

## ИЗ ПРЕДЫСТОРИИ КИНЕТИЧЕСКОГО ИСКУССТВА\_статья 2

*Александров Н.Н.*

### *Поразительные устройства русского авангардиста*

В 1907-1910 годах молодой русский художник Владимир Баранов (псевдоним Баранов-Россине) вместе другими столь же молодыми авангардистами участвовал в первых совместных выставках. Мы вспоминали его в связи с лучизмом. В 1909-10 годах он обосновался в Париже, где стал обитателем знаменитого «Улья», сдружился с Робером и Соней Делоне и увлекся идеей выразить динамику движения и музыкальность ритмов с помощью установленных им «закономерностей» взаимопроникновения основных цветов спектра.

В 1912 году в Мюнхене вышел в свет альманах «Синий всадник» в котором в одной из статей анализировался «Прометей» Скрябина». Это была цветовая симфония, основанная на принципе художественной связи звуков и цветов. У каждого звука есть цвет, смена гармонии сопровождается корреспондирующей с ней сменой цвета. Эту идею синтеза искусств, в первую очередь изобразительного искусства и музыки, именно В. Баранов довёл их до технического завершения. Он не просто был знаком со Скрябиным и Рахманиновым, а оставил их портреты с подписями композиторов.



*Рис. 1. В. Баранов-Россине. Портреты композиторов с автографами.*

В результате в 1916 году Баранов изобретает один из первых электронных инструментов, а в своём роде это был первый инструмент – «оптофоническое пианино» или **оптофон (оптика + звук)**. Его первые оптофонические концерты состоялись в 1916 году в Христиании в Стокгольме, где он жил во время первой мировой войны.

Что интересно, генераторы в оптофоне были похожи на те, которые применял еще один знаменитый русский изобретатель – Термен (его «терменвокс» звучит в большинстве американских фантастических фильмов). Генерируемые высокочастотные колебания у Баранова накладывались друг на друга и в результате получались очень необычные звуки.

Оптофоническое пианино Баранова создавало симбиоз визуальных образов и звука. Инструмент не только генерировал звук, но и мог проецировать изображение на любые поверхности. Для этого использовался набор из раскрашенных лично Барановым дисков, фильтров, отражателей и линз. Вариации в яркости фильтров и самих дисков считывались электрическим фотоэлементом, который, в свою очередь, посылал сигналы на генератор звука. В итоге получался некий постоянный поток звука, которому соответствовало калейдоскопическое цветное шоу вращающихся дисков.

Европейские выставки Баранова с его устройством стали прообразом многих современных мультимедийных инсталляций, где звуковое сопровождение немислимо без визуальных эффектов. А изобретенный им *метод оптической генерации звука* ожидало большое будущее полвека спустя.

Его первые светомузыкальные концерты у нас состоялись в театре Мейерхольда (1923) и Большом театре (1924), где автор играл уже на новом варианте своего устройства светоцветовую партию на музыку классиков. К тому времени он сконструировал клавиш, каждая клавиша которого соответствовала не только определенному звуку, но и цвету. Свет, проходя через оптические фильтры, проецировался на специальный экран – «хромотрон».

Афиша его выступления у Мейерхольда гласила: «Первый раз в мире.»

