



ИСКУССТВО  
**ЗВУКА И СВЕТА**

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ  
РОССИЙСКИЙ ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ

## **Искусство звука и света**

**Материалы Международной  
научно-практической конференции**

**(Санкт-Петербург, 17–18 октября 2018 г.)**

Санкт-Петербург  
2018

УДК 781.9

ББК 85.31

Редакционная коллегия:

*О. В. Колганова (редактор-составитель)*

*М. И. Карпец (редактор английского текста)*

**Искусство звука и света:** Материалы Международной научно-практической конференции (Санкт-Петербург, 17–18 октября 2018 г.) / Российский институт истории искусств; [ред.-сост. О. В. Колганова]. – СПб., 2018. – 84 с.

Дизайн обложки: А. А. Колганов

delicious telecom  
**oyster**

ISBN 978-5-86845-233-8

© Российский институт истории искусств, 2018

© Коллектив авторов, 2018

## Содержание

<i>Светлана Конанчук.</i> Синестезия как межвидовая художественная универсалия и эстетическая категория .....	7
<i>Svetlana Konanchuk.</i> Synesthesia as an Interspecific Art Universal and Aesthetic Category .....	8
<i>Сауле Утегалиева.</i> О тембро-регистравой модели звука в инструментальной музыке тюркских народов Центральной Азии и ее параллелях с феноменом света .....	9
<i>Saule Utegalieva.</i> About the Timbre-register Sound Model in Instrumental Music of Central Asian Turkic Peoples and its Parallels with the Phenomenon of Light .....	10
<i>Акнар Шарипбаева.</i> Уникальный музыкальный тембр казахского кылкобыза и цветоцветовые ассоциации .....	10
<i>Aqnar Sharipbaeva.</i> The Unique Musical Timbre of the Kazakh Kylkobyz and the Association of Light and Color .....	12
<i>Надежда Покровская.</i> Колористические приемы игры на арфе .....	12
<i>Nadezhda Pokrovskaya.</i> The Harp Performance Coloristic Techniques ..	13
<i>Анна Тихомирова.</i> Ремарки в партитурах Авета Тертеряна .....	14
<i>Anna Tikhomirova.</i> The Remarks in the Scores by Avet Terterian .....	16
<i>Борис Москвитин.</i> Цвета ступеней звукоряда в индийской раге и их влияние на человеческое сознание .....	16
<i>Boris Moskvitin.</i> Colors of Keys in the Indian Raga .....	19
<i>Татьяна Карташова.</i> Индийская живопись рагамала, или Миниатюры, вдохновленные музыкой .....	19
<i>Tatiana Kartashova.</i> Indian Painting Ragamala, or Miniatures Inspired by Music .....	21
<i>Ирина Вискова.</i> Метафорическое музыкальное пространство в живописи польского художника Яцека Мальчевского .....	21
<i>Irina Viskova.</i> The World of Musical Metaphors in the Creations of Polish Painter Jacek Malczewski .....	23
<i>Лариса Березовчук.</i> Диегетические и экзегетические функции элементов звукового решения фильма с позиций нарратологического подхода .....	23
<i>Larisa Berezovchuk.</i> Diegetic and Exegetical Functions of the Motion Picture Sound Design Elements from the Narratological Approach Positions .....	26

<i>Данара Мусахан. Феномен звука и света:</i> философско-эстетические вопросы киномузыки .....	26
<i>Danara Mussakhan. Phenomenon of Sound and Light:</i> Philosophical and Aesthetic Issues of Film Music .....	28
<i>Владислав Панченко. К вопросу о взаимодействии света</i> <i>и музыки в кинематографе</i> .....	28
<i>Vladislav Panchenko. On the Interaction of Light</i> <i>and Music in Cinema</i> .....	30
<i>Денис Мыльников. Цвет как атрибут реальности</i> <i>и фактор условности в аудиовизуальном произведении</i> <i>(на примере эпизода «Пир» из фильма</i> <i>«Иван Грозный» С. Эйзенштейна)</i> .....	30
<i>Denis Mylnikov. Color as an Attribute of Reality</i> <i>and a Conventionality Factor in an Audiovisual Work</i> <i>(an Example of the «Feast» Episode</i> <i>from the Film «Ivan the Terrible» S. Eisenstein)</i> .....	32
<i>Анна Воробьева. Свет, цвет и звук как семантические,</i> <i>структурно-композиционные признаки кинопритчи</i> <i>в фильмах украинского поэтического кинематографа</i> <i>1960–1980 годов</i> .....	33
<i>Anna Vorobyeva. Light, Color and Sound as Semantic,</i> <i>Structural and Compositional Signs</i> <i>of the Cinema a Parable in the Films of Ukrainian Poetic Cinema</i> <i>60–70 of the XX Century</i> .....	35
<i>Анастасия Максимова. Из истории светомузыкальных</i> <i>представлений в Казани (1962–2017)</i> .....	36
<i>Anastasia Maximova. From the History</i> <i>of Light-Music Performances in Kazan (1962–2017)</i> .....	38
<i>Михаил Заливадный. Музыкальные множества вариативной</i> <i>структуры: от Луи-Бертрана Кастеля до Булата Галеева</i> .....	39
<i>Mikhail Zalivadny. Musical Sets of Variative Structure:</i> <i>from Louis-Bertrand Castel to Bulat Galejev</i> .....	41
<i>Дилъра Галиакберова. Инфографика как средство</i> <i>демонстрации особенностей звукового ландшафта</i> <i>территории Казанского Кремля</i> .....	41
<i>Dilyara Galiakberova. Infographics as an Object for</i> <i>a Demonstrating Kazan Kremlin Territory Soundscape</i> .....	42

<i>Светлана Сорокина. Искусство звука и света</i> в практике психолога .....	42
<i>Svetlana Sorokina. The art of Sound and Light</i> in the Psychologist Practice .....	44
<i>Олеся Ростовская. Возможности синтезатора АНС</i> и их воплощение в некоторых сочинениях 2009–2018 годов .....	44
<i>Olesya Rostovskaya. The ANS Synthesiser: Potential Uses</i> and Development Illustrated by Various Compositions Between 2009 and 2018 .....	46
<i>Ярослав Безоков. Синтезатор как механизм управления светом</i> в интерактивной светомузыке .....	47
<i>Yaroslav Bezokov. Synthesizer as Light Controller</i> in Interactive Light Music .....	48
<i>Евгений Климин. Max MSP и Arduino:</i> ресурсы для музыкально-оптического творчества в классе электронных музыкальных инструментов .....	49
<i>Eugeney Klimin. Max MSP &amp; Arduino:</i> Tools for the Art of Light in Music Education .....	51
<i>Ирина Евтеева. Свето-живописное пространство во взаимодействии</i> с выразительными возможностями звука в фильме: примеры из личной практики .....	51
<i>Irina Evteeva. Light-Pictorial Space in Conjunction</i> with the Expressive Potentials of Sound in the Motion Picture: Examples from Personal Practice .....	53
<i>Сергей Зорин. Музыкальная светоживопись</i> и Оптический театр — реальность нового времени .....	54
<i>Sergey Zorin. Musical Light Painting</i> and Optical Theater — Reality of the New Time .....	57
<i>Дарья Голованова. Из опыта работы</i> в Оптическом театре Сергея Зорина .....	58
<i>Daria Golovanova. The Work Experience at the Optical Theater</i> .....	60
<i>Алексей Голтыхов. Московский «Театр Света»:</i> идея, концепция, реализация .....	61
<i>Aleksey Goltykhov. Moscow «Theater of Light»:</i> Idea, Concept, Realization .....	63
<i>Виктория Антипова. Индонезийский театр плоских изображений:</i> символика тени и света .....	63

<i>Viktoriiia Antipova. Indonesian Theater of Flat Images: a Symbolic of Shadow and Light</i> .....	65
<i>Даниил Фридман. Театр Lux Aeterna</i> .....	65
<i>Daniel Freedman. Lux Aeterna Theatre</i> .....	67
<i>Наталья Сапунова, Николай Матвеев, Виктор Прокопенко. Световая среда динамических визуальных изображений для целей светотерапии</i> .....	67
<i>Nataliia Sapunova, Nikolai Matveev, Viktor Prokopenko. Light Environment of Dynamic Visual Images for the Purposes of Light Therapy</i> .....	69
<i>Ольга Колганова. Сотрудничество С. О. Майзеля и Г. И. Гидони в области светотехники (К 100-летию Государственного Оптического института)</i> .....	69
<i>Olga Kolganova. S. O. Mayzel and G. I. Gidoni Collaborative Research in the Field of Lighting Engineering (To the 100th Anniversary of the State Optical Institute)</i> .....	71
<i>Марина Магидович. Тотальные инсталляции в музыкально-звуковом измерении</i> .....	72
<i>Marina Maguidovitch. Total Installations of Alexander Reichshtein in the Music-Sound Environment</i> .....	76
СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ .....	72
ПРАКТИЧЕСКАЯ ЧАСТЬ ПРОГРАММЫ .....	76

## **Синестезия как межвидовая художественная универсалия и эстетическая категория**

Стремительное развитие современной художественной культуры, появление новых форм и видов искусства, связанных с интерактивными технологиями, выявляют то, что модели человеческого восприятия все более тяготеют к усложнению чувственного образа и многоаспектности получения информации о любом явлении и объекте. Коммуникативная функция современного искусства, особенно его интерактивных видов, основана на синестетическом восприятии, что позволяет рассматривать синестезию как универсальную основу межчувственных взаимодействий в искусстве или эстетическую категорию. Синестезия (от др.-греч. συναίσθησις — «со-ощущение») — это особый способ кодирования информации на образно-символическом языке (музыкальном, живописном, пластическом, словесно-поэтическом), компоненты которого могут гармонично сочетаться через межвидовые ассоциации.

Рассматривая различные направления искусства, такие как музыка, живопись, кинематограф, хореография, театр и др., важно отметить, что феномен синестезии раскрывает одновременно концептуальное содержание и значение произведения искусства, заключая в себе семантическую множественность его интерпретаций, символический смысл его поэтики, выявляя одновременно стиль и приемы как выразительные средства конкретного произведения искусства. Таким образом, синестезия представляет собой одну из главных эстетических характеристик произведения искусства.

Особенность синестезии заключается в том, что это явление проявляется в художественной культуре, прежде всего, как тенденция синтеза и интеграции разных видов искусства, появление в искусстве новых синтетических форм, что приводит к становлению принципиально нового типа культуры. В то же время, синестезия — это психический феномен, характеризующий особенности человеческого восприятия и творческого мышления. Именно поэтому интерес к синестезии проявляется в разных областях науки: философии, психологии, лингвистике и литературоведении, искусствоведении и эстетике. В настоящее время обозначилась определенная тенденция развития проблемы синестезии: выходя за пределы интересов отдельных наук, пересекая границы разных синтетических искусств, данная проблема постепенно становится общеэстетической.



Синтез искусств, в основе которого лежит феномен синестезии, имеет глубокие традиции в истории художественной практики и постепенно становится все более значимым для современности. В настоящее время возникла необходимость моделирования новых принципов и методов изучения современной художественной культуры, а также необходимость в разработке современных подходов к анализу текстов «неклассического художественного пространства», например, музыки О. Мессиана, Э. Денисова, картин П. Клее, балетов Б. Эйфмана, фильмов А. Тарковского, К. Лопушанского и др., требующих применения дополняющих методов «синестетической парадигмы», включающих в качестве своей составляющей субъективный элемент.

Новые формы современной художественной культуры, такие как фестивали света, световая архитектура, иммерсивный театр, медийные арт-проекты и др., обладают синестезийным качеством, поэтому и подходы к исследованию современного искусства должны учитывать синестезийные особенности восприятия и художественного творчества.

*Svetlana Konanchuk  
(Saint Petersburg)*

### **Synesthesia as an Interspecific Art Universal and Aesthetic Category**

The rapid development of modern art culture with its new art forms related primarily with interactive technologies indicates that models of human perception increasingly gravitate toward the complexity of the sensory image, and toward multidimensionality of obtaining information about any phenomenon and object. The communicative function of modern art especially that of its interactive types, is based, first of all, on the synesthetic perception, which allows us to consider synesthesia as the universal basis of inter-sensory interactions in art or as an aesthetic category. Synesthesia (from Greek συναίσθησις, «co-sensation») is a special way of coding information in a figurative symbolic language (musical, pictorial, plastic, verbal-poetic) through figurative means and stylistic devices, the components of which can be harmoniously combined through inter-specific associations.

New forms of modern artistic culture, such as festivals of light, light architecture, immersive theater, media art projects, etc., have a synesthetic quality, and therefore approaches to the study of contemporary art must consider the synesthesia of perception and artistic creativity.

Сауле Утегалиева  
(Алматы, Республика Казахстан)

## **О тембро-регистровой модели звука в инструментальной музыке тюркских народов Центральной Азии и ее параллелях с феноменом света**

В работе дается всесторонняя характеристика тембро-регистровой модели звука, устойчиво проявляющейся в инструментальной музыке тюркских народов Центральной Азии (ЦА). Ее специфика и эволюция позволяют провести некоторые параллели со светом как явлением спектральным и особым видом энергии.

В исследовании данного вопроса автор опирается на труды по народной инструментальной музыке и музыкальным инструментам в целом и рассматриваемого региона, в частности; научные изыскания, касающиеся музыкальной акустики и психологии восприятия, а также светомызыки; привлекается аутентичная общетюркская терминология; анализируется разнообразный музыкальный материал народной инструментальной (вокально-инструментальной) музыки тюрков. Используются сравнительно-типологический, сравнительно-исторический, а также системно-этнофонический (И. Мациевский) методы.

1. **Тембро-регистровая** звуковая модель в инструментальной музыке тюрков ЦА выступает в качестве своеобразного этнофонического звукоидеала (термин Ф. Бозе). Она формируется в единстве музыкального и немзыкального (а), синкрезиса высоты и тембра (б), вокального/инструментального и речевого начал (в), на стыке одно- и многоголосия (г). Речь идет об образе, концентрированном выражении звуковых представлений тюркских народов. Низкий звук (бурдон) в инструментальной музыке тюрков, имеющий характерную шумовую окраску, является определяющим. Обертоны/верхние тоны выступают в качестве его своеобразных оттенков (горловое пение, пьесы для варгана и открытых продольных флейт, а также струнных инструментов). Низкий (*кунгир*, *кoныр*) звук в *узляу* (вид горлового пения у башкир) ассоциируется с «темным» (по сведениям Л. Лебединского), а верхние обертоны — со «светлым» началами.

2. Звук и свет имеют много общего. И тот, и другой: а) представляют собой разновидность волнового движения, б) имеют спектр, в) характеризуют разные виды энергии.

В инструментальной музыке тюрков ЦА слуховой и зрительный ряды движутся как бы параллельно (Х. Ихтисамов, В. Сузукей). Тембро-регистровая звуковая модель ориентирована на регистровое деление музыкального пространства и совпадает с *натуральным рядом*. В ранних образцах бурдонного многоголосия (тюрки Южной Сибири) воспроизводится почти весь звуковой спектр (горловое пение); в более поздних — он оказывается свернутым, присутствует в опосредованном виде (до второго обертона) (пьесы для щипково-плекторных хордофонов).

3. Зрительно-слуховые ассоциации (синестезия) действуют на разных этапах эволюции тембро-регистровой звуковой модели. Если в музыке тюрков Южной Сибири (горловое пение) она предстает в виде открытого энергетического процесса, то в домбровых кюях казахов преобразуется в кристаллическое «твердое» тело (энергия приобретает иное качество).

*Saule Utegalieva*  
(Almaty, Republic of Kazakhstan)

### **About the Timbre-register Sound Model in Instrumental Music of Central Asian Turkic Peoples and its Parallels with the Phenomenon of Light**

A comprehensive description of the Timbre-register Sound Model, which is stably manifested in the Instrumental music of Central Asian Turkic peoples, is presented in this work. Its specificity and evolution allow us to draw some parallels with Light as a Spectral Phenomenon and a Special Type of Energy. The author uses a variety of scientific sources, as well as material of Instrumental (vocal-instrumental) music of the Turkic peoples.

*Акнар Шарипбаева*  
(Атырау, Республика Казахстан)

### **Уникальный музыкальный тембр казахского кылкобыза и цветоцветовые ассоциации**

1. Тембр относится к первичным свойствам музыкального звука, являясь одним из средств музыкальной выразительности. Относительно малоисследованная категория «тембр» часто характеризуется как «звуковая окраска», и в таком определении прослежива-

ется условное представление тембра как некой цветовой характеристики звука.

2. Анализ различных теоретических подходов к феномену тембра в музыкальной акустике и психофизиологии показывает, что ученые единогласны в постулате о субъективности его природы. Субъективные характеристики трудно объективно выразить и измерить, поэтому свето-цветовые ассоциации выступают в этом направлении наиболее корректным методом. Обосновывается это также доказанной в психофизиологии взаимосвязи зрительного и слухового восприятия (в контексте синестезии).

3. Самобытность тембра кылкобыза ассоциируется с высотой тембра, не поддающейся точному измерению, в то время как эволюционной составляющей признается чистота интонирования и точность звучания. Специфика тембра обусловлена использованием при изготовлении кылкобыза конского волоса для струн. Бархатистый, приглушенный, украшенный множеством обертонов тембр таких струн сохраняется в выдолбленном из цельного дерева корпусе с кожаной декой.

4. Экспериментальный анализ показал, что тембральные особенности кылкобыза воспринимаются слушателями через ассоциации: «неяркий свет/цвет», «теплый свет/цвет», «глубокий цвет», «мягкий свет» «бардовый», «фиолетовый», «темно-зеленый». «Цветовое» восприятие звука слушателем воспринимается через зрительные образы: абсолютное большинство респондентов добавляли к свето-цветовым определениям предметы и явления (бардовый кашемир, закат, фиолетовый бархат, темно-зеленый луг и др.).

5. Характеристики «бархатистость», «теплота», «мягкость» как ассоциации тактильного ряда, а также выбор темных цветов по ассоциациям с эмоциональными переживаниями и характеристиками (грусть, раздумье, печаль, серьезность) свидетельствуют о комплексности восприятия музыкального тембра. В связи с этим соответствующие свето-цветовые решения, сопровождающие исполнение, позволяют слушателям почувствовать особенности уникального музыкального тембра кылкобыза на уровне глубинных структур сознания.

6. Установление ассоциативных связей в параллели свет/цвет-тембр применительно к конкретному музыкальному инструменту может быть использовано в целях гармоничного свето-цветового сопровождения исполнения композиций в современной концертной практике.

*Aqnar Sharipbaeva*  
(Atyrau, Republic of Kazakhstan)

### **The Unique Musical Timbre of the Kazakh Kылkobyz and the Association of Light and Color**

In the framework of the report, the author presents his research on the synergies of the musical timbre of the Kazakh ancient instrument of kылkobyz and associative perceptions in the sphere of light and color. The research is based on the achievements of musical acoustics and psychophysiology. In the theoretical part, the analysis of theoretical approaches to the interrelations of light (color), musical sound is carried out, author's vision of their correlation with the timbre of the instrument sound is offered. The author reveals the timbral features of the unique sound of the kылkobyz. The practical part of the study is presented by an analysis of the associative perception of kылkobyz music listeners in relation to light / color. The author concludes that the images of light and color allow listeners to feel more deeply the features of the unique musical timbre of the kылkobyz.

*Надежда Покровская*  
(Новосибирск)

### **Колористические приемы игры на арфе**

В докладе отражен процесс накопления разнообразных игровых приемов, усиливающих выразительные и изобразительные качества звуков арфы. Он начался с момента изобретения самого инструмента, длился тысячелетиями и продолжается до настоящего времени. Стимулами к улучшению арфы стали ее начальное несовершенство и стремление крупнейших исполнителей расширить ее звуковые и виртуозные возможности. Композиторов и акустиков всегда привлекали к себе струны арфы, открытые для любого эксперимента. Богатые тембровые особенности инструмента обусловлены его строением. Это деление звукоряда на три регистра и их своеобразные акустические качества; различное звучание каждой отдельно взятой струны в зависимости от места извлечения на ней звука (в нижней, средней или верхней ее части). С изменением величины, диапазона и конструкции инструмента, а также материала, из которого изготовлены струны, возникали новые приемы звукоизвлечения, менявшие окраску звука арфы. Этот процесс значительно ускорился за послед-

ние триста лет. В работе рассмотрены колористические приемы игры, начиная с самых ранних, с появления флажолетов в арфовом искусстве Древнего Египта.

