbita terrestre / by ed. E. Duque. Buenos Aires : BAFICI, 2015. P. 258–260.
19. Колотвина О.В. Экспериментальный кинематограф Х. Валь дель Омара: фильм «Огонь в Кастилии» как пример художественной интеграции // Художественные миры XXI века. Пути интеграции архитектуры и арт-практик : коллективная монография / под ред. Т.Г. Малининой. Москва : БуксМАрт, 2020. С. 296–305.
20. De Lucas G., Pintor Iranzo I. Póetica del montaje en “Aguaespejo granadino”: investigación estética, técnica y pedagógica sobre la experiencia del espectador en la obra de José Val del Omar // L’Atalante : revista de estudios cinematográficos. 2017. № 24. P. 165–184.
21. Смирнов А.В. Сухраварди // Большая российская энциклопедия. 2004–2017. URL: <https://old.bigenc.ru/philosophy/text/4175429> (дата обращения: 15.04.2023).

Larionov's Rayonism and Val del Omar's Cinematic Technique "Tactile Vision"

Olga V. Kolotvina

Russian State University for the Humanities,
6 Miusskaya Square, Moscow, 125993, Russia
ORCID 0000-0003-2873-3604; SPIN 5548-7580
E-mail: Kolotvina@mail.ru

Abstract. *The article for the first time presents a comparative analysis of pictorial Rayonism by the Russian painter M. Larionov and the cinematic technique "tactile vision" by the Spanish film director J. Val del Omar. It also provides a theoretical foundation of using the artistic lighting techniques and features of their practical application. J. Val del Omar's original lighting system "tactile vision" was analyzed by the example of his film "Fire in Castile" (1960), where he used it for animation of baroque religious sculptures. The concept of "tactile vision", based on the understanding of vision as a developed sense of touch, made it possible to convey in the film not only the visual appearance of objects, but also their internal emotional dynamics. The article demonstrates that the Rayonist paintings by M. Larionov represent a complex dialectical synthesis of various ideas and practices and are open to more than one interpretation. Despite the artist's desire to create non-objective painting, in a number of his works there is a connection with the subject of the picture at the visual level or at the level of the general idea of the object. This brings Rayonism closer to the "tactile vision". The article shows that both artists created their concepts based on the analysis of visual perception. But they understood the possibilities of human vision in different ways, which determined the choice of sensuality mechanisms for creating artworks. It is revealed that the model of the cinematographic system of artistic light pulsation invented by J. Val del Omar coincides with that one of M. Larionov's Rayonism in a number of structural indicators. Despite the fact that the ontological guidelines of these models differ when studying the possibilities of light, their functionality turns out to be close, and therefore their aesthetic effects allow for productive comparison within the framework of art criticism analysis.*

Key words: Spanish cinema, Russian avant-garde, artistic avant-garde, experimental cinema, light technologies, mysticism, poetics of light, art criticism, screen arts, fine and applied arts.

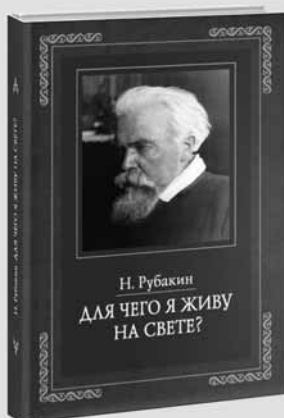
Citation: Kolotvina O.V. Larionov's Rayonism and Val del Omar's Cinematic Technique "Tactile Vision", *Observatory of Culture*, 2023, vol. 20, no. 2, pp. 177–187. DOI: 10.25281/2072-3156-2023-20-2-177-187.