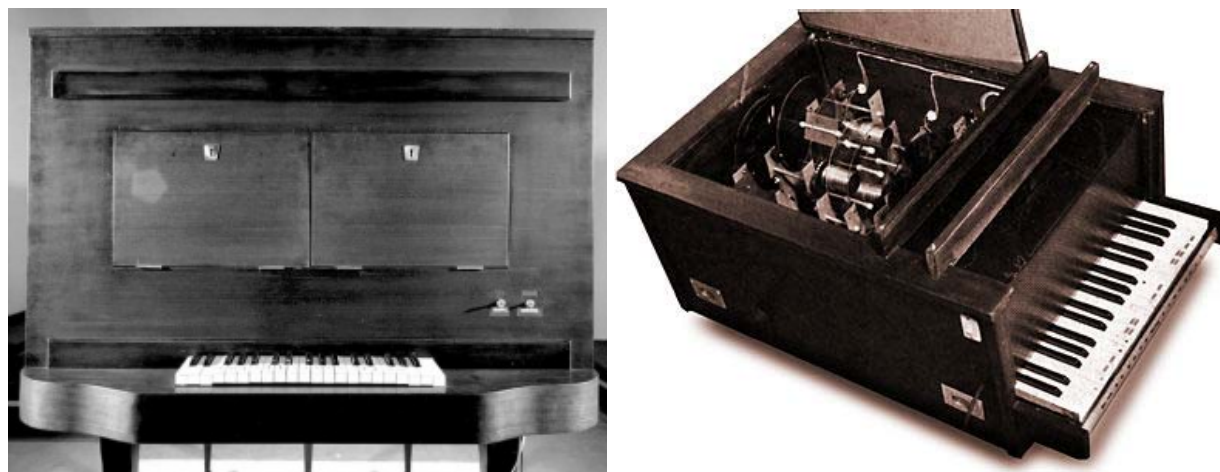


*Рис. 2. Один из цветочных дисков Баранова. Плакат его выступления.*

С 1925 года Баранов-Росене жил во Франции, где активно пропагандировал свой светомузыкальный аппарат, для чего даже организовал Оптофоническую академию. Он дает оптофонические концерты и преподает, развивая с помощью своего изобретения аудиовизуальное восприятие своих учеников. При этом он сам постоянно вел аудиовизуальные исследования.

Кроме всего описанного, Баранов-Росине остается крайне плодовитым художником. Его интересы распространялись чуть ли не на все существовавшие тогда направления искусства, с кем он только не дружил.

А его забытые и утраченные устройства впоследствии были восстановлены и одно из них и поныне выставлено в Центре Помпиду в Париже. Кстати, что интересно, в 1930-х годах Баранов-Росине изобрел еще и камуфляж, по сей день применяемый военными.



*Рис. 3. Снимки «оптофонического пианино» В. Баранова.*

### *Театральный синтез искусств у В.В. Кандинского*

Василий Кандинский известен как основатель экспрессионизма и автор абстракционизма в живописи, но личность его настолько многогранна, что в сферу интересов Кандинского входили также музыка, поэзия и театр. Это характерно для универсально одаренных гениев «леонардовского» типа: он играл на фортепьяно и виолончели, писал стихи, сценарии и многое другое.

С самого начала увлечения эстетической сферой его интересовала взаимосвязь и синтез искусств, влияние такого синтеза на восприятие и так далее – это хорошо ощущается во всех его текстах. Кандинский собирал книги по театру, прекрасно знал творчество и читал Гордона Крэга и Николая Евреинова. Мимо него не прошли цветомузыкальные идеи Скрябина, в особенности работа с поэмой «Прометей», и поиски в этом направлении других русских композиторов.

В Мурнау, где он жил в период с 1909 по 1914 год, Кандинский вплотную занимался новейшим синтезом искусств. Он создал здесь целый ряд текстов и сценических композиций: “Фиолетовый занавес”, “Зеленый звук”, “Черный и белый”, “Желтый звук”. В переизданном не так давно альманахе «Синий всадник» присутствует опубликованный в 1912 году “Желтый звук”, теперь можно познакомиться с ним поближе. Это бессюжетное либретто великого абстракциониста, с подробной световой партитурой, к которому прилагаются указания на характер музыки и движения пантомимы. Что интересно, он всерьез рассчитывал все это поставить, но тут некстати началась мировая война и русскому в Германии стало жить несподручно. Премьера его «Желтого звука» (*Der Gelbe Klang*) должна была состояться в Мюнхене осенью 1914 года, но увы – ни автору, ни композитору не суждено было увидеть ее на сцене.