Флажолет — древнейший колористический прием, позволяющий повысить звучание струны на октаву и на квинту через октаву, изменить силу и окраску ее звучания. Кроме одинарных флажолетов, исполняемых обеими руками, существуют двойные и тройные флажолеты, способы извлечения которых описаны в методических изданиях Франции, Германии, Англии, России в XVIII–XX веках. Звучание флажолета непередаваемо прекрасно, его часто можно услышать в музыке для арфы. Другой часто теперь используемый прием — *glissando* — скольжение одним и тем же пальцем со струны на соседнюю струну вверх или вниз. В классическом арфовом репертуаре появлялся в исключительных случаях, как дешевый и плохо звучащий. С изобретением педальных инструментов (И. Х. Гохбруккера — в 1720 и С. Эрара — в 1810 году) *glissando* одинарные, двойные и тройные в обеих руках стали широко применять в виртуозных пьесах и оркестровых партиях.

Особенно обогатили звучание арфы великие арфисты-композиторы Я. Кр. Крумпхольц, М. М. Марэн, Ж. Б. Кардон и др. Они ввели в арсенал арфовых колористических приемов игру «у деки», «лютневый регистр», игру в нижней и верхней части струн, педальное *glissando*, *sdruciolando* и разные виды *étouffé* (штрих *staccato*). Данные приемы охотно использовали в своих произведениях композиторы-романтики и позже — импрессионисты. Их привлекала возможность при помощи этих приемов изображать звуками пространство, имитировать звучание других инструментов, в том числе таких, как кифара, лира, гитара, лютня, для воспроизведения исторического или местного колорита. Уже в XX веке появились такие приемы звукоизвлечения, как стук по деке, игра ключом по отдельной струне и игра *glissando* ключом и ногтями и др. Все эти приемы описаны в работах К. Сальседо, М. Гранжани, М. Турнье и приведены в книге В. Г. Дуловой «Искусство игры на арфе».

*Nadezhda Pokrovskaya*  
(*Novosibirsk*)

### **The Harp Performance' Coloristic Techniques**

The report provides a historical background on the accumulation of diverse playing techniques that strengthen expressive and descriptive

qualities of harp sounds. This process began with the invention of harp and has continued to the present day. Some initial imperfections of the harp and efforts of the best harpists to go beyond its sound palette have provided the impetus to expand the capabilities of this instrument.

The report describes timbre features of the harp attributed to its structure: the scale divided into three registers and their acoustic qualities; different tones produced by each string depending on finger position. The earliest coloristic techniques, from the appearance of string harmonics in the harp traditions of Ancient Egypt, are considered. The evolution of the harp structure and materials of its strings gave rise to new plucking techniques, which changed the coloring of sound and made it possible to depict the space with tones, imitate sounds of other instruments, etc. With the advent of pedal harps, new techniques with its diversity of timbres were adopted by the greatest harpists of the 18th–20th centuries.

*Анна Тихомирова  
(Екатеринбург)*

### **Ремарки в партитурах Авета Тертеряна**

Вопрос изучения симфонического мышления композитора, как правило, связан с особенностями формирования индивидуальной знаковой системы музыкального текста. Как отмечает М. Арановский, «любой язык, в том числе музыкальный, является кодирующей системой, предназначенной для передачи особой информации. Следовательно, создание информации — первая и важнейшая функция музыкального мышления» [1: 90]. Ряд аспектов создания оригинальной художественной информации и особенности ее передачи реципиенту проявляется в авторских ремарках нотных текстов.

В партитурах симфоний А. Тертеряна выделяется несколько типов авторских комментариев, дающих ключи к раскрытию *семантической функции тембротематических элементов*: 1) описание исполнительских приемов; 2) *ассоциации*, уточняющие искомые звуковые образы; 3) временно-пространственная характеристика музыкальной ткани и связанные с ней особенности композиции. Здесь же важны графические символы, обладающие концептуальным значением в сочинении.

Так, прием *vibrato* в партии смычковых сопровождается пояснением: «интонация вибрации “не чистая”, а как у начинающего учиться играть на скрипке. Скорость вибрации у всех исполнителей разная»

[Четвертая симфония, с. 85]<sup>1</sup>. Важная для автора ассоциация «нечистой вибрации» указывает на искомый эстетический результат, близкий звукоидеалу этнической традиции. Показательны и авторские характеристики вводимого в партитуры традиционного инструментария, опирающиеся на *ассоциативно-описательное восприятие* композитором тембровых красок. *Зурна*<sup>2</sup> характеризуется как «визгливый народный инструмент (нетемперированный), обладающий большой и пронзительной силой звука» (Третья симфония, с. 15); *дудук* — «народный нетемперированный инструмент, обладающий мягким и теплым звуком» (Третья симфония, с. 15, с. 36); *camancia* — народный армянский струнный инструмент с несколько гнусоватым и характерным тембром, близок скрипке и альту. *Pandeire (Burvar)* — принадлежность армянского церковного ритуала — при покачивании издает звуки, напоминающие позвякивание цепей (Пятая симфония, с. 4). Вместе с тем, здесь отчасти отражается типичный для профессиональной композиторской музыки «внешний» подход к традиционному тембру.

Важный ракурс для исследования стиля дают комментарии о трактовке пространства и времени. К ним можно отнести следующие указания: 1) возможность купюры — «можно не играть от цифры 6 до цифры 11 (на усмотрение дирижера)» [Третья симфония, с. 6]; уточнение единиц времени «1 такт = 5» [Шестая симфония, с. 77]; особенности расположения источников звука в сценическом пространстве [во всех симфониях, кроме Первой]; возможность замены одного фактурного пласта другим [две редакции Четвертой симфонии]; особый принцип развертывания тембротематической линии — «Партия *Самансиа* не тактирована, и все мелодические ее движения определяет дирижер» [Пятая симфония, с. 4]. Все это говорит о концептах мышления, свойственных импровизационной логике традиционной музыки.

Авторские комментарии позволяют полнее определить ряд специфических нюансов «эстетической доминанты» (термин Е. Я. Басина) симфониста. Авторские ремарки в партитурах А. Тертеряна проливают свет на вопрос соотношения интуитивного и рационального отношения к тембру, отражая уникальный диалог музыкальных традиций.

---

<sup>1</sup> В другом издании Четвертой симфонии (более поздняя версия сочинения) ремарка более краткая.

<sup>2</sup> Здесь и далее обозначения инструментов даются в соответствии с партитурами А. Тертеряна.



1. *Арановский М. Г.* Мышление, язык, семантика // Проблемы музыкального мышления. М.: Музыка, 1974. С. 90–128.

2. *Басин Е. Я.* Творческая личность художника. М: Знание, 1988. 61 с.

*Anna Tikhomirova  
(Yekaterinburg)*

### **The Remarks in the Scores by Avet Terterian**

In the article, scores author's remarks, are considered as one of the layers of a musical text. In the description of techniques, the nature of the desired instrument sound, the relation to time and space of the artistic text, an associative plan for the perception of sound by the author of a musical composition is revealed. In his works A. Terteryan was carried out a stylistic dialogue (creative synthesis) of musical traditions of the East and the West. As a result, the signs of the composers «aesthetic dominant» are revealed.

*Борис Москвитин  
(Санкт-Петербург)*

### **Цвета ступеней звукоряда в индийской раге и их влияние на человеческое сознание**

Краеугольным камнем индийского мышления является учение о гунах. Гуна в переводе с санскрита значит веревка, нить, а также качество или свойство. Точного эквивалента в русском языке не найдено. С английского оно переводится как Mode (режим), с немецкого — *Erscheinungsweise* (способы проявления [природы]). Гуны — это качества проявления материальной природы по отношению к живым существам.

Есть три гуны, называемые условно гунами благодати (это поддерживающие энергии вселенной), страсти (созидающие) и невежества (разрушающие). Пища, речь, поступки, время суток — все в мире находится под влиянием той или иной гуны. Каждой гуне соответствует определенный цвет. Гуна благодати — желтая, гуна страсти — красная, а гуна невежества — синяя. Смешиваясь, эти гуны-краски образуют все разнообразие материального бытия. Здесь можно сравнить учение гун с теорией стрингов — изначальных вибраций вселенной, из которых соткано мироздание, а также можно провести параллель с RGB

раскладкой цвета для мониторов или СМУК раскладкой для цветной печатной продукции.

Чтобы лучше понять цветовые представления древних индийцев, следует углубиться в термин свара, которым обозначают музыкальный звук в индийской системе. Санскритское слово свара состоит из двух корней — сва (само) и ра (свет). Это нечто, что не требует внешних источников света, то, что светится само по себе. Музыкальная свара — это звук, пропущенный через определенные психические каналы человеческого тела. Это не просто физический звук, но звук-смысл, выходящий на поверхность и доступный слушателю благодаря тонким настройкам психики исполнителя. Свара в индийской музыке обладает исключительно системными качествами. Иными словами, у свары нет строго закрепленных звуковысотных данных. Невозможно в индийской музыке сказать, что нота ля имеет частоту 440 Гц. Любая свара — это плод системного мышления музыканта, когда один звук не мыслится в отрыве от других.

Тем не менее в индийской музыкальной системе мы наблюдаем элементы, схожие с европейской. В первую очередь это относится к наличию тоники и доминанты — двух свар, которые вступают во взаимодействие друг с другом, напоминая символично царя и первого министра или заказчика и исполнителя. Первая свара — са — должна определяться самим исполнителем в индивидуальном порядке. Индийские музыкальные школы по-разному учат определять свое са, свою первую ступень. Один из распространенных способов — спеть самую низкую ноту и от нее построить вверх чистую квинту. Это и будет личное са музыканта.

Каждая свара — это целый мир, состоящий из управителя этой ступени, образных характеристик (на что она похожа, в чьем голосе она слышна и т. д.) и цветовой палитры. Все свары обозначены определенными цветами. В индийской музыке — семь свар (как и в европейской системе). К примеру, Шададжа-свара (Са) находится под покровительством Агни, повелителя огня; связана с Луной; ее характер радостный; она создает эффект холода и влаги; цвет ее лица розовый; она носит прекрасные белые одежды с искусно выполненным орнаментом; эта нота доминирует в голосе семидесятилетнего человека.

Теперь вернемся к теории гун и посмотрим, каким образом мелодии или лады индийской музыки влияют на сознание человека и попытаемся понять, почему раги исполняют в определенное время суток или определенный сезон.

Сутки в индийской астрономии (а также в Аюрведе) разбиты на шесть периодов по четыре часа каждый: утро с 06:00 до 10:00, полуденное время с 10:00 до 14:00, ранний вечер с 14:00 до 18:00, поздний вечер с 18:00 до 22:00, ночь с 22:00 до 02:00 и раннее утро с 02:00 до 06:00. Есть также разбиение на прахары. Влияние гун в каждый из этих периодов следующее: утро — это время благодати; раннее утро — чистая благодать, а ближе ко дню благодать смешивается с гуной страсти; день — чистая гуна страсти, которая к вечеру смешивается с гуной невежества; ночь — это чистая гуна невежества.

В классической теории раги различают восемь периодов (прахар) по три часа каждый. Также во многих школах учитывается период вечерних сумерек. К примеру, ранне-утреннюю прахару (6–9 часов) составляют, в основном, раги тхатов: Бхайрав, Марва и Бхайрави. Главной расой в этих рагах является бхакти. Эти часы и соответствующие им раги наполнены чувством восхищения красотой природы и благодарения Творцу. Раги предрассветной прахары (03–06 часов) содержат в себе величественную эмоцию вир с привлечением расы бхакти, что указывает на преклонение перед величием Бога. Рассвет — время перемен и неопределенности: ночь кончилась, но солнце еще не взошло. Поэтому раги этого времени суток относятся, как правило, к «неустойчивым» тхагам Марва и Бхайрав.

Попытаемся проанализировать одну из самых известных раг — Кальян (Йаман) — с точки зрения цветовой палитры и ее влияния на сознание. Для начала приведем технические характеристики раги: «Пойте эту рагу в первую прахару ночи. Га — вади, Ни — самвади. Джати — сампурна. Ма — тивра. Это рага-ашрай Йаман».

Чалан раги Кальян обычно начинается с Ни нижней октавы и движется вверх. При этом нота Па иногда пропускается. Например: .NRG, mDNS'. Поэтому ароха этой раги записывается двумя способами, которые различаются только наличием и отсутствием Па.

Га — третья ступень, свара, без которой в европейской музыке невозможно построить святая святых — трезвучие. В этой раге га — главная ступень. Ни (си в европейской системе) — доминанта, или поддерживающая нота. Рассмотрим, из каких цветов состоят эти ступени. Га — оранжевая (цвет лица, или первичный оттенок) и пурпурная (отсвет, или обрамление, «одежда» ноты). Нота ни — темная по качеству и черная с орнаментом по отсвету; Сатурн, ее управитель, изображается в индийской мифологии как сухопарый старик с темным лицом и глубоко посаженными глазами. Итак, мы видим, что основные ноты раги Кальян открывают нам картину в оранже-

во-пурпурных тонах на темном фоне с орнаментом. При этом ноты са и па (до и соль в европейской системе) берутся с запозданием, как бы нехотя. Из палитры этой раги намеренно изгоняются розовый, белый, красный и желтый цвета. Согласно теории гун, это цвета преимущественно гуны благодати с небольшим вкраплением страсти (красный). Так следует ли удивляться, что эту рагу необходимо исполнять в первую прахару ночи, когда властвует гуна невежества с оттенком страсти, чьи цвета точно соответствуют палитре вади и самвади?

*Boris Moskvitin  
(Saint Petersburg)*

### **Colors of Keys in the Indian Raga**

Insight on the relationship between keys in the Raga system, its influence on our consciousness and its colors. Included a short description of the fundamental terms of Indian philosophy.

*Татьяна Карташова  
(Саратов)*

### **Индийская живопись рагамала, или Миниатюры, вдохновленные музыкой**

Многообразная и самобытная в своих проявлениях, с уникальным переплетением богатейших и разнообразнейших традиций, явлений и тенденций индийская культура явила миру один из примеров удивительной амальгамы изобразительного искусства, музыки и поэзии, названный «рагамала». Рагамала — это жанр средневековой индийской миниатюрной живописи, получивший распространение примерно с XV века. Термин «рагамала» состоит из двух санскритских слов — «рага» и «мала» и переводится как «вереница (гирлянда) из раг»; это своего рода иконография раг, воплощающая ее ментальную сущность в живописной форме рагамала. Рага — самое уникальное и совершеннейшее создание многовекового опыта индийской музыки. С точки зрения классической теории Индии — это система приемов развития звуковой ткани, в результате воздействия которых на человека достигается погружение в определенное психоэмоциональное состояние (раса), изначально заложенное в любой композиции. Каждый такой «портрет» раги — не просто картина: он является воплощением

ее психофизиологической сущности (дхьяна мурти) — своеобразной формой для медитации, благодаря которой музыкант устанавливает многосторонние контакты с воплощаемым им типом экспрессии в исполняемом жанре. Миниатюры рагамала изображаются в конкретных цветовых гаммах, что соотносится с теорией временной соотносительности раговой музыки, предполагающей наличие непосредственной взаимосвязанности времени суток с презентацией той или иной звуковой шкалы. Кроме этого, в средневековых живописных миниатюрах раги были представлены как сами, так и с членами своих परिवар — «семейств»: рага — глава семьи, рагини — его жены, путра — сыновья, канья — невестки и т. д.

Считается, что самые ранние иллюстрации рагамала содержатся в дошедшем до нашего времени джайнском манускрипте «Кальпасутра» (1475), зафиксированном на пальмовых листах. В последующие века такие картины художники изображали на бумаге. Это были комплекты из небольших по размеру живописных миниатюр, состоявшие по традиции из 36 картин и представлявших только одну рагу. Основой для изящных миниатюр рагамала послужили изложенные в старинных санскритских трактатах антропоморфные описания раг, в ранних образцах которых им придавалась форма-ипостась широко известного и почитаемого божества. В последующие же столетия раговые «сюжеты» апеллировали к человеческим персонажам и сценам из их жизни, акцентируя внимание на любовной тематике.

Бытует мнение, что живопись рагамала создавалась в ограниченном количестве на заказ в мастерских при дворах феодальных властителей, покровительствовавших изящным искусствам. Создание этих миниатюр было необычайно сложным и кропотливым делом, использовалась особая техника письма, четко прописывались все детали картины. Как правило, рисунки рагамала не развешивались на стенах: они складывались в виде альбома и хранились в специальных местах княжеских особняков. Такие условия содержания этих изысканных произведений искусства позволили сберечь до наших дней их яркую цветовую палитру, чему в значительной мере способствовали натуральные материалы, из которых изготавливалась краска: природные минералы, растения, насекомые, драгоценные камни, раковины моллюсков и т. д. Просмотр картин рагамала считался приятным времяпрепровождением для придворных, их гостей и обитателей зенана (женской половины дворцовых покоев). В редких случаях интерьер внутреннего двора вельможи оформлялся в виде фресок рагамала, хотя такие образцы настенной живописи практически не сохранились.

Жанр средневековой миниатюры рагамала достиг своего апогея в феодальных княжествах Раджастхана, Центральной Индии, Деканского плоскогорья и предгорьев Гималаев (район Пахари). Рагамала — это небольшая крупица богатого художественного наследия великой индийской культуры.

*Tatiana Kartashova*  
(Saratov)

### **Indian Painting Ragamala, or Miniatures Inspired by Music**

Iconography is a genre of medieval Indian miniature painting, embodying the mental essence of raga in the picturesque form of ragamala and has been spreading since the XV century. Each such «portrait» of the raga is not just a picture: he is the embodiment of her psychophysiological essence (dhyana murti), the modus of the race inherent in it, a peculiar form for meditation. Ragamala («garland of ragas») is a visual interpretation of sound matter (raga); transfer of musical emotion (mood), embedded in it, using a series of drawings. A typical ragamala consists of 36 miniatures, in which all members of their rag «families» are represented: raga (head of the family), ragini (wives), putra (sons), kanya (daughter-in-law). Such a system of classification, which took the features of the aesthetics of the drama, led to the creation of verbal and poetic descriptions of the rag, often accompanying and explaining the miniatures of the ragamala. The genre of medieval miniature ragamala reached its apogee by the XVII century. In modern India, the augmentation aesthetics is greatly expanded and transformed: the term «ragamala» has another meaning: in musical practice, it is the use of several ragas in one composition.

*Ирина Вискова*  
(Москва)

### **Метафорическое музыкальное пространство в живописи польского художника Яцека Мальчевского**

Метафора — один из наиболее значительных и часто используемых способов нестандартного выражения смысла. Процесс метафоризации позволяет выделить определенные качества предметов, познать одни предметы через другие, а новые явления путем сравнения с хорошо знакомыми старыми. Известный польский художник Яцек Мальчевский создал особый художественный стиль, наполненный

миром музыкальных метафор. Это не только образные метафоры, благодаря которым на его полотнах появляются фантастические персонажи, наполненные музыкально-художественным смыслом. Большое внимание Мальчевский уделял аллегориям, особенно связанным с музыкальными инструментами. Его живописные полотна отличаются гибкая пластика линий, плавная динамика композиции, мягкая цветовая гамма.

Переломным в творчестве художника считается 1890 год, когда он уходит от эстетики романтизма и погружается в мир символов и аллегорий. Его картины фокусируются на темах, характерных для рубежа XIX–XX веков: фантазии на национальной почве, проблемы искусства и художника, эсхатологические мотивы. Ведущий представитель «Молодой Польши»<sup>1</sup>, Мальчевский назван отцом символизма в польской живописи рубежа XIX–XX веков.