References

1. Larionov M. Rayonism. Moscow, K. i K. Publ., 1913, *Biblioteka russkoi i sovetskoi klassiki* [Library of Russian and Soviet Classical Literature]. Available at: <https://traumlibrary.ru/book/larionov-luchizm/larionov-luchizm.html> (accessed: 15.04.2023) (in Russ.).
2. *Luchisty i budushchniki. Manifest* [Rayonists and Futurists. A Manifesto]. Moscow, 1913, 45 p. Available at: https://monoskop.org/images/2/26/Larionov_Mikhail_Goncharova_Natalya_et_al_1913_Luchisty_i_budushchniki_Manifest.pdf (accessed: 15.04.2023).
3. Zdanevich I.M. *Natalya Goncharova. Mikhail Larionov*. Moscow, Ts.A. Myunster Publ., 1913, 39, [10], XXIII p., 54 ill. (in Russ.).
4. Inshakov A.N. *Mikhail Larionov: russkie gody* [Mikhail Larionov: The Russian Years]. Moscow, Gnozis Publ., 2010, 326 p.
5. Sarabiyarov D.V. Mikhail Larionov and Art Association "Makovets", *Nezavisimaya akademiya ehstetiki i svobodnykh iskusstv* [Independent Academy of Aesthetics and Liberal Arts]. Available at: http://www.independent-academy.net/science/library/sarabjanov/4_12.html (accessed: 15.04.2023) (in Russ.).
6. Levina T.V. Abstraction and Icon: Metaphysical Realism in the Russian Art, *Artikul't* [Art&Cult], 2011, no. 1, pp. 141–187 (in Russ.).
7. Turchin V.S. Theosophy in the Russian Avant-Garde, *Iskusstvo* [The Art Magazine], 2013, no. 1, pp. 48–59 (in Russ.).
8. Bobrinskaya E.A. Mikhail Larionov: Rayonism and Radiant Matter, *Istoriya iskusstva i otvergnutoe znanie: ot germeticheskoi traditsii k XXI veku: sbornik materialov Vtorogo Mezhdunarodnogo kongressa istorikov iskusstva im. D.V. Sarabiyanova. T. 2.* [The History of Art and "Rejected Knowledge": from the Hermetic Tradition to the 21st Century. Proceedings of the 2nd International Sarabianov Congress of Art Historians. Vol. 2]. Moscow, GII Publ., 2018, pp. 279–293 (in Russ.).
9. Bobrinskaya E.A. Mikhail Larionov's Rayonism and Italian Futurism. Matter and Emptiness, *Iskusstvo-voznanie* [Art Studies Journal], 2020, no. 3, pp. 10–39 (in Russ.).
10. Crookes W. *Luchistaya materiya, ili Chetvertoe sostoyanie tel* [Radiant Matter: the "Fourth State of Matter"]. Novgorod, Tipografiya A.S. Fedorova, 1889, 25 p. (in Russ.).
11. Ouspensky P.D. *Tertium Organum. Klyuchik k zagadkam mira* [Tertium Organum: A Key to the Enigmas of the World]. St. Petersburg, Trud Publ., 1911, 264 p. (in Russ.).
12. Gascón A. Un muchacho español logra dos inventos que revolucionarán el arte del cinema, *Val del Omar: Mas alla de la orbita terrestre*. Buenos Aires, BAFICI Publ., 2015, pp. 19–22.
13. Val del Omar J. Teoría de la Visión Tactil, *Sáenz de Bu-ruaga G. Val del Omar sin fin*. Granada, Diputación de

- Granada Publ., 1992, pp. 118–121. Available at: http://www.valdelomar.com/pdf/text_es/text_5.pdf (accessed: 15.04.2023).
14. Val del Omar J. Meridiano del color en España, *Escritos de Técnica, Poética y Mística*. Barcelona, Central Ediciones Publ., 2010, pp. 118–122.
15. Val del Omar J. El color es cosa palpitante, *Escritos de Técnica, Poética y Mística*. Barcelona, Central Ediciones Publ., 2010, pp. 123–128.
16. Val del Omar J. Palpícolor, *Sáenz de Buruaga G. Val del Omar sin fin..* Granada, Diputación de Granada Publ., 1992, pp. 235–239. Available at: http://www.valdelomar.com/pdf/text_es/text_10.pdf (accessed: 15.04.2023).
17. Val del Omar J. Chromatacto, Documento mecanografiado. Junio 1967. *Archivo M.J. Val del Omar – G. Sáenz de Buruaga*. Available at: http://www.valdelomar.com/pdf/text_es/text_11.pdf (accessed: 15.04.2023).
18. Val del Omar J. Cómo es la imagen del láser? *Val del Omar: Mas alla de la orbita terrestre*. Buenos Aires, BAFICI Publ., 2015, pp. 258–260.
19. Kolotvina O.V. Experimental Cinematography J. Val Del Omar: The Film "Fire in Castile" as an Example of Artistic Integration, *Khudozhestvennyye miry XXI veka. Puti integratsii arkhitektury i art-praktik: kollektivnaya monografiya* [Art Worlds of the 21st Century. Ways of Integrating Architecture and Art Practices: collective monograph]. Moscow, BuksMART Publ., 2020, pp. 296–305.
20. De Lucas G., Pintor Iranzo I. Póetica del montaje en "Aguaespejo granadino": investigación estética, técnica y pedagógica sobre la experiencia del espectador en la obra de José Val del Omar, *L'Atalante: revista de estudios cinematográficos*, 2017, no. 24, pp. 165–184.
21. Smirnov A.V. Suhrawardi, *Bol'shaya rossiiskaya ehntsiklopediya 2004–2017* [The Great Russian Encyclopedia 2004–2017]. Available at: <https://old.bigenc.ru/philosophy/text/4175429> (accessed 15.04.2023).

НОВИНКА



Рубакин Н.А. Для чего я живу на свете? / Н. Рубакин ; Российская гос. б-ка. Москва : Пашков дом, 2022. 137, [4] с. : ил. ISBN 978-5-7510-0854-3.

Николай Александрович Рубакин (1862–1946) – выдающийся русский просветитель, социолог, общественный деятель, книговед, библиотековед, писатель и мыслитель. Он был одним из тех, кто разбудил в широких слоях народа тягу к знаниям, желание поспособствовать улучшению окружающей социальной жизни, уяснить смысл и собственной жизни. Тысячи писем шли на имя Рубакина, который воспринимался как учитель жизни. В данном эссе он отвечает на вечный вопрос, неизбежно волнующий каждого человека. Издание сопровождается пространной статьей о жизни и творчестве Н.А. Рубакина доктора педагогических наук, профессора Ю.Н. Столярова.

Приобрести книгу:

Книжный магазин Российской государственной библиотеки
Москва, ул. Воздвиженка, д. 3/5, 3-й подъезд
Тел.: +7 (495) 695-59-53, +7 (499) 557-04-70*26-66
E-mail: Pashkov_Dom@rsl.ru, sale.pashkov_dom@rsl.ru
Сайт: www.rsl.ru/pashkovdom