Сам жанр «сценической композиции» был обоснован Кандинским в его книге «О духовном в искусстве» (1911). Его просто пронизывает идея синтеза искусств. Мы специально рассмотрели его синтетическую *цветовую*

*систему*, изложенную в этой книге, в нашей работе о цвете [1], поэтому пропустим здесь эту важную тему.

Сценическая композиция, по Кандинскому, состоит «из следующих трех элементов:

1. Из музыкального движения.
2. Из живописного движения.
3. Из движения художественного танца.»

Объясняя принципы их взаимодействия, Кандинский предупреждает, что, будучи подчиненными единой “внутренней цели”, они не должны повторять друг друга. Синтетическое искусство он представлял в виде некоей “сценической композиции”, хотя любопытно, что сам Кандинский называл это синтетическое искусство «монументальным», придавая этому свой смысл.

Отличается от традиционных театральных постановок “сценическая композиция”, во-первых, тем, что все синтезируемые элементы в ней абстрактны. Будучи первооткрывателем цвета как субстанции зримых искусств, Кандинский и в театре делает его новым компонентом синтеза. Но в театральном действии цвет обретает то, чего не может в станковой живописи – движение. Поэтому если кто и может претендовать на место отца цветового кинетизма и его теоретика, так это Кандинский.

В статье “О сценической композиции” он представил идею контрапункта трех составляющих синтетического искусства. Диалектика “со-звучия” и “противо-звучия”, унисон и контрапункт – это основа создания напряжения для достижения выразительности целого.

У этих замыслов великого художника была сложная и интересная судьба. Так его “Желтый звук” должен был соединить цвет, пластику, слово, музыку (пантомима, цветные проекторы, оркестр, певцы). Музыку к этой композиции написал Фома фон Гартман, с которым Кандинский работал над своими сценариями. Поскольку поставить ее помешала война, то замысел Кандинского стал жить как бы отдельно от автора. Среди музыкантов было несколько попыток создания собственной музыки к «Желтому звуку», и первые относятся к 1970-80-м годам.

В Нью-Йорке в композитор и дирижер Гюнтер Шуллер сделал свою редакцию музыки Гартмана. В Париже состоялась постановка “Желтого звука” на музыку австрийского композитора Антона Веберна. Но наиболее известной является постановка художественного руководителя Театра пластической драмы Г. Мяцквичуса на музыку Альфреда Шнитке. В СССР первое исполнение «Желтого звука» с музыкой Шнитке состоялось в концертном зале им. П.И. Чайковского буквально перед началом перестройки! В 2010 году он снова был поставлен в Нью-Йорке, а в 2011 году – в Лугано.

Совсем уж недавно была заново поставлена, точнее реконструирована, одна из очень сложных постановок В. Кандинского и она снова имела шумный успех, как и при первой постановке 1928 года. Это сценическая композиция на музыку Мусоргского впервые была осуществлена в Театре Фридриха в Дессау. Постановка по партитуре автора – а Кандинский оставил подробнейшие инструкции – была очень громоздкой, так как подразумевала постоянно движущиеся декорации и постоянно меняющееся освещение зала. Например, в одной из частей партитуры требуется черный фон, на котором «бездонные глубины черного должны превращаться в фиолетовые», а в то время как реостатов в театральной практике еще не существовало – приходилось выкручиваться иначе. Остался ряд эскизов, по которым и была сделана эта уникальная реконструкция:



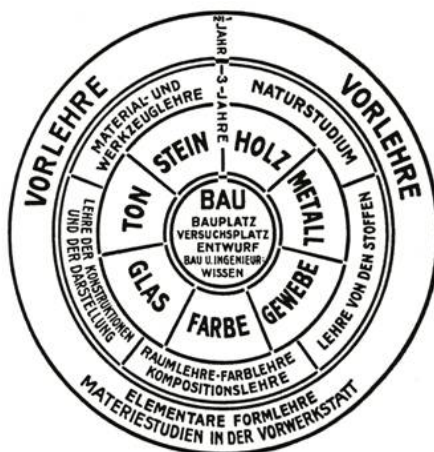
*Рис. 4. Сценическая композиция, восстановленная по эскизам Кандинского.*