Музыкальный подтекст проникает в полотна художника в виде образных метафор, раскрывающих глубину художественного смысла. Художник часто включает в свои композиции музыкальные инструменты. Чаще всего его картины наполняются музыкой в свете утренних красок на фоне садов, полей и лугов. Большинство инструментов представляют собой реализацию причудливых фантазий художника на основе оригиналов: скрипки, народного фиделя, барочной лютни, арфы, кифары, флейты или греческого авлоса. И, тем не менее, в полотнах художника чувствуется своего рода тишина и ожидание музыки, поскольку герои всего лишь держат музыкальные инструменты, а не играют на них.

Мальчевский относится к музыке как к искусству наиболее близкому природе, благодаря которому возникает совершенная гармония. На его картинах в качестве фона часто возникают пейзажи, олицетворяющие концерты птиц и сверчков как символов совершенного порядка. На картине «Автопортрет в доспехах со скрипкой» (*Autoportret w zbroi ze skrzypczkami*, 1908, Muzeum Narodowy w Warszawie) мастер создал свою собственную реальность, объединяющую природу с миром художника, где на конце смычка сидит бабочка как олицетворение гармонии, на втором плане расположена нимфа с кифарой. В портретных композициях нередко возникают символы, дополняющие образы знакомых Мальчевскому художников. Так, в картинах

---

<sup>1</sup> «Молодая Польша» (польск. *Młoda Polska*) — польское название периода развития в литературе, искусстве и музыке, приходящегося на 1891–1918 гг. и связанного с проникновением модернизма в польскую культуру.

«Неизвестная нота. Портрет художника Станислава Брынярского» (*Nieznana nota. Portret malarza Stanisława Bryniarskiego*, 1902, Muzeum Narodowe w Krakowie) и «Одна песенка. Портрет художника Лучиана Вендровского» (*Jedna piosenka, Portret malarza Lucjana Wędruchowskiego*, 1903, частная коллекция) появился образ фавна с флейтой, насвистывающего в ухо главному герою «ноты» творческого вдохновения.

Связь творчества польского художника Яцека Мальчевского с музыкальным искусством несомненна. Музыка наполняет метафорическим подтекстом многие его художественные полотна. Она столь же сильна, как и связь музыки Дебюсси с творчеством художников-импрессионистов.

*Irina Viskova  
(Moscow)*

### **The World of Musical Metaphors in the Creations of Polish Painter Jacek Malczewski**

A metaphor is one of the main ways of a non-standard demonstration of the meaning. Thanks to the metaphor you can pick out certain qualities of the objects, to understand the meaning through artistic images. The famous Polish painter Jacek Malczewski created an especial artistic style, filled with musical metaphors. It's not just figurative metaphors. Malczewski paid much attention to allegories, especially related to musical instruments. The connection between the creativity of the Polish artist and the musical art is beyond doubt. It is similar to the connection between Debussy's music and the works of the Impressionists.

*Лариса Березовчук  
(Санкт-Петербург)*

### **Диегетические и экзегетические функции элементов звукового решения фильма с позиций нарратологического подхода**

Нарратология изначально создавалась как филологическая дисциплина. Это — теория повествовательных текстов. В современном — достаточно широком понимании нарративности — повествованиями могут считаться те, в которых есть опосредующая инстанция нарратора. К нарративам относят не только вербальные литературные тексты



(роман, рассказ, повесть и др.), но и явления образно-миметической природы без нарратора, такие как спектакль, фильм, балет, пантомима, повествовательная картина и др. У них есть автор (творческая группа), но в повествовании, за редчайшими исключениями, он в роли нарратора не выступает.

В фильме, феномене образом, диегетическая функция — это способность материальных — зрительных и звуковых носителей киноповествования — участвовать в построении нарратива, повествовать о некоторой вымышленной (в игровом кино) или подлинной (документальное, научно-популярное кино) реальности. Экзегетическая функция — это способность зрительных и звуковых носителей кинообразов комментировать кинонарратив, дополнять его, раскрывать авторский замысел и др., не входя при этом в киноповествование.

Звуковое решение фильма (этап звукового кино) состоит из трех компонентов: речь, шумы, музыка.

**Речь.** В фильме может быть представлена как диалоги персонажей, звучащий закадровый голос (одного из персонажей, голос «от автора», голос некоего комментатора), «молчащий текст» титров. Во всех видах кино речь прописывается в сценарии. Традиционно ее рассматривают как элемент кинодраматургии. В нарратологии драматургия (тексты пьес) и лирическая поэзия не считаются повествовательными текстами, следовательно, диегетичными. Речь персонажей раскрывает их внутренний мир — чувства, мысли, характер, а также мотивацию поступков. Внутренний мир человека на экране в визуальных образах впрямую не показать; даже «говорящие» в этом смысле крупные планы неизмеримо беднее, нежели описания психологии персонажей в литературе. По этой причине содержательная сторона диалогов выступает в экзегетической (дополняющей, уточняющей др.) функции по отношению к тому, что в данный момент действия персонаж чувствует и думает. Ту же роль в киноповествовании выполняют закадровый голос, чтение стихов, титры. Но в кинонарративе речевой компонент проявляет себя при этом сложнее, нежели прямая речь персонажей в тексте литературного произведения, которую при чтении никто не слышит. Темброво-акустическая, интонационная и артикуляционная сторона звучащей в киноповествовании речи входит в диегезис фильма. Она составляет важный аспект при построении характерологических особенностей персонажей и их взаимодействия в актерском ансамбле.

**Шумы.** Этот элемент звукового решения создает акустические характеристики пространства, в котором происходит действие. Шумы в фильме так или иначе связаны с изображением. И внутрикадровые (показан источник звука), и закадровые (источник звука на экране не показан) шумы выполняют диегетическую функцию — они в киноповествование входят, создавая совместно с изображением особое, звукозрительное пространство. Иное дело, что на «плане истории» это пространство может быть таким, которое в реальности не известно перцептивному опыту человека-зрителя. Тогда он затрудняется в определении источника звучания, который создает шум. В современном кино особое распространение получили симуляционные шумы, которые искусственно генерируются, что указывает на также искусственную пространственную среду. Именно в этих случаях симуляционные шумы начинают дополнять, комментировать природу этого непонятного и непознанного человеком пространства — т. е. нести в кинонарративе экзегетическую функцию.

**Музыка.** Внутрикадровая музыка (показан источник звучания) всегда диегетична. Она характеризует эпоху, место действия, социальную среду, эстетические предпочтения персонажей и многое другое. Кроме того, она включается в формирование акустического пространства кадра как места действия. Закадровая музыка в сочетании с изображением и действием, также воплощенном изобразительно, становится необходимой режиссерам в нескольких случаях. Во-первых, если изобразительные компоненты киноповествования в силу каких-то объективных причин, чаще всего, своей иконической — образно-миметической природы оказываются недостаточными для воплощения на «плане истории» и необходимой информации о вымышленном авторами фильма мире. Во-вторых, для характеристики эмоций, переживаемых персонажами по ходу киноповествования. В-третьих, для воплощения доминирующей тематизации в кинонарративе как «жизненной истории», то есть режиссерской концепции фильма. Эти три аспекта, обуславливающие и мотивирующие введение закадровой музыки в фильм, всегда выполняют в нем задачу авторского комментирования происходящего, его дополнения в плане эмоциональной убедительности, выражают отношение режиссера к той реальности, которая показана на «плане истории» в киноповествовании. С позиции нарратологического подхода в киноповествовании функции закадровой музыки в подавляющем большинстве случаев экзегетические.

*Larisa Berezovchuk*  
*(Saint Petersburg)*

### **Diegetic and Exegetical Functions of the Motion Picture Sound Design Elements from the Narratological Approach Positions**

The report raises the issue of the consideration of noise, speech and music from the standpoint of their narrative (diegetic) or complementary, commenting (exegetical) functions in the film. Depending on the way of introducing each of these motion picture sound design elements, noise, speech and music can either become part of the illusory fictional world of cinematic narration, or compensate for the insufficiency of certain aspects of the sound-visual images in the film.

*Данара Мусахан*  
*(Алматы, Республика Казахстан)*

### **Феномен звука и света: философско-эстетические вопросы киномузыки**

Феномен киномузыки сегодня уже не представляется чем-то случайным, периферийным, утилитарным — это признанная область творчества, необходимость и специфика существования которого осмыслена философами, культурологами, музыковедами, специалистами по семиотике кино. Заложенные в музыке потенции воздействия на слушателя, ее эстетические особенности, художественные ресурсы и выразительные средства — весь этот экспрессивный инструментарий на протяжении XX века и в настоящее время разнообразно применяется создателями фильмов. Вследствие этого феномен киномузыки может быть в полной мере осмыслен только при условии глубокого постижения этих первородных свойств музыки в эстетическом и философском аспектах. Особого внимания также заслуживают вопросы, связанные с общей сменой культурной и научной парадигмы в XX–XXI веках.

Следует отметить, что работы теоретиков и практиков искусства, философов и эстетиков содержат много идей, которые могут быть использованы в качестве инструментария для культурологического постижения и эстетического обоснования феномена киномузыки. Представляется необходимым вписать в общекультурный контекст киномузыку, исследование которой должно быть основано на обраще-

нии к процессу развития всей музыкальной культуры от первобытных форм до ультрасовременных.

Возможный путь реализации синтеза искусств был представлен в идее «светомузыки» (или «цветомузыки»), основанной на том, что «слухозрительная полифония» позволяет воспринимать светомузыкальное произведение как единый художественный организм, органическое целое, целостную систему. Первые российские эксперименты в этой области были связаны с именами композиторов Н. Римского-Корсакова, А. Скрябина, художника В. Кандинского. Введенные ими новшества позднее были реализованы в рамках кинетического искусства, люминодинамики, оп-арта, абстрактного кино. Если признать концепцию «слухозрительной полифонии», позволяющую воспринимать светомузыкальное произведение как единый организм, то становится очевидным преодоление статуса светомузыки как дублера музыки. То же соотношение характерно и для искусства кино и киномузыки.

В 1920 годы С. Эйзенштейн выявил возможности для реализации «искусства будущего» в кинематографе — реальности, воплотившей самые смелые идеи Р. Вагнера и других теоретиков. Современные исследователи справедливо пишут об «утопизме» таких идей, но признают, что как вектор, направление движения она является очень плодотворной.

В то же время в трудах известного теоретика музыки и философа Т. Адорно, содержится предостережение о том, что музыка фактически может выродиться в составе новых медиажанров. Диссоциация визуального, словесного и музыкального, реализованная в кино, в его концепции связана не с воплощением синтеза искусств, а с их упадком, вызванным стремлением к утилитаризации их функций.

В современном киноискусстве, как известно, музыка от выполнения функции иллюстрации отдельных деталей зрительного ряда, которую она выполняла в первых звуковых фильмах, перешла в совершенно новые сферы и стала одним из наиболее значительных факторов кинодраматургии. С одной стороны, это является результатом снятия диалектического противоречия между изображаемым и звучащим. С другой стороны — это результат развития тех возможностей, которые в разной мере использовались в собственно музыкальных жанрах: выработанные закономерности драматургии действуют в симфонии, фортепианном концерте, фуге, сонате и т. д.

*Danara Mussakhan*  
*(Almaty, Republic of Kazakhstan)*

### **Phenomenon of Sound and Light: Philosophical and Aesthetic Issues of Film Music**

In this article, on the basis of art criticism analysis, the philosophical and aesthetic foundations of the artistic phenomenon of «film music» are considered. The origins of the synthesis of cinema and music are rooted in the historical past of these arts, but this interaction is fully revealed in the XX–XXI centuries, which is connected with the phenomenon of film music as an independent field of creativity. It is known that the beginning of the existence of art was laid by primeval syncretic ritual actions. In this case, the image (including motion) and sound are the two main and integral components of it. From this point of view, it becomes obvious that the original syncretism of the arts today is peculiarly embodied in the phenomenon of cinema.

*Владислав Панченко*  
*(Санкт-Петербург)*

### **К вопросу о взаимодействии света и музыки в кинематографе**

Вершина расцвета и значимости света и музыки в формировании общей драматургии кинематографа пришлась на 1940–1970 годы. Именно в этот период шло бурное развитие кинопроизводства, сопровождавшееся поисками новых художественных решений. Тогда же сформировались классические принципы взаимодействия света и музыки, которые привели к рождению целой плеяды киношедевров, где свето-музыкальный симбиоз формирует своеобразный «стерео-мир» в динамике его изобразительного развития.

Так, научно-фантастический фильм Стенли Кубрика «2001 год: Космическая одиссея» (1968) открывается картиной первых шагов превращения обезьяны в человека, которая в определенный момент в один миг трансформируется в полет космического корабля. Опирируя музыкально-шумовыми и световыми средствами, создается неповторимое пространство с искаженными планами (затемненный первый план, на котором разворачивается основное действие, сродни театру теней, выразительный средний план и неправдоподобно рельефный и освещенный задний план, создающий ощущение картины

планетарного масштаба) и смутными, противоречивыми переживаниями бессловесных существ, стоящих на пороге открытия, перевернувшего их сознание (сонористический хор а саррелла с последующим вступлением все новых инструментов).

С преобладанием в современной киноиндустрии телевизионных сериалов и экшенов произошло формирование нового киновремени. При ускоренном монтаже и отказе от крупных планов происходит трансформация в сторону минимизации композиторского высказывания, эстетико-художественной роли и взаимодействия самодостаточных «линий» звука и света. Исчезает агогика и темпо-ритмическая пластичность музыки.

Современные законы производства игрового кино, которое по свету, изображению, музыке и киностилистике приблизились к документалистике и даже репортажу, стали вытеснять принципы создания художественных кинокартин, снятых в XX веке. Переход от аналоговой звукозаписи к цифровой, и отказ композиторов от исполнения музыки акустическими инструментами, замененными электронными семплами, преобразовал музыкальную палитру в новые типы и формы. В результате усовершенствования и широкого применения синтезаторов и других электронных инструментов в киномузыке практически исчезли промежуточные (переходные) нюансы, а с заменой пленки на «цифру» в работе оператора пропали полутени. Световая партитура картины перестала существовать. Все световые нестыковки снятых в разных условиях эпизодов сглаживают цветофильтры.

В жанре экшена музыка стала играть роль звуковых эффектов, поддерживающих активность изображения, сменив яркую запоминающуюся мелодию на разнообразные фоновые педали и танцевальные ритмы. Звукорежиссеры все больше отодвигают музыку на второй план, приглушая ее шумами и актерской речью. В жанре телевизионных сериалов сохранились единичные самостоятельные музыкальные темы (песни), претендующие на узнаваемость данной «мыльной оперы», которые «выходят в тираж» и десятки раз, из серии в серию, воспроизводятся в неизменном виде.

Окончательный переход кинематографа от черно-белого изображения к цветному снизил значение света как одного из главных формообразующих элементов изображения. Свет взял на себя роль освещения, а не основы видеодраматургии. Постепенно художник и оператор становятся не создателями «картинки», а оформителями. Свет попадает «в рабство» цветофильтра и уже не вносит динамическую и художественную многогранность и объем.

Тем не менее, освоение новых звуко- и светотехнологий (например, многоканальные звуковые форматы, такие как Dolby Atmos и др.) позволяет предполагать возможность творческого прорыва и формирования сверхновых художественных решений как в кинематографе, так и в культуре в целом.

*Vladislav Panchenko*  
(Saint-Petersburg)

### **On the Interaction of Light and Music in Cinema**

In the relationship of light and sound (music) in documentary and feature films in recent decades, there have been significant changes. Under the influence of the new technical capabilities of modern cinema, light and music to some extent strengthened their positions, but at the same time began to lose aesthetic appeal.

Changes in the choice of topics and means of their disclosure in the cinema left an imprint on the perception of screen action, which led to the formation of new conditions for the existence of music and light in the film. The transition to digital technology has required artists to new principles of work, the development of which continues to be an urgent task. With the advent of television films (and then series), the video series became more self-sufficient, akin to popular science documentaries, which reduced the figurative and semantic load of the results of operator and composer work. Therefore, the relevance of balancing new and traditional means of expression is not diminished. Их средств выражения не снижается.

*Денис Мыльников*  
(Санкт-Петербург)

### **Цвет как атрибут реальности и фактор условности в аудиовизуальном произведении (на примере эпизода «Пир» из фильма «Иван Грозный» С. Эйзенштейна)**

На сегодняшний день в киноведении самой проблемной и малоисследованной является область изучения специфики цвета в аудиовизуальном произведении. При этом речь идет не о технологической стороне получения цветного изображения, а о том, как зритель воспринимает в процессе просмотра фильма окрашенные предметы зна-

комые ему из личного, повседневного опыта. Особенно актуальной проблема становится тогда, когда человек сталкивается с гипертрофией цвета и его отчужденностью от других элементов аудиовизуального произведения.

Одним из первых на неоднозначность цвета, как элемента киновыразительности, обратил внимание С. М. Эйзенштейн. В процессе персональной авторефлексии им было выделено два вида кино (цветное и цветковое), где критерием дифференциации выступало режиссерское эстетическое отношение к цвету. Эйзенштейн отмечал, что в подавляющем большинстве случаев зритель сталкивается с цветным кино, в котором предметы и их окрас, представлены на экране такими, какими мы их видим в жизни. Цвет в этом случае не вступает в противоречие с другими элементами аудиовизуального произведения. Однако режиссер-новатор был уверен, что в кино цветковом, в отличие от цветного, окрас реальных предметов следует экранными средствами отделять друг от друга. Тогда зритель будет видеть «поток цвета как нечто самостоятельно-свободное, переливающееся сквозь формы и по поверхностям тех предметов, которыми полны кадры, отображающие предметы перед аппаратом»<sup>1</sup>. Эйзенштейн предполагал, что в результате такого творческого подхода возникнет условность, которая особым образом будет воздействовать на человека, смотрящего фильм, а цвет будет выступать в качестве своеобразного «контрапункта» по отношению к другим элементам аудиовизуального произведения.

Отметим, что психофизиологический механизм воздействия цветкового кино ни Эйзенштейном, ни другими кинотеоретиками осмыслен не был. Именно поэтому в киноведении для понимания стимулов, вследствие которых режиссер распредмечивает цвет, научного объяснения нет. Тем не менее, на экран, хоть и изредка, выходили фильмы, в которых режиссеры, в их числе Ж. Л. Годар, С. Параджанов, К. Кислевский, Дж. Курзель и др., нарушали опытную достоверность цветных объектов в изображении.

На наш взгляд, для понимания причин столь условной трактовки режиссерами функций цвета, где важным оказывается, как зритель воспринимает и осмысляет гипертрофию цветкового пространства изображения, следует обращаться к работам психологов.

---

<sup>1</sup> *Эйзенштейн С. М.* Неравнодушная природа. Т. 1.: Чувство кино. М., 2004. С. 438.



Заранее оговорим, что в своем исследовании специфики цвета мы не стремимся выйти на проблемную область психологии, нас интересуют лишь данные, которые оказываются своеобразным «подспорьем» в процессе осмысления восприятия и переработки зрителем предметного содержания киноизображения, в котором отчетливо изменен образ реальности и ее концепция. Такая научная информация обнаруживается в работах отечественного психолога Ч. А. Измайлова, которые были опубликованы им в соавторстве с такими учеными как А. М. Черноризов, Ю. А. Чудина, М. К. Павлова, М. А. Ханмагомедова.

На примере эпизода «Пир» из фильма «Иван Грозный», будет показано, как в зависимости от архитектоники пространства изображения происходит преобразование цвета предмета, его визуальных характеристик. Вследствие этого нарушается привычный процесс категоризации, в результате которого цвет начинает сообщать информацию не о предмете и его свойствах, а распознается как универсалия (эталон). Ее осмысление связано, с одной стороны, с психофизиологическим устройством цветового зрения, а с другой стороны — опытом и памятью культуры.

Мы полагаем, что условность, возникающая в результате изменения реальности, в нашем случае отрыва цвета от предмета, связана со стремлением режиссеров к выделению важного, сущностного в снимаемых объектах.