## *Поиски синтеза искусств в Баухаузе*

Опыты создания динамической пластики мы видим в Баухаузе не только у Кандинского. Идея изначально была доведена до состояния нового синтетического театра и в Баухауз был приглашен Оскар Шлеммер. Им была создана сценическая лаборатория, хотя еще до его появления сценические эксперименты в школе велись под руководством Лотара Шрейера.

Что очень важно подчеркнуть, театр стал одной из сфер научных изысканий Баухауза, поскольку педагоги видели в сценическом искусстве синтезирующую функцию, не менее существенную, чем в архитектуре. С этой позиции показательна схема субординации учебных дисциплин у Пауля Клее: он расположил в середине схемы строительство и сцену (Bau und Bühne), а лучами, исходящими от ядра стали все остальные дисциплины. Таким образом единство хронотопа было осознано и более того, продекларировано. Но любопытно, как именно оно достигалось.

Место театра в Баухаузе – это дисциплина *основы зрелищных искусств*. Она постигалась не только в экспериментальном театре, цирке, клоунаде, кабаре, джаз-оркестре, но и в праздничных карнавалах и тому подобных увеселениях всех вместе. «Создание торжественных церемоний и совместное участие в них» было оговорено в преамбуле к Программе веймарского Баухауза. Процесс обучения *на основе взаимопонимания и творческого доверия* обеспечивался в театре, представлениях, в поэтическом творчестве, музыке и костюмированных праздниках – крайне редкий случай в истории.



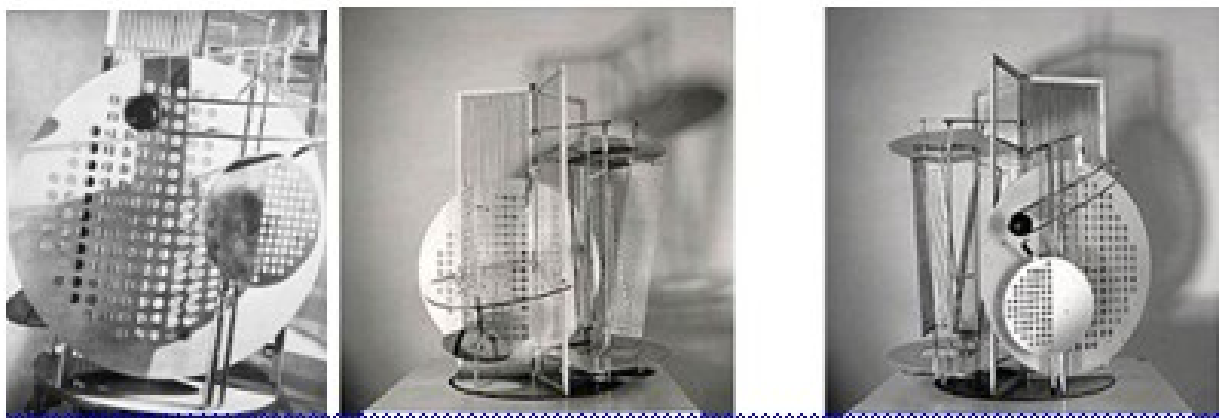
*Рис. 5. Схема учебных дисциплин П. Клее.*

### ***Ласло Мохоль-Надь и система «пространственной кинетики»***

Говоря о Баухаузе, особо стоит назвать Ласло Мохоль-Надя, поскольку именно в его творчестве идеи кинетизма были очень сильны. И сам он стоит того, чтобы поговорить о его творчестве и взглядах в рамках темы подробнее. Этот универсальный художник-дизайнер, был ярким представителем авангардного направления искусства своего времени, а в кинетизме он и поныне остается важнейшим и почитаемым мэтром.

Удивительно, но один из самых оптически и артистически раскованных руководителей курсов в Баухаузе в педагогике был склонен к жесткой логичности и даже позитивизму. Он стремился привести эстетику в соответствие с требованиями математической логики. Конструктивные приемы в его курсе обосновывались структурными соотношениями ***основных элементов визуального восприятия*** – *точки, линии, плоскости, цвета, ритма, образа, объема, положения, направления* и т.д. Отказываясь от любых философских нагрузок, он учил «делать открытия», опираясь на анализ, для чего ввел двухступенчатый курс по математике и физике. Отказавшись от анализа старых мастеров, Мохоль-Надь взял за основу методичный анализ авангардных произведений живописи современников.

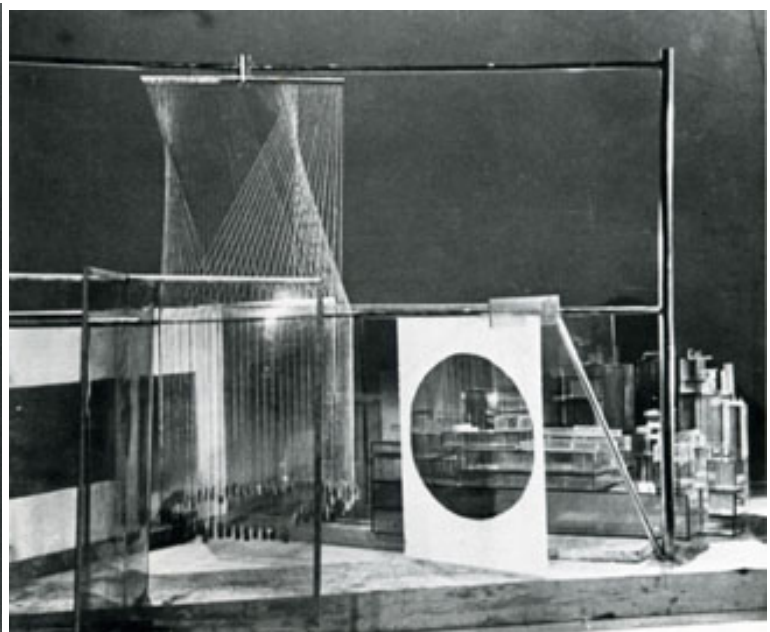
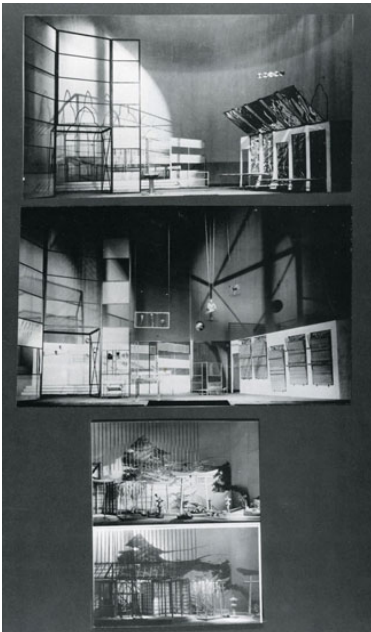
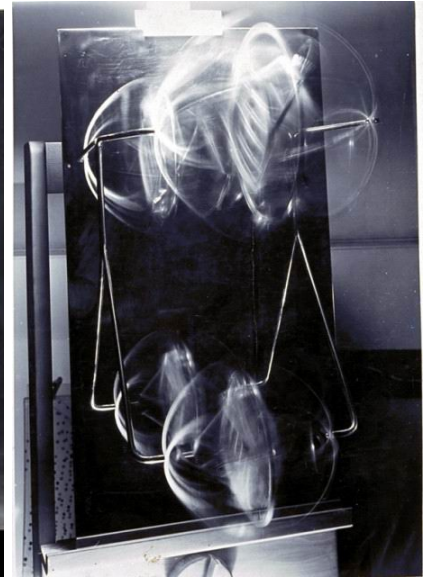
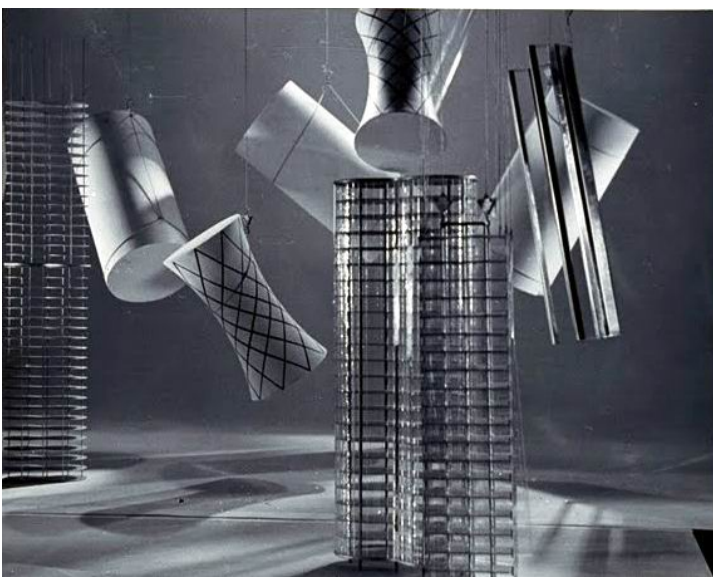