*Denis Mylnikov  
(Saint Petersburg)*

**Color as an Attribute of Reality and  
a Conventionality Factor in an Audiovisual Work  
(an Example of the «Feast» Episode from the Film  
«Ivan the Terrible» S. Eisenstein)**

Color in an audiovisual artwork can have two cardinaly opposite characteristics. The first allows the film-director through the natural coloring of objects in the image to convey the diversity of the reality being shot. The second makes it possible to transform reality on the screen, contributing to the formation of conventionality. On the example of the episode «Feast» from the film «Ivan the Terrible» S. M. Eisenstein, shows how there is a change of one color characteristics to another.

Анна Воробьева  
(Санкт-Петербург)

**Свет, цвет и звук как семантические,  
структурно-композиционные признаки кинопритчи  
в фильмах украинского поэтического кинематографа  
1960–1980 годов**

На рубеже 1960–1980-х годов происходит кардинальное обновление жанровой палитры многонационального кинематографа СССР; в том числе и за счет усложнения стилистики киноязыка.

В докладе будут рассмотрены особенности проявления украинского поэтического кино в эти годы. Направление «украинского поэтического кино» ассоциируется с именами таких режиссеров как Сергей Параджанов, Юрий Ильенко, Леонид Осыка и др. В произведениях этих художников преобладало притчевое начало, тяготение к метафоричности и аллегоричности осмысления действительности. Именно в такой форме кинематографисты рассказывали о вечных противопоставлениях жизнь-смерть, любовь-ненависть, добро-зло, которые наравне с описательным повествованием, проявились как выразительные средства кинематографа.

Помимо экранных метафор, возникающих на основе использования кинематографических средств выражения, таких как монтаж, движение камеры, ракурса и т. п., можно назвать звуковые, словесные, музыкальные, цветовые метафоры. Под понятием «метафорическое в кино» подразумевается образность, приобретающая иносказательный смысл в результате использования всех выразительных средств кино с целью воплощения на экране художественно осмысленного изображения реальности согласно индивидуальности автора и типу его эстетического сознания. В рассматриваемый период киноискусство вырабатывает свой комплекс понятий о метафоре, приобретающий новые качества благодаря синтетическому характеру метафорических форм в кино. Поэтому представляется интересным изучить, какими средствами эта метафорическая природа выражается в конкретных фильмах данного направления.

Попробуем проанализировать как система образов, метафор и аллегорий (*фольклорного или литературного происхождения*) формирует своеобразный кинематографический язык, использующий в качестве выразительных средств *свет, цвет и звук*.

Известно, что кинематограф и литература являются видами искусства, имеющими в своей основе различный материал, язык и способ выражения, а также по-своему вступающие в диалог с читателем или зрителем. Фольклорная и литературная притча не могут быть просто переведены в кинематографическое изображение; каноническая притча является лишь неким ориентиром для кинематографа. Соответственно главным средством выражения замысла и различных культурных особенностей в кинематографе, на наш взгляд, становятся цвет, свет и звук. Они являются неким ключом для тех или иных символов проявления сюжета. Анализируя образный ряд фильмов С. Параджанова («Тени забытых предков»), Ю. Ильенко («Белая птица с черной отметиной»), «Вечер накануне Ивана Купала», «Колодец для жаждущих»), Л. Осыка («Входящее в море», «Каменный крест»), можно наблюдать минимальное использование речевого компонента или полное его отсутствие и выведение на первый план изобразительных и аудиальных средств кинематографического языка. Поэтому именно стилистика, фактура изображения, а также звук формируют повествовательную специфику жанровой формы притчи.

Данное явление находит отражение в структуре следующих фильмов: «Тени забытых предков» (1964, реж. С. Параджанов), «Белая птица с черной отметиной» (1970, реж. Ю. Ильенко). В картинах воплощен мир народных легенд и быта старых Карпат. Национальный материал звучит пронзительно, ярко, резонансно. Быт показан настолько аутентично, что создает ощущение сюрреалистичности происходящего. Все изображенное в фильмах трактуется довольно условно. В таком кинематографе время и пространство, изобразительные, музыкальные и словесные средства выразительности подчинены особой логике — логике поэтической идеи. Похожие в большой степени на мозаику, которую возможно собрать, обращаясь к культурному опыту, они не всегда могут быть рационально восприняты. В этих фильмах применяется экспериментальная операторская работа: камера очень динамична, она передает стремительность и бурность жизни как бы сжимая протяженность времени.

В фильме «Вечер накануне Ивана Купала» (1968, реж. Ю. Ильенко), почти целиком состоящем из цепи «неслучайных случайностей», сюжет усложняется обилием цветосветовых символов и иносказаний. В картине режиссер свободно экспериментирует с цветом, вводя его в ткань фильма как самостоятельный смысловой пласт, тем самым расширяя стилистические приемы поэтического кино, в котором выразительные средства выступают как смыслоформирующий компонент, обнаруживающий душевные состояния главных героев.

В следующем фильме Ю. Ильенко «Колодец для жаждущих» (1965), форма кинопритчи усложняется большим количеством ирреальных событий, функцию расшифровки которых берут на себя выразительные средства кинематографа. Отдельным выразительным средством становится сверхконтрастное изображение, создаваемое благодаря особенностям мало зернистой пленки, на которую был снят фильм.

В фильме «Входящее в море» (1965, реж. Л. Осыка) обыденная реальность, преображена таким образом, что каждый кадр с четко выстроенной композицией рассматривается как самостоятельная аллегория. В фильме «Каменный крест» (1968) этого же режиссера черно-белое, зачастую темное изображение изобилует выразительными крупными планами лиц крестьян, вызывая аллюзии к живописи. Например, сцена прощания с главным героем, занимающая большую часть фильма, напоминает сюжеты картин Рембрандта и Брейгеля. Особое ощущение аутентичности в фильме достигается тем, что роли крестьян исполняли местные жители в собственных костюмах начала столетия. Трансформация изображения имеет конкретную драматургическую задачу, входя в резонанс с расколотым внутренним миром главного героя, которое усиливается звуковыми решениями. Необычный дуэт органа и бандуры и колоритный язык гуцулов, льющийся как музыка, усиливают мистическое ощущение происходящего на экране. Режиссер сохраняет живую и полную диалектизмов речь, продолжая линию С. Параджанова, который в фильме «Тени забытых предков» отказался от литературного языка в диалогах, заменив его диалектами.

Анализ семантических, структурно-композиционных особенностей в украинских фильмах живописно-символического направления дает возможность понять, каким образом цвет, свет и звук становятся компонентами, способствующим формированию кинопритчевой формы повествования.

*Anna Vorobyeva  
(Saint Petersburg)*

### **Light, Color and Sound as Semantic, Structural and Compositional Signs of the Cinema a Parable in the Films of Ukrainian Poetic Cinema 60–70 of the XX Century**

The article is devoted to philosophical interpretation of expressive means of cinematography, those as follows: light, color and sound in particular. Being a semantic, structural and compositional elements, those means contribute to the formation of the integrity of the film genre style

model as the parable. Deciphering these or other symbols and metaphors of the manifestation of the plot, which the parable speaks.

Analyzing the Ukrainian poetic movement films of the 1960–80s figurative line such as follows: Sergey Parajanov's «Shadows of Forgotten Ancestors», Yuri Ilyenko's «The White Bird with a Black Mark», «Night on the Eve of Ivan Kupala», Yuri Ilyenko's «Fountain for the thirsties», L. Osyka's «Incomer into sea», «The Stone Cross», we can find the highlighting the cinematographic language visual and auditory means.

Thus, the stylistics, the image texture, as well as the film sound canvas, being the personification of the character senses or an independent semantic layer, forms the narrative specificity of the parable form as a genre.

*Анастасия Максимова  
(Казань, Республика Татарстан)*

### **Из истории светомузыкальных представлений в Казани (1962–2017)**

Понятие «светомузыка» как отдельное направление в аудиовизуальном искусстве претерпело как в массовом, так и в профессиональном сообществе ряд трансформаций. Тем не менее, светомузыкальный концерт ранее и сейчас предполагает двухкомпонентность: световая пластика, реализующаяся при помощи светомузыкального инструментария на экране, и музыка, исполняемая вживую или в записи [*Ванечкина И. Л. Беседы о музыке и синтезе искусств. Казань, 2012. С. 315*].

Первые светомузыкальные концерты в Казани проводились с установками «Прометей-1» (1962) и «Прометей-2» (1963–1964), которые были стационарными и состояли из пультов и подсоединенных к ним лампочек. Лампы располагались за большими полупрозрачными экранами и создавали визуальные картины способом обратной проекции. Обе установки были смонтированы коллективом инженеров в актовом зале здания радиофакультета Казанского авиационного института. Именно там проходила визуализация музыкальных записей и исполнялись световые партии «Поэмы огня» А. Скрябина, а затем — «Испанского каприччио» Н. Римского-Корсакова, «Катакомб» из «Картинок с выставки» М. Мусоргского, отрывка из сюиты «Пер-Гюнт» Э. Грига, фрагмента из балета «Весна священная» И. Стравинского и др. Первыми исполнителями световых партий были преподаватель А. Г. Юсфин и студентки Казанской консервато-

рии Э. Бигушева, И. Ванечкина. С инженерами сотрудничали композитор Л. Блинов, музыковед Л. Романовская и др. С 1963 года всеми конструкторскими работами и созданием художественных концепций руководил Булат Махмудович Галеев. Исполнение концертов проходило в рамках фестивалей студенческой самодеятельности. Однако актывый зал Казанского авиационного института невозможно было использовать как постоянную площадку для экзотичных световых представлений.

Поэтому следующим шагом стало создание *транспортабельного* светового инструмента «Кристалл» (1964). Он представлял собой октаэдр с расположенным внутри кубом из матового оргстекла. Имитируемый всей этой конструкцией шестиугольный кристалл управлялся при помощи пульта и светился изнутри. Небольшие размеры конструкции обеспечивали его мобильность, а чуткий интерфейс пульта создавал широкую палитру возможных визуальных эффектов. «Величание избранной» И. Стравинского, «Слезы» А. Немтина, «Структуры» П. Булеза, «Космос» Э. Артемьева, музыка народов острова Суматра и джазовые пьесы — это неполный список произведений, для которых были созданы световые партии. На протяжении почти 30 лет они демонстрировались в разных городах страны. В 2015 году световой инструмент «Кристалл» был модернизирован при поддержке Политехнического музея, и его концертная деятельность возобновилась в Москве (2015), Казани (2016) и в Карслруэ (2017) в перформансе «Синестетическая симфония» на музыку П. Кирна.

В конце 1970-х годов, когда коллектив получил постоянный музейный зал светомузыки и демонстрационный зал в Молодежном центре города Казани, была создана стационарная установка «Прометей-3», состоящая также из пульта и более сложных световых проекторов с различными трафаретами. На ней исполнялись «Темное пламя» А. Скрябина, «Болеро» М. Равеля, «Время, вперед!» Г. Свиридова. По сравнению с ранними версиями, этот инструмент мог совмещать эффекты обратной и прямой проекции. В демонстрационном зале светоконцерты проходили регулярно в течение 10 лет, вплоть до 1991 года, когда зал и музей светомузыки были ликвидированы. Казанские инженеры-светохудожники исследовали опыт предшественников и современников, обсуждали вопросы, связанные с синестезией и светомузыкой на научно-практических конференциях, постоянно проверяли свои теории практикой.

В 1987 году была создана установка «Рассвет», которая соединяла два диапроектора с пультом и благодаря управляемой смене

слайдов позволяла получать видеоэффекты. Для исполнения на ней были созданы концертные световые партии на музыку К. Дебюсси, Р. Паулса, группы Пинк-Фloyd и др. С этим же пультом в 1996 году в Большом концертном зале (Казань) была осуществлена постановка Скрябинского «Прометей» с визуальной партией из картин В. Кандинского. В 2017 году «Рассвет», вместе с другими световыми объектами, создавал визуальные эффекты на фестивале «Unsound. Dislokation Kazan».

В 1990-е годы прошла серия экспериментальных мультимедиа-концертов, где визуальные образы создавались с помощью лазерной техники, генераторов, осциллографов и видеоэффектов.

На сегодняшний день задача медиаархеологов и искусствоведов состоит в исследовании этого огромного пласта материала, в выявлении специфики работы казанских светохудожников и изучении научно-творческих взаимосвязей Студенческого конструкторского бюро (позже Совместного научно-исследовательского института экспериментальной эстетики, а ныне Творческого объединения «Прометей») с другими арт-сообществами.

*Anastasia Maximova*  
(Kazan, Republic of Tatarstan)

### **From the History of Light-Music Performances in Kazan (1962–2017)**

The report is devoted to the history of conducting light music performances and concerts in Kazan. They held members of the group «Prometheus» in the period from 1962 to 2017. The execution of light parties for musical works was carried out at different periods with the help of various instruments, which was created by a team of engineers led by Bulat Galeev in close interaction with musicians. The choice of certain light-music devices was due to the peculiarities of the analysis of musical material, the venues and the level of technical equipment in different periods of activity. Systematic study of the experience of predecessors and contemporaries, involvement in the world context of audiovisual art, discussion of their practical experiments at scientific and practical conferences gave impulses for the modernization of existing equipment and the creation of new algorithms for light scores. The interdisciplinary nature of research and development in synaesthesia and light-music helped bring to the typical practice of color stereotyped projections methods of laser illumination, video tracking, electronic generation of visual images.

The study of archival documentation for the mentioned projects is just beginning and promises to bear many fruits in the future.

Михаил Заливадный  
(Санкт-Петербург)

### Музыкальные множества вариативной структуры: от Луи-Бертрана Кастеля до Булата Галеева

Французский математик и физик Луи-Бертран Кастель (1688–1757) вошел в историю искусствознания как инициатор общеевропейской дискуссии XVIII века по проблемам синтеза музыки и света (первоначально — цвета). Интерес к инновационным светомузыкальным идеям Кастеля не угасает и до сих пор, несмотря на очевидную (хотя исторически и закономерную) ограниченность большей части его конкретных предложений и разработок в данной сфере. По мнению автора доклада, это объясняется тем, что последующее развитие различных областей науки (в том числе математики, психологии, системологии) позволяет выявить в теоретическом наследии «родоначальника светомузыки» ряд перспективных эвристических моментов, ранее не привлекавших (или почти не привлекавших) внимание исследователей. К числу таких моментов относится, в частности, выдвижение принципа клавиатуры как основы упорядочения невзвучиваемых элементов множества слухозрительных синестезий (и внешних форм выражения звукозрительного синтеза), а также опыт распространения идеи «клавесина для глаз» на другие сенсорные системы («клавесин для органов чувств»), фактически содержащий в себе предпосылку для формирования многомерного музыкально-семантического пространства с *вариативной структурой* измерений, соответствующих некоторым из этих систем (обонятельной, осязательной, вкусовой).

На современном этапе исследования музыкально-синестетической проблематики осознанию проявлений вариативности в строении различных составляющих музыки как сложного системного целого способствовало обращение к области музыкальных тембров в работах выдающегося отечественного теоретика и практика светомузыки Булата Махмудовича Галеева (1940–2009) и его сотрудников. Шкала тембров в анкетах, составленных в разные годы Галеевым и его ассистентами с целью проведения опросов по выявлению синестетических закономерностей музыки, наглядно демонстрирует весьма значительную степень вариативности, свойственную системе музыкально-тембро-



вых характеристик, множество которых (также и с математической точки зрения) допускает различные формы упорядочения. Галеевым и его коллегами проводились и исследования более широкого круга синестезий, уже выходящих за пределы музыки и имеющих более общую семантическую значимость. Особенностью некоторых из семантических шкал, положенных в основу таких анкет, также является вариативность структуры.

Свидетельства вариативности как одного из важных свойств, составляющих музыкальные системы, обнаруживаются в ряде хронологически «промежуточных» (находящихся по времени между двумя историческими явлениями, охарактеризованными выше) опытов теоретического рассмотрения закономерностей ее «подсистем» — как звуковых, так и внезвуковых. В докладе приводятся три примера такого рода, отличающихся по подходам к проблеме и по непосредственной практической предназначенности: идея «словесной клавиатуры» С. Малларме, звукоряд ударных инструментов «без определенного звука» в «Основах оркестровки» Н. Римского-Корсакова, таблицы синестетических характеристик восприятия музыкальных тембров, представленные в 1960-е годы Ю. Рагсом и Е. Назайкинским.

В некоторых позднейших работах, так или иначе опирающихся на уже сложившуюся (в 80-е годы XX века) системологическую теорию вариативности и посвященных изучению музыкальных явлений с применением основных идей и положений этой теории, авторами привлекается (наряду с другими математическими средствами) аппарат нечетких множеств. При несомненной эффективности этого аппарата, он, однако, может создавать определенные трудности для музыкантов, не являющихся одновременно специалистами в области современной математики. С учетом этого музыковед Т. Брославская предложила (в беседе с автором доклада) использовать для исследований в данном направлении известные в музыкознании логические обобщения характерных форм тематического развития и типовых особенностей строения музыкальных композиций, осуществленные на основе закономерностей вариационной формы (в числе авторов, внесших существенный вклад в формирование этого крупного теоретического результата, — Р. Рети, С. Скребков, Л. Александрова, А. Элоян), включая выработанную в рамках этих обобщений специальную математическую символику. Предложение это, дополняя существующую практику применения исследовательских методов «общематематического» характера, представляется весьма ценным и перспективным также в отношении многих других направлений те-

оретического исследования музыки и практического освоения ее закономерностей; то же относится и к разнообразным формам участия музыки в синтезе искусств.

*Mikhail Zalivadny  
(Saint Petersburg)*

### **Musical Sets of Variative Structure: from Louis-Bertrand Castel to Bulat Galeev**

The paper is devoted to the phenomenon of variative structure proper to different components of musical system. The author analyzes several remarkable historical examples that point out the specific forms and manifestations of this phenomenon and marks especially some innovative proposals concerning the methods of studying these kinds of forms.

*Диляра Галиакберова  
(Казань, Республика Татарстан)*

### **Инфографика как средство демонстрации особенностей звукового ландшафта территории Казанского Кремля**

Актуальность вопросов акустической экологии, все чаще обсуждаемых в сообществах отечественных экологов, социологов и культурологов, очень высока, особенно в урбанизированных центрах России. В растущих городах, каким является и Казань, звуковая компонента культурного ландшафта меняется также стремительно, как и визуальный облик самого города.

Городская акция «Звуковой портрет Казанского Кремля», организованная Музеем Исламской культуры совместно с Творческим объединением «Прометей» с целью привлечения внимания к акустическому колориту архитектурных пространств города и, в частности, музея-заповедника Казанский Кремль, предложила горожанам ряд «звуковых прогулок» (полдень, вечер, полночь и рассвет), а также мастер-классы по передаче накопленных в результате прогулок звуковых впечатлений средствами графики и цвета. Такого рода практика графической передачи звуковых феноменов, основанная на синестезийном подходе, осуществляется в Детской архитектурно-дизайнерской школе «ДАШКА» КазГАСУ уже более 10 лет в рамках программы автора «Звуки вокруг нас — симфония пространства». Формат workshop позволил выпускникам этой школы поделиться своим опытом с участ-

никами акции. Полученные графические этюды легли в основу инфографики, позволяющей благодаря эмоциональной выразительности линий и цветовых пятен продемонстрировать меняющийся на протяжении суток характер звуковой ткани внутреннего архитектурного пространства мечети Кул-Шариф и площади перед ним, проанализировать закономерности и особенности возникновения доминантных звучаний и звучаний, маркирующих различные зоны обследуемой территории. Наряду с аудиозаписями, поэтическими текстами, высказываниями участников о звуковом ландшафте Казанского Кремля, инфографика составила основу экспозиции по материалам проведенной городской акции.

*Dilyara Galiakberova*  
(Kazan, Republic of Tatarstan)

### **Infographics as an Object for a Demonstrating Kazan Kremlin Territory Soundscape**

The experience of the city action «Sound portrait of the Kazan Kremlin» has been described. Synaesthesia approach allowed to show the results of sound walks in the form of emotionally deep infographic.