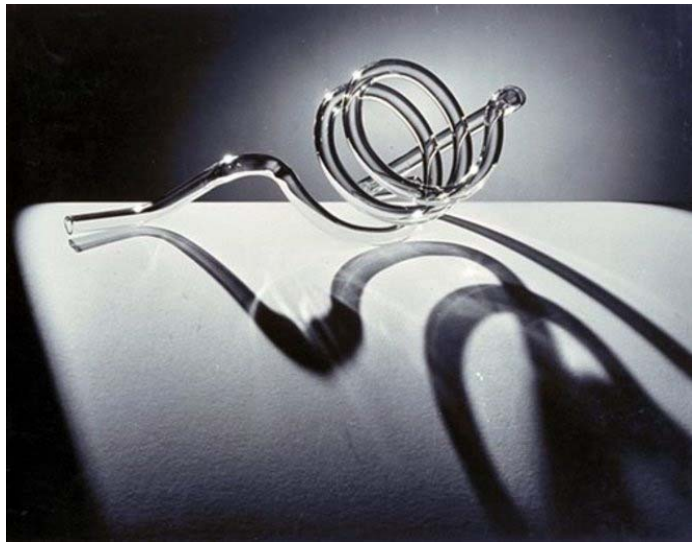
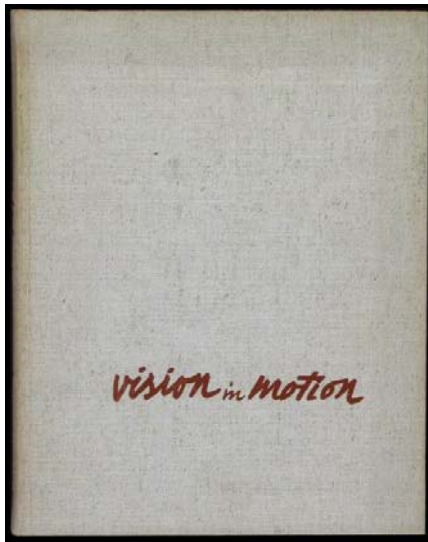
Мохоль-Надь разрабатывал основы формализации выразительных средств. Сложное задание расчленялось на ряд простых составляющих, и они разносторонне решались. В связи с изучением тактильных ощущений он ввел специальный курс скульптуры. «Главное средство формообразования всегда лишь само пространство», – говорил он, и эта концепция претворялась в виде упражнений на осознание выразительности пространства, пространственно-пластических отношений и типов напряжения, в виде развития способностей переживания при решении проблем равновесия, зрительного выражения тяжести, пространственных притяжений. Упор делался на осознание *конструкции* и *ее пространственной структуры*, что получило название ***оптико-кинетическая пластика***. Кстати, Мохоль-Надь сам проектировал и сам эффектно снимал обучающие свето-кинетически установки.