*Светлана Сорокина*  
(Казань, Республика Татарстан)

### **Искусство звука и света в практике психолога**

В докладе представлен опыт по разработке и внедрению технологии повышения личностной самооценки с использованием потенциала аудиовизуального синтеза. Музыкальное и световое (цветовое) воздействие обладает возможностями влияния на физиологическую, эмоциональную и психическую сферы человека, в том числе на область его самосознания, и понимается как способ психологической коррекции, направленной на релаксацию и регуляцию психоэмоционального состояния человека. Внимание автора обращено к возможностям цветового и музыкального (аудиовизуального) воздействия на заниженную самооценку людей третьего возраста (пенсионеров).

Теоретический анализ позволил обосновать гипотезу о том, что применение специально разработанного аудиовизуального воздействия, направленного на компенсацию признаков низкой самооценки, повлечет позитивные изменения в уровне личностной самооценки.

Для эмпирической проверки данного предположения были проведены тренинги, целью которых стала проверка выдвинутой гипотезы.

На этапе предварительной диагностики предлагается тестирование по нескольким методикам, при помощи которых изучаются личностная самооценка испытуемых, уровни настроения и тревожности, склонность к депрессии, наличие социальной поддержки и доверие к ней. Выбор методик основан на возрастных особенностях человека, в частности, на важности актуального эмоционального состояния в третьем возрасте.

Аудиовизуальное воздействие реализуется в виде разработки и применения «синестетических» упражнений, которые позволяют стимулировать цветовое и музыкальное восприятие пенсионеров. Упражнения ориентированы на развитие музыкальных и цветовых ассоциаций, слушания музыки, осуществление психологического анализа жизненного пути. Одно из упражнений основано на особом способе музыкальной графики, созданном в семидесятые годы в казанском НИИ «Прометей» в качестве «методики художественной педагогики, опирающейся на синестетические способности, — “рисования музыки”, причем не только красками, но и словами» (*Ванечкина И., Галеев Б. Синестетические эксперименты в музыкальном образовании // Человек. 2002. № 2. С. 89–99*).

Работа по этой методике представляет собой рисование музыкальных впечатлений живописно-изобразительными средствами. Ценность данного упражнения в том, что использование визуальных аналогий значительно обогащает звуковое восприятие. В работе рекомендуется использовать классический музыкальный материал, краски.

За подготовительным этапом, цель которого в развитии музыкального и цветового восприятия испытуемых, следует этап просмотра специально разработанных аудиовизуальных программ.

В результате апробации технологии установлено, что аудиовизуальное воздействие с высокой степенью достоверности вызывает положительную динамику среднегрупповых показателей актуального эмоционального состояния у обследованных пенсионеров: уменьшение склонности к сниженному настроению, психоэмоционального напряжения (тревожности, депрессии), повышение степени социального доверия. В самооценке испытуемых, прошедших тренинги аудиовизуального воздействия, отмечены позитивные изменения: уровень самооценки испытуемых повышается с уровня «низкий» ( $X_{\text{ср}}=33.33$ ) до уровня «выше среднего» ( $X_{\text{ср}}=49.33$ ).

*Svetlana Sorokina*  
(Kazan, Republic of Tatarstan)

### **The art of *Sound* and *Light* in the Psychologist Practice**

The report presents the experience in the development and implementation of technology to improve personal self-esteem using the potential of audiovisual synthesis. Musical and light (color) influence has possibilities of influence on physiological, emotional and mental spheres of the person, including on area of his self-consciousness, and is understood as a way of the psychological correction directed on relaxation and regulation of a psychoemotional state of the person. The author's attention is drawn to the possibilities of color and music (audiovisual) impact on the low self-esteem of people of the third age (pensioners). As a result of technology testing, it was found that such an impact with a high degree of reliability causes a positive dynamic of the average group indicators of the current emotional state in the surveyed pensioners: a decrease in the tendency to a reduced mood, psycho-emotional stress (anxiety, depression), an increase in the degree of social trust.

*Олеся Ростовская*  
(Москва — Санкт-Петербург)

### **Возможности синтезатора АНС и их воплощение в некоторых сочинениях 2009–2018 годов**

Одной из ярчайших особенностей синтезатора АНС является соединение в этом инструменте изображения и звука. На протяжении долгих лет существования инструмента упор делался либо на звуковую (чаще), либо на изобразительную сторону.

В докладе дается описание некоторых авторских сочинений для АНСа, ставших результатом тщательного исследования природы инструмента и его возможностей.

В Музее музыкальной культуры им. М. И. Глинки (ныне Российский национальный музыкальный музей), куда АНС переехал в 2008 году, перед инструментом развернулись возможности выйти к слушателю напрямую. В 2009 году, в год 95-летия Евгения Мурзина мной были созданы два сочинения: «Свечение» для терменвокса и АНСа и «Вознесение» для органа и АНСа, что ознаменовало новый этап истории инструмента. После многих десятилетий лабораторной

жизни синтезатор АНС стал настоящим концертным инструментом со своим репертуаром.

В процессе сочинения я поставила задачу уместить материал каждой композиции на одном стекле, так как смена партитурного стекла на данном инструменте занимает несколько минут, что непозволительно долго в процессе исполнения одной пьесы.

В «Свечении» вопросы расходования ширины партитурного листа пришлось решать математически, поэтому проигрывание этой партитуры состоит из неоднократных возвращений к предыдущему «аккорду», а после кульминации вся партитура постепенно проигрывается в ракоходе.

В 2014 году к столетнему юбилею Евгения Мурзина был реализован проект «Синестезия», в котором авторы — художник Татьяна Колганова и композитор Олеся Ростовская — сделали акцент на равновесии визуальной и аудиальной сторон АНСа.

Изучив принципы работы АНСа, Т. Колганова создавала именно визуальные произведения, разворачивая при этом композиции не только в пространстве, но и во времени. Я, как композитор, работала исходя из звучания. В итоге мы смогли увидеть, что целостное, гармоничное музыкальное произведение выглядит на АНСе как самостоятельный графический объект с логичным визуальным композиционным строением.

В нашем совместном выставочном проекте были представлены шесть партитур, помещенных в лайт-боксы. Музыка каждой партитуры звучала в наушниках. Осуществление проекта стало возможным благодаря специальному составу, изобретенному Т. Колгановой. Все шесть партитур отрисованы на пленках, покрытых разработанным ею веществом. Вместе с переносом работы со стекла на пленку мы получили дополнительное преимущество — транспортабельность партитур, что дало возможность выставить проект несколько раз:

- в Музее музыкальной культуры имени М. И. Глинки (Москва, декабрь 2014 г.);
- на фестивале, организованном ТО «Прометей» (Казань, октябрь 2015 г.);
- в Уральской консерватории (Екатеринбург, ноябрь 2015 г.);
- в Уральской консерватории повторно по просьбе организаторов (Екатеринбург, декабрь 2016 года).

После реализации проекта «Синестезия», возник вопрос: можно ли создать такое произведение, в котором общий вид и «сюжет»

партитуры будут соответствовать эмоциональному восприятию звучания и «сюжета» музыки? В результате появилось сочинение «Космический пейзаж», визуальная композиция которого представляет собой вид с одного из спутников Сатурна, а звучание партитуры отображает мерцание звезд, пролет далеких комет и т. п.

В мае 2018 года было написано сочинение «ANSomnology» для АНСа соло. Его длительность составляет 7 часов 45 минут. Сочинение было записано одним дублем без склеек и монтажа. Данный проект представляет собой звуковую композицию, основанную на биоритмах мозга, в которой непрерывно и последовательно проходят друг за другом пятнадцатиминутное «Intro» и четыре цикла частей, соответствующих фазам здорового сна человека.

Идея сочинения базируется на следующем принципе: биоэлектрические колебания мозга измеряются в Герцах, как и частоты звуковых волн; зная какие частотные диапазоны проявляются в различных фазах сна, можно построить их звуковые соответствия. Работа над этой партитурой была сопряжена с поисками нового способа записи материала. Поскольку требовалась предельная точность в записи звуковых частот, была использована миллиметровая бумага, на которой сквозные линии были аккуратно прожжены выжигательным прибором. Демонстрация проекта в выставочном формате планируется в Российском национальном музее музыки.

В настоящее время совместно с Т. Колгановой автор работает над новым проектом для синтезатора АНС — «Синестезия-2».

*Olesya Rostovskaya*  
(Moscow — Saint Petersburg)

### **The ANS Synthesiser: Potential Uses and Development Illustrated by Various Compositions Between 2009 and 2018**

Drawing on examples of her own work, in this article composer Olesya Rostovskaya illustrates a variety of options offered by the ANS synthesizer, as well as techniques to mitigate some of the instrument's limitations.

She considers issues such as the twinning of images and sounds, division of the sound field into separate sine tones and novel techniques in producing the score. Difficulties relating to the transportation and exhibition of ANS scores are explored along with the potential of using

the ANS not merely as a laboratory device but as a true musical instrument to perform in concert.

She analyses her own compositions «Ascension» (for organ and ANS) alongside «Luminescence» (for Theremin and ANS) and «Spacescape» and «ANSomnology» (for ANS solo), as well as «Synesthesia» and «Synesthesia-2», developed in partnership with fellow artist Tatiana Kolganova, and deliberates on the conceptual challenges and technical process which face composers in creating such works.

*Ярослав Безоков  
(Новосибирск)*

### **Синтезатор как механизм управления светом в интерактивной светомызыке**

На сегодняшний день справедливо разделять светомызыкальные исполнения на предварительно спроектированные, когда материал постановки подготавливается заранее и воспроизведение запускается нажатием одной кнопки, и интерактивные, когда создание светомызыкального произведения происходит непосредственно в ходе исполнения. В музыкальном искусстве аналогиями им являются аудиозапись и живое исполнение. Интерактивная светомызыка обладает теми же достоинствами, что и непосредственное сиюминутное музицирование, и в ситуации, когда световая партия нужна для концерта с живым исполнением, именно интерактивная светомызыка является единственно возможным адекватным решением. В творческой практике для этого обычно используются специальные пульты, позволяющие достаточно быстро и гибко управлять световым оборудованием. Однако они обладают рядом серьезных минусов, ключевые из которых — высокая стоимость, а также сложность настройки и освоения, вследствие чего для полноценной работы с ними требуются солидные технические знания. Эти факторы значительно тормозят развитие интерактивной светомызыки, так как профессиональным музыкантам для экспериментов с ней требуются солидный бюджет и многомесячное изучение узко специализированной техники. По этим причинам интерактивной светомызыке трудно проникнуть в сферу детского музыкального образования. Возможным выходом здесь является перенос управления светом на фортепианную клавиатуру, ведь в той или иной степени, ею владеют все музыканты. Идея эта поднималась неоднократно, и следствием ее было создание гибрид-



ных цвето/светомузыкальных инструментов с четкой взаимосвязью между определенными звуками и визуальными эффектами. Однако развитие техники в последнее десятилетие позволяет нам перевести эту идею в совершенно новый ракурс, так как появилась реальная возможность использовать для управления светом любой домашний синтезатор и свободно назначать на нужные клавиши световые эффекты в зависимости от личных предпочтений, особенностей художественного материала и удобства исполнения. То есть мы уже имеем дело не с синхронизацией определенных звуков с конкретными визуальными эффектами, а именно с механизмом управления светом. Для его реализации нам понадобится подключить синтезатор к компьютеру, на котором стоит программа управления светом с заранее сделанными специальными настройками. Далее команды с клавиатуры через компьютер могут подаваться на световое оборудование или в программу (визуализатор), создающую виртуальную сцену. Также существует возможность привязывать световые эффекты к силе нажатия клавиш, что позволяет использовать весь опыт работы музыканта с фортепианной клавиатурой для управления светом. Гибкость и доступность данной технологии позволяет предполагать, что она будет полезна многим музыкантам, не имеющим знаний в электронике и настройке светотехники, но стремящимся к светомузыкальным экспериментам. Также раскрываются широкие возможности для внедрения интерактивной светомузыки в сферу детского музыкального образования, так как от начинающих музыкантов не требуется для этого никаких специальных навыков, кроме тех, что они получают в процессе обучения музыке. Наряду с этим данная технология будет оптимальной для создания световой партии к музыке, исполняемой в живую, так как позволяет точно следовать за индивидуальными особенностями исполнения музыканта и сценической ситуацией.

*Yaroslav Bezokov  
(Novosibirsk)*

### **Synthesizer as Light Controller in Interactive Light Music**

The report is devoted to the use of home synthesizers and midi keyboards for controlling real and virtual lighting equipment, their use by musicians as an alternative to stage and theatrical light controllers, which makes it possible to light music experiments without significant preparation in the field of lighting technology.

*Евгений Климин  
(Москва)*

**Max MSP и Arduino:  
ресурсы для музыкально-оптического творчества  
в классе электронных музыкальных инструментов**

Электронная музыка с момента своего зарождения и по сей день была и остается синонимом новаторства, ломки стереотипов и дерзких экспериментов. Помимо очевидного использования электрофонов, в качестве определяющих примет жанра, называют самые яркие прорывы в область нового, которыми поражает музыка XX века: сплошная интонация, сонористика с творческим контролем множества параметров звука, конкретная музыка и т. д. [1, 17; 2]. Но метапризнаком жанра электронной музыки, безусловно, следует назвать стремление к поиску неизведанных путей, из которого вытекают все новаторские направления внутри жанра. Некоторые из этих направлений ставят под вопрос само словарное определение музыки, и в первую очередь речь идет о музыкально-оптическом творчестве.

Безусловно, при обучении электронной музыке необходимо учитывать и это направление.

В XXI веке, наряду с поиском нового, в электронной музыке ощущается стремление вернуться к прежним открытиям, пересмотреть их и реализовать по-иному на современном этапе. Здесь сказывается и та примета нашего времени, благодаря которой все более широкий круг людей получает возможность обращаться к высоким технологиям на уровне разработчиков. Этому способствует ряд масштабных проектов, облегчающих процесс создания программ и аппаратных решений. С их помощью все чаще снимается конфликт между стремлением к реализации творческих идей и отсутствием специфических технических компетенций. В результате, музыкально-оптическим творчеством сейчас может свободно заниматься не только гениальный новатор, посвятивший этому всю жизнь, но и рядовой преподаватель со своими учениками.

Один из таких проектов, делающих технологии доступными, — программная среда Max MSP. Она позволяет на виртуальном уровне решить практически все задачи из области электронной музыки. Другой пример — Arduino, который максимально облегчает пользо-

вательно создание аппаратных решений на базе микроконтроллеров. В Max MSP на данный момент существует набор функций, объединенных под общим названием MaxMSP. Благодаря этим функциям программная среда взаимодействует с аппаратными контроллерами Arduino. Кроме того, среди средств программирования Arduino существуют детально проработанные библиотеки для реализации взаимодействия устройств через MIDI. Главное преимущество MaxMSP — простота разработки. Основной недостаток — ограничения в быстродействии, что серьезно сужает круг периферийных устройств, которые можно подключить к контроллеру. Определенные сложности возникают, также, при инициализации контроллера внутри Max MSP, что, помимо прочего, снижает уровень надежности в условиях живого исполнения.

Взаимодействие Max MSP с Arduino через MIDI, в итоге, оказывается более функциональным. Для этого требуется плата-аналог Arduino с соответствующим разъемом. В процессе обмена данными с такой платой компьютер транслирует достаточно простой набор команд, в ответ на которые контроллер может запускать сложные алгоритмы взаимодействия с периферией, недоступные для MaxMSP. Частным примером такого периферийного устройства может служить микросхема TLC5940. Каскад TLC5940 позволяет управлять множеством светодиодов, что дает широкие возможности для музыкально-оптического творчества, будь то создание аппаратных интерфейсов для живого исполнения электронной музыки или различных аудиовизуальных инсталляций. В целом же использование ресурсов Max MSP и Arduino позволяет превратить класс электронной музыки в некую лабораторию изобретателя, тем самым приближая учеников и преподавателей к сути жанра — стремлению к поиску нового.

1. *Комарова Т. В.* Электроакустическая музыка: к проблеме трактовки термина и определения жанра // Музыкальное образование в XXI веке. Преподавание в области электронного музыкального творчества // Сб. мат. Международной научно-методической конференции. Москва, 17–18 сентября 2017 г.; Международная выставка NAMM MusikMesse Russia. М.: Наука и образование, 2018. С. 16–19.

2. *Šćekić Z.* Introduction to the five limit intervals harmony // Там же. С. 11–13.

*Eugeny Klimin*  
(Moscow)

### **Max MSP & Arduino: Tools for the Art of Light in Music Education**

Electronic music, including the art of light, is a field of innovation and invention. One of the ways to implement this instance in education is the usage of Max MSP and Arduino. The first is an object-oriented programming environment for musicians, the second is a set of programming tools for hardware controllers. Using this, a musician, even without special education, can create his own light effects for live electronics and audio-visual installations.

*Ирина Евтеева*  
(Санкт-Петербург)

### **Свето-живописное пространство во взаимодействии с выразительными возможностями звука в фильме: примеры из личной практики**

Технология моих картин строится на соединении в покадровой съемке разнородных кино-видео и живописных изображений. Суть метода заключается в том, что изображение покадрово проецируется на стекло, где отдельно обрабатывается буквально каждый смоделированный из заготовок кадр. Делается это вручную — светом, цветом, линией или пятном. Техника, при помощи которой были сняты все мои фильмы («Лошадь, скрипка и немного нервно» [1991], «Эликсир» [1995], «Клоун» [2002], «Петербург» [2003], «Демон» [2004], «Тезей» [2006], «Фауст» [2006], «Маленькие трагедии» [2010], «Арвентур» [2015]), позволяет использовать широкий реестр изображений от почти натурного игрового кадра до условного живописного видеоряда. В такой технике картина, по сути, создается дважды: сначала снимаются и подготавливаются к анимационной обработке игровые эпизоды-заготовки и параллельно подбирается и монтируется фильмотечный кино-видео материал. Затем наступит основной съемочно-монтажный период, когда происходит анимационное «сведение» разнородных изображений на одну пленку. Именно в этом процессе и возникает окончательное изображение, редактируемое светом, живописной или графической фактурой. При

этом оно получает тот или иной пластически-драматургический импульс.

Технология основана на сочетании натуральных кадров с живописными. Реальное изображение (снятое, как правило, заранее) в процессе работы обрабатывается, редактируется. Весь предметно-персонажный мир (актеры, сугробы, цапли, фазаны, павлины, бабочки, лилии) и снят, и нарисован. Работа проходит на стекле, что дает возможность получать нужное изображение путем смешивания проекций. В реальное изображение я вмешиваюсь цветом, светом и объемом мазка. Таким образом, одно изображение как бы подсказывает другое, тянет его в единой цветотональной интонации. Важные по сюжету, фабуле и композиции эпизоды задумываются и реализуются с актерами на съемочной площадке (период заготовок). Без этого повествование не построить. Но не менее важная часть процесса — это ассоциативный изобразительный материал, который разрабатывается параллельно с основным действием и несет не меньшую в общем строении фильма роль. Этот материал как бы доигрывает сцену. К примеру, в фильме «Петербург» есть эпизод наводнения. Как воплотить его кинообразами? В качестве художественного решения выбирается следующее: в русло Невы как бы «замешаны» солдаты, декабристы, рабочие; они «выходят» из берегов, словно выливаясь на улицы, заливают пространство города своими телами. Планы бегущих рабочих были взяты из фильма С. М. Эйзенштейна «Стачка». Далее их изображения соединялись с планами бегущей воды. Получилось так, что в струях воды несутся рабочие, под их напором падает забор и в результате наводнение изображений как бы затапливает город.

Во время проведения мастер-класса будут показаны фрагменты из фильмов «Арвентур» и «Творения или 4 Ка Велимира Хлебникова», в которых весьма важной является звуковая составляющая — особое сочетание шумо-музыки и речи. Оба фильма созданы в тесном сотрудничестве с одним из самых известных звукорежиссеров нашей страны В. М. Персовым. Владимир Маркович — человек удивительно яркий, тонкий. За его плечами множество замечательных фильмов. Перечисляя названия некоторых из них (например, «Скорбное бесчувствие», «Левша», «Спаси и сохрани», «Случайный вальс», «Перемирие», «Австрийское поле», «Идиот») поражаешься многогранности его фантазии, проявленной в работе со столь разными режиссерами.