*Рис. 6. Л. Мохоль-Надь. Модулятор «пространство-свет».*

Важно отметить, что его представления о проблеме восприятия пространства являются ключевыми для понимания линии Баухауза в целом. Моголь-Надь считал «ощущение пространства» главным, а «овладение пространством» – важнее функциональности и полезности. Поскольку современный человек не восприимчив к пространственным ощущениям, нужно усилить эту восприимчивость и выявлять положение человека в пространстве. Идя от мыслей Гёте и Вёльфлина, он считал, что пространство обладает не только визуальными свойствами, физическими и акустическими качествами, но и **«скрытыми силами и свойствами», образующими систему «пространственной кинетики»**. Это и должен выявить художник посредством «невидимых силовых полей» и «линий движения», пронизывающих пространство. При всем том, что «ощущение пространства» выступает как итоговая характеристика, следует позаботиться и об учете биологически-функциональных моментов, учитывать потребности жизни, инстинкты. Поиски образности через стиль ничего не дадут без решения этих задач, иначе пространство останется «сцеплением пустот». «Последней и высшей ступенью оформления пространства является его охват с точки зрения биологических возможностей», писал он.

После прихода к власти фашистов в Германии он переехал в США, где основал Чикагский Институт Дизайна, руководителем которого оставался до своей смерти. В конце жизни он написал характерную книгу – «Видение в движении», которая впервые вышла в 1947 году, через год после смерти автора и стала чем-то вроде его завещания. Кроме того, что он обобщил в ней своре кредо и путь в искусстве, он еще и рассмотрел в ней все виды искусств по отдельности и в их синтезе. Это необыкновенное издание, даже по сегодняшним меркам – альбомного формата со множеством иллюстраций, которые содержательно играют с текстом, дополняя друг друга. Книга Надя представила миру «другую» историю искусства, не статичную, а находящуюся в непрерывном движении. Жаль, что она пока не переведена у нас и никак не доступна большинству читающих.



*Рис. 7. Обложка книги и некоторые кинетические работы Мохольт-Надя.*

### *На пути к кинетическому искусству*

Параллельно с конструктивистами во Вхутемасе и художниками Баухауза кинетические пробы можно было наблюдать в дадаизме и сюрреализме. Провокации дадаизма почему-то известны очень широко, хотя в области кинетизма они и близко не стояли рядом с работами Лисицкого и Мохоль-Надя. У них всего-то один прием: поместить на подиум бытовую вещь, а с комбинаторикой и кинетикой и вовсе было небогато. Но раз уж принято их приводить в этом ряду, приведем эти нетленные образы.



*Рис. 8. Работы дадаистов.*

Сюрреализм не столько создавал кинетические трехмерные объекты, сколько в лице Дали постепенно переходил к моделированию четырехмерности, о чем мы поговорим ниже. Хотя и в нем была линия кинетизма.

В истории техники можно встретить ряд конструкций, которые внешне очень похожи на игры современных кинетистов. Это флюгеры, гироскоп и т.п. Да и в народном искусстве есть образцы подобных игрушек: деревянные «птицы счастья» из Архангельской области, богородские механические игрушки, имитирующие трудовые процессы или сценки из басен и т.д.



*Рис . 9. Примеры механических конструкций и народных истоков кинетического искусства.*