В нашей совместной «китайской» картине («Арвентур») я получила огромное удовольствие от неожиданных предложений условного

решения музыкальных шумов. Это придало картине особый объем. В звуковом решении фильма мы не следовали прямому иллюстрированию, то есть если видим шаги, то и слышим шаги, если птица летит, то слышим взмахи крыльев. Во время полета журавлей звукорежиссер предложил тихо звенящий иней, или звучание «музыки дождя». При использовании подобных контрапунктов изображение обогащается еще и другими ассоциативными смыслами. В фильм «Творения или 4 Ка Велимира Хлебникова» было достаточно сложно вместить большой объем речевого материала. Стихи В. Хлебникова не просты. Путешествуя со своим Ка, Поэт попадает в черный квадрат, встречается на полях сражений с П. Филоновым, беседует с Эхнатомом и его Ка. Слово становится воплощенным в том или ином пространстве, как живое существо, да и движение персонажей иное, благодаря той свето-живописной среде, в которую они попадают. Мы решили применить особый прием активно звучащих слогов, (вплоть до звуко-букв) и стихов. Так в сцене «Кинозал», где с экрана (на котором показана хроника Первой мировой войны) на Поэта летят листки его рукописи — они звучат, светятся, бьются в его грудь. В этом многоголосье стихов важно было дать полифонию общего рече-музыкального воплощения, а не конкретного стихотворения Поэта. Стихи и шумо-музыка здесь, на наш взгляд, стали повествовательными единицами.

По охарактеризованной выше системе я работаю на протяжении 25 лет. Созданная в процессе работы технология *дает возможность использования фотографической основы кино для съемки анимации, используя подготовительные заготовки актерских сцен, фильмотечных кадров, всевозможных зафиксированных на кино-видео носителях состояний природы и т. д.*

*Irina Evteeva  
(Saint Petersburg)*

### **Light-Pictorial Space in Conjunction with the Expressive Potentials of Sound in the Motion Picture: Examples from Personal Practice**

The report will demonstrate the role of light-pictorial glazing in the composing. The author will show fragments from her films, where the connection of light-, color- and sounding image works in a special way.

Сергей Зорин  
(Москва)

## Музыкальная светоживопись и Оптический театр — реальность нового времени

В 1963 году я изобрел и изготовил первый портативный инструмент светохудожника. Он позволял в реальном времени создавать и затем исполнять светодинамические композиции к выбранной музыке или импровизировать совместно с музыкантами, создавая целостное произведение *музыкальной светоживописи*. Шесть лет после изобретения этого инструмента я демонстрировал его на всесоюзных и региональных конференциях по синтезу Музыки и Света. В 1969 году появилось желание к игре абстрактных символов на экране добавить смысловой ряд. Я придумал способ, как оживлять слайды, изобрел еще целую серию специальных проекционных устройств и создал новое исполнительское экранное искусство *Оптический театр — ОТ*. Как правило, мы привыкли смотреть на экранах некие «видео-консервы» (кинофильмы, видеофильмы). В Оптическом театре мы видим на экране живое исполнение композиций или оптических спектаклей, задуманных и отрепетированных светохудожником заранее. Причем при каждом следующем исполнении импровизация не просто допускается, а очень приветствуется.

Главная мысль, которая вела меня при создании ОТ, — «назад к природе человеческого восприятия» с учетом многоплановости живой Вселенной и микрокосма человека. Мы слишком далеко в своей гордыне и непонимании ушли от Бога и от созданной им Природы. «Вторая природа» — творение рук человеческих — вступает в противоречие с божественной Природой, уничтожает ее... Мы создали миллионы разных волновых устройств, которые своими излучениями исказили весь электромагнитный каркас солнечной системы и могут привести к непредсказуемым мутациям человеческого мозга. Я осознал противоестественность структуры сигналов всех современных систем передачи аудиовизуальных сигналов (кино, телевидение и компьютерная сеть Интернета), которые дробят, разрывают целостный божественный мир на все более и более мелкие фрагменты (кадры, строки, пиксели). Эти фрагменты затем втискивают в человеческий мозг с частотами, которые никто и не думал гармонизировать с рабочими частотами самого человека. Мы — волновые существа, поэтому внедрять в планетарном масштабе волновые устройства, которые влияют на мозг человека негативно, — это безответственность

или даже преступление. Поэтому я стремился разрабатывать альтернативный светозвуковой инструментарий, который соответствовал бы естественной природе самого человека. Все светопроекционные инструменты в ОТ излучают *потоки света, имеющие непрерывную (континуальную), как свет солнца, структуру*. Никаких кадров, строк и пикселей. Многолетняя практика показала *благоприятное, гармонизирующее* воздействие таких потоков на человека. За пять с лишним десятилетий, что прошли со времени создания первого *портативного инструмента светохудожника*, мною разработаны солнечные инструменты разных конструкций, которые с успехом были опробованы в разных областях: в театральном искусстве, в космонавтике, медицине, образовании и т. д.

Но даже наличие специального солнечного инструментария не является достаточным условием существования ОТ. Самое важное — это живое присутствие Личности, способной излучать Доброту и потоки мыслеобразов из собственной души. Если из души проецировать нечего, то не поможет никакой инструментарий... Солнечный инструментарий только помогает автору донести до людей боль от несовершенства мира, который мы создали и в котором живем, и надежду на создание светлого и гармоничного мира в будущем. Живая мысль, слово, образ, *свет и звук* помогают в зримом и незримом сотворчестве исполнителей и зрителей познавать мир и делать его хоть немного добрее...

Незаменимым может стать применение солнечного инструментария в сфере воспитания и образования новых поколений. Создание формообразователей для композиций динамической светоживописи — это кропотливый творческий процесс, в котором много интересной малышам и подросткам *ручной* работы. Поэтому работа с детьми по созданию светодинамических композиций — это продолжение и развитие метода педагогической системы Марии Монтессори, в котором сенсорному освоению Мира отводится важное место. *Богатая сенсорная практика в раннем детстве способствует формированию коры головного мозга, полноценному физическому и умственному развитию детей*. Заменить ее нельзя ничем. Родители, которые рано обездвигивают малыша, усаживая его за компьютер, наносят своему ребенку непоправимый вред. Работа детей в детской студии ОТ — это радостное многоплановое постижение мира, это возврат к природе, от которой мы, к сожалению, удаляемся все дальше и дальше.

В 1989 году С. Н. Рерих пригласил меня вместе с Оптическим театром, который я демонстрировал ему еще в 1974, во вновь создава-



емый им культурный центр, названный «Советский фонд Рерихов». Я согласился, перевез в 1989–1990 годах весь имеющийся у меня инструментарий и развернул свой театр сначала во флигеле этого центра, а потом взял аварийный гараж для автобуса на территории центра и сделал из него с помощью своих друзей небольшой (на 80 мест) Оптический театр. Он пользовался большим успехом не только у россиян, но и у всех гостей из ближнего и дальнего зарубежья. Но самое для меня главное, что он пользовался большим спросом у школ Москвы, Подмоскovie, Калуги, Коломны и других ближайших городов. Школьные учителя открыли благотворное воздействие композиций театра на детей разных возрастов и ставили в учебный план обязательное посещение нашего театра. Меня тоже удивляло насколько мощным было воздействие светодинамических композиций на юных зрителей, и я сделал для себя вывод, что тут работают и континуальная природа всех инструментов ОТ, и тематика, которая меня волнует. Школьники потом привозили в театр множество стихов, маленьких рассказов и рисунков. Учителей удивляло то, что у детей это получалось спонтанно, а не под чьим-то нажимом.

Печальная участь постигла наш театр. Со временем «Советский фонд Рерихов» был переименован в «Международный Центр Рерихов» (МЦР) и вскоре его руководство стало избавляться от самых светлых и творческих людей, постепенно превращаясь в секту. Дошла очередь и до ОТ. В 2008 году с нами расправились с особой жестокостью. Всех сотрудников театра уволили, а сам театр опечатали вместе с аппаратурой, которую я создавал на протяжении 20 лет (1969–1989). Кроме того, вскоре после нашего увольнения театр сгорел вместе со всем уникальным инструментарием... Но мы не пали духом. Через некоторое время началось строительство настоящего Оптического театра по моим техническим заданиям в селе Владимирское (Нижегородская область), которое расположено рядом со святым для Руси озером Светлояр. Согласно легенде, под водами Светлояра до поры до времени покоится невидимый Град Китеж. Это — Место Силы. Первый раз я выступил с перевозимым ОТ в клубе села Владимирское летом 1993 года. Затем еще два раза выступал с перерывом в шесть лет. И наконец, мне предложили построить театр прямо там, от чего я отказаться не смог. В 2015 году состоялось открытие готового здания для театра. Еще в 2012 году были выделены большие средства для заказа полного комплекта континуального инструментария на заводе. Но я в это время очень сильно заболел, и врачи мне вынесли приговор, что больше недели не проживу. Информация дошла до руководства

области и предназначенные на светозвуковой инструментарий деньги направили на приобретение импортного видеооборудования для нового здания. Так как целевые деньги, выделенные на техническое оснащение этого здания, были на него и потрачены, то больше средств не выделяют. Именно поэтому сейчас я делаю весь набор особых инструментов своими руками и за свои средства. Но, невзирая ни на какие трудности, полный комплект инструментов для «симфонического оркестра для глаз» будет вскоре сделан, и мы сможем создавать и показывать зрителям и композиции музыкальной светоживописи, и оптические спектакли.

Недалеко от нового театра в купленном мною доме я создаю еще и *Музей истории СИНТЕЗА Света и Звука*. В нем будет четыре комнаты-зала. В одном будет развернут Оптический театр с инструментарием, созданным мною в конце 1960-х — начале 1970-х. Он сохранился. Более того, находится в рабочем состоянии. Это и будет работающий музей Оптического театра. Во втором зале будет работающая система замечательного светохудожника XX века Юрия Алексеевича Правдюка и моя первая система. И то, и другое — это начало 1960-х. Третий зал будет посвящен развитию русской ветви кинетизма. В нем будут представлены оригинальные работы основателя коллектива «Движение» Льва Нуссберга, кинетические объекты и проекты (графика, темпера) нескольких членов коллектива и мои работы того периода, когда я работал в коллективе «Движение» (конец 1960-х), и созданные в более позднее время. Главное, что все три зала будут интерактивными, и зрители смогут сами поиграть на разных инструментах. В четвертом зале будут представлены уникальные материалы в области синтеза Музыка и Света в других странах мира (Европа и Америка). Всех, кого интересуют вопросы синтеза искусств, приглашаем к деловому сотрудничеству ([zorinserg@bk.ru](mailto:zorinserg@bk.ru)).

*Sergey Zorin  
(Moscow)*

### **Musical Light Painting and Optical Theater — Reality of the New Time**

The report will be devoted to new types of art of musical light painting and Optical theater, which the author has been engaged for 55 years. The author will talk about the construction of a special building for the Optical theater, as well as the creation of a Museum of the history of the synthesis of light and sound.

*Дарья Голованова  
(Москва)*

### **Из опыта работы в Оптическом театре Сергея Зорина**

Мое знакомство с Оптическим театром (тогда он находился при Международном центре Рерихов) состоялось в 2001 году. Будучи зрителем, я побывала на всех программах театра, на некоторых — не один раз. Трудно сказать, что именно меня так привлекало. Возможно, именно то, что называется словом «синтез»: и содержательность рассказов ведущих программ, и их душевный контакт со зрителями, и красота аудиовизуальных композиций, которые всегда были неизменной частью всех вечеров. Спустя некоторое время я, поначалу как волонтер, затем уже как член коллектива, стала помогать в сопровождении программ, а потом и создавать их самостоятельно.

Моему участию в программах для зрителей предшествовал этап ученичества, когда С. Зорин, будучи автором-создателем инструментов Оптического театра (ОТ), а также ведущим и автором-исполнителем большинства программ, объяснял, демонстрировал основы и особенности создания аудиовизуальных программ с использованием различного инструментария, а также принципы и технику управления инструментами. Для исполнения композиций согласно художественному замыслу автора нужно было уметь одновременно управлять разными инструментами: светодинамическими ячейками, инструментами динамической графики, специально трансформированными слайд-проекторами, системой фонов. Дальнейшее обучение подразумевало участие в качестве наблюдателя при исполнении С. Зориным аудиовизуальных программ, самостоятельные, а также совместные репетиции. В итоге в течение шести лет некоторые аудиовизуальные композиции к программам ОТ мы с С. Зориным исполняли совместно, некоторые я исполняла одна.

Традиционно аудиовизуальная композиция (во время показа их могло быть от двух до шести) была художественным высказыванием вслед за монологом ведущего. Со временем появилась идея к некоторым программам создать аудиовизуальные «увертюры» («Леонардо», «Микеланджело»). Показанные еще до первого появления на сцене ведущего, они задавали тон вечеру, переключали внимание зрителей, создавали определенное настроение.

В 2004 году я стала работать над созданием оптического спектакля для детей «Маленький принц» по одноименной сказке А. де Сент-Экзюпери. Этот спектакль задумывался, прежде всего, как экранный,

а значит, с минимальным привлечением живых актеров. В итоге так и получилось: в формировании и проведении спектакля применялись все возможности инструментария ОТ. Были использованы различные способы предъявления образов: рисунки, контуры фигур, фотоизображения, светодинамические изображения. Образ Маленького принца, например, был контурным. Специально приглашенный для работы над спектаклем художник создавал его, опираясь на всем известные иллюстрации самого автора сказки. Для создания образа Розы была приглашена маленькая девочка. Ее фотографировали, а затем совмещали ее изображения с фотоизображением реальных цветов-роз. Образы персонажей с других планет были скопированы из книги. Лис проецировался на экран с помощью светодинамической ячейки. Роль летчика — единственная в спектакле — была воплощена актером ОТ. Большое значение было уделено звуковому наполнению спектакля: все роли — закадрово — были озвучены сотрудниками ОТ. Не менее десяти музыкальных произведений были вплетены в «звуковое кружево» спектакля.

На экспериментальной площадке ОТ, в одном из московских детских садов-Монтессори, мною велась работа с детьми. На протяжении шести лет в специально оборудованном для этих целей зале с применением инструментария ОТ еженедельно проводились занятия для детей всех возрастных групп. Перечислю некоторые темы занятий: «Путешествие с солнечным лучиком», «Солнышко-дирижер», «Космическое путешествие», циклы «Времена года» и «Лики земли».

Аудиовизуальные программы для детей были направлены на развитие *эмоциональной сферы* (разные состояния природы находили отклик в душе ребенка, он учился сопоставлять, находить аналогии «мое настроение — настроение природы»); *воображения* (неожиданные превращения, построенные на смежности образов [по форме, цвету и т. д.], ассоциации вызывали яркие реакции, обсуждения у детей); *концентрации, устойчивости внимания* (плавное, в гармонии с музыкой перетекание одного образа в другой призывало ребенка останавливать взгляд, улавливать момент превращения); а также на развитие у ребенка *способности ценить гармонию красочных образов, пластики цветочных форм, красоту мелодии*. Применение инструментария ОТ для работы с детьми было высоко оценено создателем концепции гуманной педагогики Ш. Амонашвили, который присутствовал на программах ОТ, в том числе и в детском саду.

Отдельным направлением в работе ОТ были концерты классической и экспериментальной музыки на терменвоксе. Лидией Кавиной

(музыкальная часть) и Сергеем Зориным (визуальная часть) были разработаны и исполнялись две концертные программы с классическими и современными произведениями для терменвокса. Для их визуального сопровождения создавались программы с минимальным использованием конкретных образов на слайдах, но с максимальным включением светодинамических образов, образов динамической графики. В последние годы существования театра при МЦР я также принимала активное участие в этих концертах.

Летом 2018 года на специально сконструированной сцене музейно-туристического комплекса (МТК) «Град Китеж», открытие которого произошло в 2015 году у легендарного озера Светлояр, состоялся концерт Л. Кавиной на терменвоксе. Новые возможности сцены и инструментария позволили ярко и насыщенно представить светодинамические образы. В этом концерте также принимала участие музыкальная группа «Аурория». Композитор Владислава Якупова написала произведение «...И поднимается из-под вод Град Светлый» для била, голоса, флейты, гуслей, металлофона, эсраджа, дрим-драма, вдохновленное Светлоярром и посвященное ему. Визуальное сопровождение разрабатывалось специально: автором музыки были продуманы, а приглашенным художником отрисованы образы, которые в дальнейшем переводились на слайды и проецировались на экран. Реальные образы со слайдов соединялись на экране с проецируемыми светодинамическими образами, которые были специально подобраны для произведения мною, как светохудожником этого концерта.

На данный момент зал в МТК «Град Китеж», а также небольшой личный Оптический театр в доме С. Зорина в селе Владимирское являются основными площадками для создания и исполнения аудиовизуальных программ ОТ. В конце 2018 — начале 2019 года планируется открытие еще двух небольших концертных площадок в Москве.

*Daria Golovanova*  
(Moscow)

### **The Work Experience at the Optical Theater**

The text summarizes information, showing the personal experience approach at various sites of the Optical Theater: from learning to play its instrumentarium and performing audiovisual compositions to independent performing and directing experience. Author describes her work experience in the Optical Theater, which existed in Moscow at the International

Roerich Center; in the Optical Theater on the basis of Moscow's Montessori kindergarten, as well as work experience using the Optical Theater's tools in the museum and tourist complex "Grad Kitezh" in the Vladimirskoe village, Nizhny Novgorod region.

*Алексей Голтыхов  
(Москва)*

### **Московский «Театр Света»: идея, концепция, реализация**

Московский «Театр Света» был создан в начале 1990-х годов. Театр — потому что синтез света и музыки, или действия и ощущения, невозможен без творческого участия человека. Именно творческая составляющая позволяет говорить об искусстве синтеза света и музыки как о полноправном, футуристическом искусстве, воспетом классиками научной фантастики и неизменно вызывающем интерес широкой современной публики.

Смысл нашей художественной деятельности состоит в создании и показе зрителям различных сочетаний движения световых лучей под музыкальный аккомпанемент. За время представления мы демонстрируем публике серию «живых» картин, каждая из которых несет в себе определенную логику и содержание и, которые, как правило, объединены одним сюжетом.

Светомузыка будит воображение, творческое начало в человеке, не позволяя зрителям быть пассивными наблюдателями. Она заставляет спорить, сопереживать, предлагать собственное толкование увиденного, а значит — помогает наяву оказаться внутри необычного, волшебного мира.

Наше творчество собирательно. При подготовке постановок мы пользуемся средствами различных областей художественного творчества — композицией, перспективой, анимацией, звуко-режиссурой, различными направлениями живописи, музыкой, литературой и многими другими. У каждого из актеров нашего театра есть музыкальное образование.

Первая конструкция сцены для «Театра Света» была выполнена осенью 1998 года. Она стала технической базой для наших начальных постановочных экспериментов. Одновременно проводилась разработка световых пультов, позволявших получить максимально простое и универсальное управление яркостью, направлением и движением светового луча. Получился своеобразный «кукольный

театр», в котором публика не видит действия актеров, но получает эмоциональный заряд через движение и поведение неодушевленных предметов — в данном случае световых лучей.

Первое выступление театра состоялось 20 марта 1999 года. Был исполнен светомузыкальный концерт «Музыка и Свет», состоящий из десяти различных по жанру и стилю композиций. В дальнейшем концерт несколько раз перерабатывался и дополнялся новыми номерами. В итоге изменилось и его название — «Образы Света».

В течение последующего периода «Театр Света» выступал перед различной публикой, развивался, постепенно модернизировалось и наше техническое оснащение. В периодических изданиях появились первые публикации о театре (в частности, в журнале «Империя Света» [2005. № 21]).

Весной 2009 года к десятилетию театра после серьезной реконструкции театральной сцены мы впервые представили публике тематический спектакль, поставленный на музыку к опере Дж. Бизе «Кармен». Зрители увидели 12 светомузыкальных картин к самым популярным музыкальным номерам этой оперы. В том же году появилась публикация о «Театре Света» в журнале, посвященном световому дизайну и светотехнике — «LUMdecor-эстетика света» [2009. № 15]. Благодаря одному из старейших московских мультимедиа издательств, специально к этому юбилею небольшим тиражом вышел в свет первый DVD-диск с работами театра. На диске размещены любительские записи наших выступлений с программой «Образы Света», записанные в 2007–2008 годах и скомпонованные в виде видеозаписи оригинального концерта.

20 марта 2012 года состоялась премьера светомузыкальных композиций на музыку Антонио Вивальди «Времена года».

13 января 2018 года состоялась еще одна долгожданная премьера — наши зрители увидели обновленный светомузыкальный концерт «Образы Света». Этой постановкой мы, по сути, восстановили творческую мастерскую нашего театра, представляя на суд зрителя наиболее удачные эксперименты и технические новшества. Двенадцать номеров светомузыкального концерта, охватывающих ретроспективу светомузыкальных постановок театра, сопровождает виртуальный конференсье — некий Светослав Светушкин, рассказывающий интересные факты о музыкальных композициях, используемых в концерте. С помощью микрокомпьютеров к каждому из номеров концерта были подготовлены свои декорации. В качестве дополнительных средств художественной выразительности использо-

вались световые сканнеры. Представление получилось динамичным и современным.

В настоящее время репертуар театра насчитывает три светомузыкальные композиции: «Времена года» на музыку А. Вивальди, «Кармен» на музыку Ж. Бизе и светомузыкальный концерт «Образы Света».

*Aleksey Goltykhov*  
(Moscow)

### **Moscow «Theater of Light»: Idea, Concept, Realization**

The Moscow Theater of Light is an example of the practical implementation of the task of synthesizing light and music. Light rays to music perform in the scenic space, as characters visible to the public, and actors, through manual control, make these characters animate. The performance is conducted according to the previously rehearsed score in accordance with the screenplay. The presentation consists of a series of light-music pictures, united by an artistic theme. For the practical implementation of such an idea, it was required to solve ideological, organizational, technical and artistic problems and tasks. The report details the process of solving the above problems, which has become in fact a twenty-year history of the theater. The artistic part — repertoire, history of productions, sketches, score will be described and shown. And the technical part — control panels of light, logic, roles and features of the work of actors. Finally, as an illustrative illustration will be shown excerpts of videotapes of action.

*Виктория Антипова*  
(Саратов)

### **Индонезийский театр плоских изображений: символика тени и света**

Индонезийские спектакли театра теней *ваянг кулит* представляют собой интереснейшую форму искусства Индонезии. В основе художественной выразительности *ваянг кулит* лежит взаимодействие света и тени, спектакли разыгрываются при помощи плоских кожаных кукол, располагающихся позади подсвеченного белого экрана. Визуальные элементы индонезийского искусства театра теней призваны репрезентировать символику бинарных оппозиций (свет/тьнь, добро/зло и т. д.), лежащую в основе балийской философии *рва би-*



неда. Суть данной концепции состоит в декларировании присутствия в мире полярных явлений и необходимости сохранения гармонии между ними.

*Ваянг кулит* характеризуется наличием особой символики цвета, связанной с древними классификационными системами и служащей для выражения характера персонажей. К основным цветам, присутствующим в раскраске кукол, относятся красный и черный, белый и желтый/золотой. Поскольку настроение и характер могут претерпевать изменения на протяжении жизни, герои *ваянг кулит* представлены в комплекте набором кукол разного цвета; один и тот же персонаж в зависимости от ряда условий может быть изображен различными по цветовой гамме куклами.

Примечателен выбор цветовой гаммы для росписи марионеток в контексте цветовых ассоциаций, репрезентированных в индонезийской культуре. Важнейшую роль для жителей островов играет семантика направлений; выделяются два основных вектора: суша (каджа) — океан (келод) и восток (кангин) — запад (каух). Интересно, что каждое направление отождествляется и с особым цветом: *каджа* — черный, *келод* — красный, *кангин* — белый, *каух* — желтый.

Необходимо акцентировать внимание и на особенностях восприятия сценического пространства: правая часть — божественная — предназначалась для расположения кукол-изображений богов; левая — демоническая. Обычные герои относятся к какой-либо из сторон в соответствии со своими качествами и чертами характера. На данном уровне также проявляются философские воззрения о среднем положении человека между силами добра и зла, что отражает индуистскую концепцию трехуровневой вертикальной организации вселенной: небесный мир, мир людей и хтонический мир.

Спектакли *ваянг кулит* приобрели особые символические значения и в результате взаимодействия с автохтонными культурами островов архипелага. Будучи культивируемыми на территории островов с древнейших времен, они представляют собой поклонения душам предков и духам природы и сохраняют значительное число приверженцев и в наши дни. Следует отметить, что в соответствии с древними культурами тень выступает в роли мистического феномена, объединяющего мир живых и мир духов. Согласно древним верованиям, во время спектаклей души (тени) предков способны вселяться в кукол и дарить благополучие зрителям.

Неотъемлемым элементом театральных представлений является музыкальное сопровождение. Аккомпанирующую функцию выпол-

няют ансамбли традиционных музыкальных инструментов — гамеланы. Звучание гамелана во время спектакля следует за движениями персонажей, создает необходимое настроение, характеризует чувства героев, служит опорой ритмизованной речи кукловода. Каждая тема, исполняемая гамеланом, соответствует какому-либо эпизоду повествования или поэтическому образу.

На территории индонезийских островов театральное искусство представляет собой важнейшую часть культурного наследия и на протяжении столетий бережно сохраняется в неизменном виде. Взаимодействие света и тени входит в область трансцендентного и может трактоваться как оппозиция противоположных начал; в то же время само искусство театра теней осознается как проводник в потусторонние миры. Спаянность театрального искусства Индонезии с мистицизмом древних культов и постулатами древнейших мировых религий формирует неповторимый лик культуры Малайского архипелага.

*Viktoriiia Antipova  
(Saratov)*

### **Indonesian Theater of Flat Images: a Symbolic of Shadow and Light**

The report is devoted to the description of the semantic values of color and shadow in the representations of the Indonesian Shadow Theatre wayang kulit. The artistic text is considered in the context of the Balinese philosophy of binary oppositions (rwa bineda), symbolic values acquired by the theatrical art under the influence of autochthonous cults of the Malayan archipelago are revealed. The report presents data on the genesis, structure and musical components of the wayang kulit; the sacralization of theatrical and musical art in the culture of Indonesia is emphasized separately.

*Даниил Фридман  
(Будапешт, Венгрия)*

### **Театр Lux Aeterna**

Тридцать пять лет назад я основал Театр Lux Aeterna. У меня не было шаблонов или примеров такого театра. В очень коротких и простых, но в то же время очень точных словах, Lux Aeterna — это театр художественного света и художественного звука, который и составля-

ет идеальный материал для создания целостного произведения искусства, другими словами, лазерного света- и звука-зрелища.

Зрители часто не понимают, как наши спектакли создаются и демонстрируются. Я придумываю историю, оформляю ее по законам драматургии, по сути, пишу сценарий, а затем зачитываю его членам моей команды. Моя команда — это световые и звуковые художники, которые прошли длинную школу теоретического и практического применения всевозможных оптических элементов, устройств, полуфабрикатов с целью получения абстрактных, беспредметных красочных динамических образов. Герои (актеры) наших спектаклей — это световые образы. Когда процесс формирования наших светозвуковых героев закончен, мы выводим их на сцену. Вы спросите, что это за сцена? Наша сцена — это большой просветный театральный задник или специальный проекционный рир-экран, правда, больше всего мы любим работать на куполе планетария. Здесь мы сводим наших героев вместе, приводим их в движение и взаимодействие согласно драматургическому замыслу. Таким образом, рождается так называемая светозвуковая партитура спектакля. Это уже полноценная настоящая театральная репетиция. Когда спектакль готов, наша, своего рода труппа или оркестр, каждый раз проводит его живьем, т. е. световые, лазерные, звуковые художники работают в присутствии зрителя.

К большому сожалению, на сегодняшний день мы остались одни такие в мире. Видимо развитие разного рода технологий отбило у людей желание творить таким образом.

Сегодня Театр продолжает работать над созданием пространства нового типа — некоего зала-планетария, зала-купола или зала-яйца, оснащенного системой комбинированного проекционно-акустического оборудования, с помощью которого может обеспечиваться воспроизведение контента с ярко выраженной художественной составляющей. В основе наших спектаклей лежит континуальный аудиовизуальный ряд (беспредметные светозвуковые художественные образы), где оба компонента (слышимый и видимый) априори наделяются равными правами, стремящимися к гармоническому синтезу. И, как результат, контент, создаваемый по подобному принципу и в последующем воспроизводимый в вышеобозначенной архитектурной среде (купол как небосвод, купол как звездное небо, яйцо как утроба матери и т. д.) способствуют максимальному погружению.

Важно отметить, что абстрактные цветоцветовые формы, образы, композиции, понятные всем без исключения, обладают определенной магией, несут в себе заряды позитивного эстетического толка.

*Daniel A. Freedman  
(Budapest, Hungary)*

### **Lux Aeterna Theatre**

Lux Aeterna Theatre is an unusual space where the audience can easily find the feeling of solitude and harmony that we lack so often. The auditory-visual theatre is also unusual in its complete separation from everyday realities. A special fusion of science, art and modern technologies (optoelectronics, holography, psychology, neurophysiology) — and at the same time the possibility for the audience to prove to be in a multidimensional space-state — to evaluate the experience of experiences of a new kind.

Lux Aeterna Theatre is the only professional theatre of this genre in the world, founded in 1982 by stage director Daniel A. Freedman. Light-stencilled projection, laser interference and diffraction, as well as music and musical sounds, light and sound artists, create complex artistic images and shapes, immersing spectators in a non-gravitational space.

*Наталья Сапунова, Николай Матвеев, Виктор Прокопенко  
(Санкт-Петербург)*

### **Световая среда динамических визуальных изображений для целей светотерапии**

Возможность оказывать воздействие окружающей визуальной средой на состояние человека давно применяется для целей коррекции эмоциональных состояний. Создание разумного аналога визуального взаимодействия человека и окружающей среды, т. е. визуального контакта с ней с точки зрения психоэмоциональной коррекции несут большие перспективы [1: 13].

В сотрудничестве с лазерным светомузыкальным театром Люкс Аетерна («Lux Aeterna») в области объединения возможностей научных технологий и искусства реализуется проект формирования искусственно смоделированных визуальных динамических лазерных растровых изображений, обладающих восстановительными свойствами естественной природной среды для их применения в задачах светотерапии. Реализация метода представляет собой погружение человека в своеобразные непрерывные волны световых полей, обладающих восстановительными свойствами и формирующихся при помощи лазеров в сочетании с аудиальной составляющей.

Природная среда активизирует ресурсы организма к восстановлению психоэмоционального, психофизиологического состояний.

Такая среда сосредоточивает внимание человека на конкретном раздражителе, не требуя концентрации на отвлекающие факторы, поэтому не требует дополнительных энергетических затрат при восстановлении. Естественные раздражители воспринимаются как общеукрепляющие, так как уменьшают физиологическое возбуждение и занимают меньше направленного внимания. Положительное влияние естественного окружения достигается за счет структурных особенностей визуального образа, а именно характеристик фрактальности или самоподобия<sup>1</sup> наблюдаемых структур изображения. Самоподобие (фрактальность) естественных сцен — их особенность.

Самоподобные изображения воздействуют на определенные зоны мозга, которые отвечают за внимание и пространственную зрительную обработку поступающей информации от визуального раздражителя [2: 54]. Это говорит о возможности применения таких изображений в терапевтических целях для активизации восстановительных возможностей организма.

Воздействие световых полей, полученных с помощью оптико-электронной лазерной системы, показали положительный результат воздействия на работоспособность [3: 23]. Сегодня разработан метод оценки самоподобия получаемых лазерных растровых изображений [4] и ведется разработка оптической системы формирования динамического визуального изображения для целей светотерапии. Данная система позволит получать формы объектов, которые при прохождении через них лазерного луча смогут обеспечить формирование изображения светового поля высокой степени самоподобия и могут стать искусственным аналогом естественной среды воздействия.

Применение оптоэлектронных устройств, новых методов формирования визуальной среды с использованием нетрадиционной оптики для целей светотерапии имеют широкий спектр применения. Коррекция психоэмоционального и психофизиологического состояния — актуальная составляющая здоровья, экономической успешности, личного благополучия и повышения качества жизни.

1. *Logan A. C., and Selhub E. M.* 2012. *Vis Medicatrix Naturae: Does Nature Minister to the Mind?* *BioPsychoSocial Medicine* 6 (1): 11–23. doi: 10.1186/1751-0759-6-11.

---

<sup>1</sup> Самоподобие (бесконечное повторение) — свойство фракталов. Заключается в том, что целое состоит из частей, которые являются его собственными точными или приблизительными уменьшенными копиями. Это самоподобие сохраняется при любом изменении масштаба.

2. Forsythe A., Nadal M., Sheehy N., Cela-Conde C. J., and Sawey M. (2011). Predicting beauty: fractal dimension and visual complexity in art. *Br. J. Psychol.* 102, 49–70. doi: 10.1348/000712610X498958.

3. Matveev N. V., Prokopenko V. T., Sapunova N. P., Fridman D. A. Research into the influence of light-music performances on psychophysiological states // *Light & Engineering* — 2016, Vol. 24, No. 2, pp. 22–24.

4. Прокопенко В. Т., Матвеев Н. В., Сапунова Н. П., Егорова Е. К., Елкина Л. С. Методы оценки визуальной сложности лазерных растровых изображений // *Изв. вузов. Приборостроение*. 2018. Т. 61, № 6. С. 513–520.

*Nataliia Sapunova, Nikolai Matveev, Viktor Prokopenko  
(Saint-Petersburg)*

### **Light Environment of Dynamic Visual Images for the Purposes of Light Therapy**

Correction and control of the psycho-emotional state of a person is currently an urgent problem. This problem is particularly acute when it comes to the use of non — drug therapies, the use of which is justified by many factors—from the lack of effectiveness and the number of side effects to individual contraindications and the development of addiction. The expensive treatment used today does not use and does not consider the possibility of nature. The proposed non-drug method of light therapy of psychoemotional States consists in the modeling of artificial light environment simulating the natural environment and its properties. This can be achieved with the help of modern optical and projection systems.

*Ольга Колганова  
(Санкт-Петербург)*

### **Сотрудничество С. О. Майзеля и Г. И. Гидони в области светотехники (К 100-летию Государственного Оптического института)**

В декабре 2018 года Государственному Оптическому институту (ГОИ) исполняется 100 лет. В 1920-е годы одним из подразделений ГОИ была фотометрическая лаборатория, которой руководил Сергей Осипович Майзель (1882–1955), впоследствии заслуженный деятель науки и техники РСФСР (1944), Лауреат Сталинской премии (1946). С. Майзель был человеком весьма разносторонним. Как отмечал Д. Лазарев, кроме европейских языков, он знал древнегреческий и ла-

тинский, был знатоком живописи и музыки<sup>1</sup>. Ученый владел фортепиано, принимал участие в разработках световых партитур в различных театрах, активно интересовался синтезом света и музыки. В частности, в 1923–1924 годах вместе с композитором А. Чесноковым он проводил «опыты светового сопровождения музыки»<sup>2</sup>.

Сотрудничество С. Майзеля и художника-графика Г. Гидони (1895–1937) в области изучения света и краски началось в 1926 году. Именно в этом году в секретариат Академии наук СССР и А. Луначарскому были поданы пакеты документов, в которые вошли две докладные записки Г. Гидони («По вопросу о создании института по изучению света и краски в их научном и художественном приложениях к жизни», «Новое искусство света и краски, полученное путем электрической энергии»), а также описание Технического отдела предполагаемого Института за подписью С. Майзеля (СПб. филиал архива РАН. Ф. 2. Опись I-1926. Ед. хр. 7. Часть II). В данных материалах обуславливалась необходимость не только научно-теоретического изучения, но и научно-художественного освещения вопросов света и красок, а также целесообразность централизации и объединения работы в этой области в рамках единого учреждения. Авторы считали, что работа, ведущаяся в то время в СССР, проходит «в условиях бесполезного параллелизма или разобщенности». Указывались учреждения с общими по направлению исследованиями, но разобщенные организационно. Такими являлись: лаборатория при ГАХН в Москве, Акустическая лаборатория при ГИИИ в Ленинграде, фотометрическая лаборатория ГОИ. В качестве примеров приводились аналогичные по тематике крупные зарубежные ассоциации и лаборатории в США и Германии. К докладным запискам был приложен отзыв заведующего художественным отделом главнауки П. Новицкого, а также ряд статей из периодической печати об изобретенных Г. Гидони световых декорациях и светооркестре. Однако задуманный Институт в АН СССР не получил должной поддержки. Документы были направлены академику П. Лазареву, от которого был получен отрицательный отзыв со следующей формулировкой: «идея о создании Института света и краски является неправильной и представляет собою [ненужное] и нецелесообразное повторение задач ряда институтов уже работающих» (СПб. Филиал архива РАН. Ф. 2 Опись I-1926. Ед. хр. 7. Часть II. Л. 132).

---

<sup>1</sup> Лазарев Д. Н. Мемуары. СПб., 2012.

<sup>2</sup> Римский-Корсаков Г. М. Расшифровка световой строки Скрябинского «Прометея» // De musica : Временник отдела теории и истории музыки ГИИИ. Л., 1926. Вып. 2. С. 95.

На этом сотрудничество С. Майзеля и Г. Гидони не прекратилось. В 1926 году в ГОИ ими изготавливалась модель светооркестра, которая, со слов Г. Гидони, в день открытия Волховстроя должна была впервые исполнить «Прометей» А. Скрябина (Отдел рукописей библиотеки Вильнюсского университета. Ф. 226. Л. 131–133). Известно также, что в качестве консультанта С. Майзель участвовал в создании Г. Гидони модели светопамятника Октябрьской революции, готовившейся для демонстрации в дни празднования 10-летия Октябрьской революции во дворце Урицкого (Таврический дворец). Вероятно в качестве благодарности за поддержку своих проектов в декабре 1927 года Г. Гидони исполнил для С. Майзеля эскиз, в нижней части которого поместил следующие слова: «при керосиновой лампе НА ПАМЯТЬ с “мечтой” о светотеатре».

Научно-творческие контакты С. Майзеля и Г. Гидони не прекратились и в начале 1930-х годов. В результате активной деятельности Г. Гидони в области пропагандируемого им *Искусства света и цвета* в ГОИ проводилось «совещание под председательством проф. Н. Н. Качалова»<sup>3</sup>, на котором выступал и С. Майзель. Итогом этого совещания стало решение о создании в светотехнической лаборатории ГОИ группы «Свет — искусство». По сведениям Д. Лазарева, впоследствии группа «ведет переговоры с Комиссией содействия строительству Дворца Советов о проектировании и подготовке светомузыкальных концертов в одном из парадных залов Дворца»<sup>4</sup>.

*Olga Kolganova*  
(*Saint Petersburg*)

**S. O. Mayzel and G. I. Gidoni Collaborative Research  
in the Field of Lighting Engineering  
(To the 100th Anniversary of the State Optical Institute)**

The report summarizes information on the cooperative work of the physicist S. O. Mayzel and the artist G. Gidoni in the field of the *Art of Light and Color* in 1920–1930 (Leningrad). The research was based on documents from Russian archives (Russian State Archive of Literature and Art, Russian Academy of Sciences Archive, St. Petersburg Branch, Russian Academy of Sciences Library, Manuscript Division) and the Department of Manuscripts of the Vilnius University Library.

---

<sup>3</sup> Там же. С. 25.

<sup>4</sup> Там же.



*Марина Магидович  
(Санкт-Петербург)*

## **Тотальные инсталляции Александра Райхштейна в музыкально-звуковом измерении**

Александр Райхштейн родился в 1957 году в Москве, где окончил Московский полиграфический институт и стал успешным художником книги. Но, по словам художника, персонажи его иллюстраций *«все время стремились отделиться от плоскости»*, становясь барельефами, горельефами, а затем и вовсе избавились не только от книжного листа, но и от чужих литературных текстов, превращаясь в пространство тотальных инсталляций, наряду с графикой и скульптурой, заполненное музыкально-звуковым контентом. Почти 30 лет художник живет и работает в Хельсинки (Финляндия), где его творчество не раз отмечалось грантами и наградами, в том числе Государственной премией 2008 года.

Выставки А. Райхштейна экспонировались в крупнейших художественных музеях Северной Европы, таких как Агенеум, музей Амоса Андерсона, центр Ретретти, музей Кунтси в городе Вааса, музей Ордрупгаард в Копенгагене и др., а с 2004 года неоднократно демонстрировались в ведущих художественных музеях Санкт-Петербурга, Москвы и других городов России, в т. ч. Государственном Эрмитаже, Государственном музее городской скульптуры, Музее музыки, Центральном Доме Художника, Выставочном зале Санкт-Петербургского отделения союза художников, Национальном художественном музее Республики Саха (Якутия), Государственном музее современного искусства PERMM, а также Музее истории Санкт-Петербурга, Политехническом музее, Музее истории религии и др. (Подробную информацию см. на сайте [www.reichstein.name](http://www.reichstein.name)).

Рассчитанные на семейного посетителя масштабные музейные проекты А. Райхштейна балансируют на грани иллюзионизма и элитарного искусства, поп-арта и академизма, аттракциона для детей и развлечения для утонченных эстетов, а интерактивные инсталляции в игровой форме помогают соприкоснуться с древним мифом и сложными явлениями истории культуры. Меняя темы, концепции, материалы, технику и стилистику своих работ, А. Райхштейн остается верен своему методу, в основе которого лежит особый принцип коммуникации арт-объектов со зрителем. Публике дается право участвовать в перформансе, в ходе которого можно доделывать и додумывать про-

изведение художника, а художественная форма изменяется подобно живому организму.

А. Райхштейн хорошо известен отечественным искусствоведам, он не раз участвовал в международных конференциях в качестве докладчика или героя докладов. Однако о том, какую роль в его творчестве играет музыкально-звуковой текст, говорится впервые.

То, что художник-иллюстратор Шекспира, Гуго фон Гофмансталя, Альфреда де Виньи, художественный редактор издательства «Искусство», переехав из Москвы в Хельсинки, обратился к художественным формам тотальной инсталляции для детей, кажется вполне объяснимым. Культура детства занимает одно из приоритетных направлений не только в Финляндии, но и на севере Европы в целом. Однако в России еще не все знают финскую шутку о трех главных «S» финляндской культуры (sauna, sisu<sup>1</sup>, Sibelius), в которой финны подчеркивают особое значение своей национальной музыкальной школы.

Действительно, композиторы в Финляндии занимают одну из верхних позиций в рейтинге современных профессий, в то время как деятельность живописца оценивается ниже труда маляра. Финны знают и любят не только музыку своих композиторов прошлого, к которой, кстати, причисляют и сочинения русских композиторов XIX–XX веков (до отделения Финляндии от России). Современные композиторы Финляндии — частые гости на телевидении, радио, их музыка востребована музыкантами, звучит не только на концертах в своей стране, но и далеко за ее пределами.

Несомненно, популярность и публичность в Финляндии современных композиторов академической музыки и собственная музыкальная одаренность Райхштейна способствовали тому, что почти все его выставки, созданные в хельсинской мастерской, снабжены музыкально-звуковой компонентой. Причем, если на экспозициях, репрезентирующих книжную иллюстрацию («Взаправду понарошку», «Рудольф Койву», «Страна сказок Топелиуса»), в основном используются готовые шумовые и звуковые эффекты, создающие звуковой контекст визуальных объектов, то в скульптурных инсталляциях музыка является полноправным нематериальным средством конструирования художественного пространства, и по заданным художником параметрам специально создается современными композиторами Финляндии.

---

<sup>1</sup> Сису — слово, символизирующее автостереотип, характеризующий особую выносливость и стойкость характера финнов.

В данном докладе акцент будет сделан на сотворчестве художника с финскими композиторами. По мнению А. Райхштейна, *«Музыка богатого оркестра соответствует живописи, разным краскам и оттенкам цвета»*<sup>2</sup>, и поэтому он ее использует редко. Его монохромным скульптурным инсталляциям, часто состоящим из отдельных, связанных смысловым контентом фрагментов, больше соответствуют произведения, исполненные одним или несколькими чередующимися инструментами и/или вокалом: *«Как скульптурная инсталляция состоит из объектов и пустоты (пространства) между ними, так и музыка, которую я прошу написать или стараюсь найти, должна состоять из отдельных звуков и пустоты (тишины) между ними»*.

С начала создания скульптурных инсталляций, в 2004 году, А. Райхштейн стал сотрудничать с финскими композиторами. Первой такой работой было сотворчество с Эриком Сиикасаари в процессе разработки и осуществления скульптурной инсталляции из металлической сетки *Mare Nocturnum*, выполненной на тему морской мифологии. *«Мне хотелось, чтобы были звуки морской глубины»*. Музыка должна была напоминать загадочные звуки таинственных морских существ, пение сирен, перед которыми невозможно было бы устоять. *«Я знал, что Эрик Сиикасаари контрабасист, а его сестра вокалистка, поэтому обратился именно к ним»*. Созданная Э. Сиикасаари музыка для контрабаса в соединении с женским вокалом, шумом прибоя и другими звуками моря обеспечивают, по словам А. Райхштейна, половину успеха этой инсталляции, которая представляет собой, вращающуюся, со скоростью один оборот в пять минут, карусель. *«Без музыки это выглядит довольно монотонно, а с музыкой повторы не заметны, так как появление того же существа сопровождается каждый раз другой музыкальной фразой. Это и для меня самого был сюрприз. Музыка заметно увеличивает время, которое публика проводит на этой выставке»*.

Интерактивная выставка *«Bestiarium Construendum»* придумана и создана А. Райхштейном в 2004 году для художественного музея Амоса Андерсона (Хельсинки). Позже выставка экспонировалась в Финском научно-познавательном центре «Эврика», побывала во многих музеях Северной Европы. В 2006 году «Бестиарий» гастроли-

---

<sup>2</sup> Здесь и далее курсивом приводятся фрагменты из интервью автора статьи с А. Райхштейном (17.09.2018).

ровал и в Санкт-Петербургском музее Истории Религии, а в 2014 году в рамках «Года культуры» в России удалось осуществить мечту отечественных музейщиков — организовать турне «Бестиария», продемонстрировав его в крупных музеях сразу нескольких регионов, — Якутском Национальном художественном музее, Музее современного искусства PERMM и на родине художника в Москве, где она экспонировалась на ВДНХ (ныне ВВЦ) в рамках фестиваля «Полифест», организованного Политехническим музеем.

«Bestiarium Construendum» — это интерактивная скульптурная инсталляция, которую видоизменяют сами зрители. Публика конструирует гигантские скульптуры из голов, тел, ног, крыльев и хвостов, которые, словно по волшебству, сами срастаются друг с другом. Возникающие фигуры животных, фантастических антропо-зооморфных существ, известных по мифам народов мира, а также доселе невиданных чудовищ, напоминают высеченные из гранита памятники архаики. Возведенные скульптуры свидетельствуют о неведомой древней культуре, а манипуляции зрителей похожи на попытки историков и реставраторов реконструировать искусство древнего мира. Играя на экспозиции, посетители превращают ее в постоянно действующий перформанс, активизируя собственную креативность и приобщаясь к истории мировой культуры. Наблюдателю за волшебным действием становится очевидно, что между древним мифом, детской игрой и актуальным искусством существует прямая связь.

Для инсталляции «Bestiarium Construendum» звуковой текст создавал композитор-ударник Рами Эскилинен. *«Нам хотелось вызвать не музыкальные ассоциации с определенной культурой, а воспроизвести звуки самого строительства, чтобы побудить детей к работе со скульптурными фрагментами. Композитор представил себе, что такие обломки могли быть найдены в глубине джунглей, поэтому в звуки стройки вторгаются плеск воды, шум листвы, рычание зверей»*. При создании этой композиции Рами Эскилинен использовал самые невероятные «музыкальные инструменты», в том числе извлекал звук, ударяя друг о друга камни и передвигая унитаз по каменному полу.

Совсем иную музыку художник слушает за работой. *«Когда я работаю, звучит чаще всего музыка эпохи Барокко. Мне нужно, чтобы музыка создавала определенное настроение, задавала ритм, но сама не обладала бы ярко выраженной композицией с частями, написанными в разном темпе, — это мешало бы моей собственной работе»*.

*Marina Maguidovitch*  
*(Saint Petersburg)*

**Total Installations of Alexander Reichshtein  
in the Music-Sound Environment**

The report is dedicated to the work of the artist Alexander Reichstein (born 1957, Moscow) and his collaboration with contemporary composers of Finland in the process of creating total museum installations designed for family visitors.

## СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

**Антипова Виктория Юрьевна** — студентка IV курса кафедры теории музыки и композиции Саратовской государственной консерватории им. Л. В. Собинова. Прошла научно-исполнительскую стажировку в Индонезийском институте искусств г. Джокьякарта (Institut Seni Indonesia Yogyakarta) в 2017/2018 академическом году. Научный руководитель — доктор искусствоведения, профессор Т. В. Карташова (Саратов).

**Безоков Ярослав Александрович** — музыковед, магистр искусствознания (Новосибирск).

**Березовчук Лариса Николаевна** — кандидат искусствоведения, доцент, заведующая сектором кино и телевидения РИИИ (Санкт-Петербург).

**Вискова Ирина Владимировна** — музыковед, композитор, кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского (Москва).

**Воробьева Анна Евгеньевна** — киновед, аспирантка сектора кино и телевидения РИИИ. Научный руководитель — кандидат искусствоведения И. В. Евтеева (Санкт-Петербург).

**Галиакберова Диляра Рашитовна** — преподаватель дисциплины «музыкальная эстетика» в Детской архитектурно-дизайнерской школе «ДАШКА» Казанского государственного архитектурно-строительного университета (Казань, Республика Татарстан).

**Голованова Дарья Ивановна** — психолог, светохудожник, автор и исполнитель композиций музыкальной светоживописи и оптических спектаклей (Москва).

**Голтыхов Алексей Геннадьевич** — основатель, художественный руководитель и главный режиссер Московского «Театра Света» (Москва).

**Евтеева Ирина Всеволодовна** — режиссер-постановщик, художник-аниматор, автор эксклюзивной техники создания свето-живописных лессировок на стекле; призер МКФ, в том числе 59 МКФ в Венеции (Гран-при «Серебряный Лев Святого Марка»); кандидат искусствоведения; заслуженный работник культуры; профессор Санкт-Петербургского государственного института культуры; научный сотрудник сектора кино и телевидения РИИИ (Санкт-Петербург).

**Зорин Сергей Михайлович** — создатель первого *портативного* инструмента светохудожника для сопровождения музыки светодина-

мическими композициями (1963) и Оптического театра (1969), автор и исполнитель композиций *музыкальной светоживописи* и оптических спектаклей (Москва).

**Заливадный Михаил Сергеевич** — кандидат искусствоведения, научный сотрудник и преподаватель Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова (Санкт-Петербург).

**Карташова Татьяна Викторовна** — музыковед-индолог, доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки и композиции Саратовской государственной консерватории им. Л. В. Собинова (Саратов).

**Климин Евгений Андреевич** — кандидат искусствоведения, педагог дополнительного образования Одинцовской музыкальной школы (Москва).

**Колганова Ольга Викторовна** — музыковед, кандидат искусствоведения, научный сотрудник сектора инструментоведения РИИИ, член Санкт-Петербургского союза ученых (Санкт-Петербург).

**Конанчук Светлана Витальевна** — эстетик, художник, кандидат философских наук, доцент кафедры философии, культурологии и иностранных языков Санкт-Петербургского государственного института психологии и социальной работы, вице-президент Санкт-Петербургского «Союза Искусств» (Санкт-Петербург).

**Магидович Марина Леонидовна** — ведущий научный сотрудник сектора актуальных проблем современной художественной культуры РИИИ, доктор социологических наук, кандидат искусствоведения, профессор Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена (Санкт-Петербург).

**Максимова Анастасия Борисовна** — руководитель проектов творческого объединения «Прометей», доцент ФГБОУ ВО Казанского государственного энергетического университета (Казань, Республика Татарстан).

**Матвеев Николай Вадимович** — кандидат технических наук, доцент кафедры «Высшая школа светового дизайна» Санкт-Петербургского Национального Исследовательского Университета Информационных Технологий Механики и Оптики; научный директор международного лазерного театра Lux Aeterna в России; куратор международной научной лаборатории «Световой дизайн городской среды» (Санкт-Петербург).

**Москвитин Борис Валерьевич** — пианист-импровизатор, композитор, переводчик, писатель. Лауреат Первого конкурса фортепианной импровизации (Ленинград, 1989) и Первого конкурса таперов (Санкт-Петербург, 2009). Выступает с традиционными индийскими рагами, адаптированными для фортепиано (Санкт-Петербург).

**Мусахан Данара Еруланкызы** — композитор, искусствовед, доктор философии (PhD), старший преподаватель кафедры музыковедения и композиции Казахской национальной консерватории им. Курмангазы (Алматы, Республика Казахстан).

**Мыльников Денис Юрьевич** — телережиссер, научный сотрудник сектора кино и телевидения РИИИ (Санкт-Петербург).

**Панченко Владислав Викторович** — композитор, дирижер, член Союза композиторов РФ, член Союза кинематографистов РФ, доцент кафедры актерского мастерства Санкт-Петербургского государственного института кино и телевидения (Санкт-Петербург).

**Покровская Надежда Николаевна** — арфистка, доктор искусствоведения, профессор кафедры струнных инструментов Новосибирской государственной консерватории им. М. И. Глинки (Новосибирск).

**Прокопенко Виктор Трофимович** — доктор технических наук, Заслуженный деятель науки РФ, профессор кафедры «Светотехники и оптоэлектроники» Санкт-Петербургского Национального Исследовательского Университета Информационных Технологий Механики и Оптики (Санкт-Петербург).

**Ростовская Олеся Васильевна** — композитор, член Союза композиторов РФ, член Ассоциации электроакустической музыки ассистент кафедры органа, клавирина и карильона Санкт-Петербургского государственного университета (Москва — Санкт-Петербург).

**Сапунова Наталия Петровна** — аспирант факультета Лазерной и Световой Инженерии Санкт-Петербургского Национального Исследовательского Университета Информационных Технологий Механики и Оптики; артист, солистка ГБУК «Государственный академический русский оркестр им. В. В. Андреева»; член Союза концертных деятелей РФ; лауреат Всероссийского и Международных конкурсов (Санкт-Петербург).

**Сорокина Светлана Евгеньевна** — филолог, психолог, научный сотрудник Института филологии и межкультурной коммуникации



им. Льва Толстого Казанского федерального университета, художественный руководитель Казанского центра светомузыки «Прометей» (Казань, Республика Татарстан).

**Тихомирова Анна Тихомирова** — композитор, преподаватель отделения теории музыки Свердловского музыкального училища им. П. И. Чайковского, старший преподаватель кафедры музыкальной звукорежиссуры Уральской государственной консерватории им. М. П. Мусоргского (Екатеринбург).

**Утегалиева Сауле Исхаковна** — этномузыковед, этноинструментовед, доктор искусствоведения, профессор кафедры «Музыковедение и композиция» Казахской национальной консерватории им. Курмангазы, представитель и эксперт от Казахстана в Международном совете по традиционной музыке (ICTM), член ESEM (Европейский семинар по этномузыкологии) (Алматы, Республика Казахстан).

**Фридман Даниил Арминович** — режиссер-постановщик, художественный руководитель, фундатор театра «Люкс Этерна» (Lux Aeterna Theatre), автор оригинальных театральных концепций *Световая Шахта* (1982), *Лазерный Интерференционный Театр* (1983), *Оркестр Светохудожников* (1987), *Космический Театр 360* (1989), *Терапевтический Театр* (2000), *Безгравитационный Театр* (2002). Организатор первой всесоюзной (СССР) встречи-практикума *Практика Светового Искусства* (1984, Ужгород). Автор колористической книги *«Огонь Экстаза. Скрыбин-Мистерия»* (Будапешт, Венгрия).

**Шарипбаева Акнар Таттибаевна** — этномузыковед, этноинструментовед, лауреат международных конкурсов и фестивалей, профессиональная исполнительница на казахском кылкобызе, аспирантка сектора инструментоведения РИИИ [научный руководитель — доктор искусствоведения, профессор И. В. Мациевский] (Атырау, Республика Казахстан).

## ПРАКТИЧЕСКАЯ ЧАСТЬ ПРОГРАММЫ

**Мастер-класс: Светоживописное пространство во взаимодействии с выразительными возможностями звука в фильме**

**Ирина Евтеева** — режиссер-постановщик, художник-аниматор, автор эксклюзивной техники создания свето-живописных лессировок на стекле; призер Международных кинофестивалей, в том числе 59 МКФ в Венеции (Гран-при «Серебряный Лев Святого Марка»); кандидат искусствоведения; заслуженный работник культуры; профессор Санкт-Петербургского государственного института культуры; научный сотрудник сектора кино и телевидения РИИИ.

**Владимир Персов** — звукорежиссер; создатель звукового решения к фильмам А. Сокурова, С. Овчарова, С. Проскуренной, А. Черныха, И. Евтеевой; заслуженный деятель искусств.

**Мастер-класс коллектива Оптического театра под руководством Сергея Зорина: Музыкальная светоживопись и Оптический театр — реальность нового времени**

**Сергей Зорин (Москва)**

Создатель первого *портативного* инструмента светохудожника для сопровождения музыки светодинамическими композициями (1963) и Оптического театра (1969), автор и исполнитель композиций *музыкальной светоживописи* и оптических спектаклей. Работы С. Зорина как изобретателя Оптического театра отмечены в отечественных и зарубежных энциклопедических изданиях. С 1969-го по 2017 г. участвовал в десяти Всесоюзных (затем всероссийских) конференциях по проблемам синтеза музыки и света. В Италии создал первый за рубежом Оптический театр, открывшийся в 2007 г. С 2015 г. руководитель Оптического театра в музейно-туристическом комплексе (МТК «КИТЕЖ») села Владимирское Воскресенского района Нижегородской области (рядом с озером Светлояр). Автор более 60-ти публикаций по теме синтеза искусств в российских и зарубежных изданиях.

**Дарья Голованова (Москва)**

Психолог, светохудожник, автор и исполнитель композиций музыкальной светоживописи и оптических спектаклей.

**Сергей Корниенко (Москва)**

Композитор, музыкант, архитектор и путешественник. С 2004 г. — ученик Субшри Джанардан по классу ситара. В том же году стал участником коллектива при Культурном Центре Посольства Индии под руководством Анила Дикшита (совместно с Андреем Демиденко

и Екатериной Паниной). Изучая Западную и Восточную музыку, изобрел новые строи для акустической гитары. С 2010 г. руководит проектом «Aurogia». Группа является номинантом на первую премию мировой музыки в России. С 2014 г. играет на ситаре в «Театриуме» Терезы Дуровой, с 2017 г. сотрудничает с камерным оркестром «Времена Года». В путешествиях по Уралу, Алтаю, Кавказу, Италии и Индии продолжает обучение, записывает звуки природы, а также пишет музыку для группы «Aurogia».

**В программе мастер-класса прозвучит «Баркарола» Сергея Корниенко в исполнении автора (ситар) и Владиславы Якуповой (била).**

### ***Владислава Якупова (Москва)***

Музыкант-исполнитель, композитор, звонарь, чайный мастер. В 2003 г. начала обучение игре на классических церковных колоколах в школе звонарей Московского Колокольного Центра. Участвовала во множестве фестивалей искусства колокольного звона в России и за рубежом. В том же году начала обучение игре на редком инструменте *било* (русские плоские колокола), который создал А. И. Жихарев. Участвовала в концертной деятельности в ансамбле звонарей под руководством А. И. Жихарева в России и за рубежом. С 2012 г. гастролирует в дуэте с Любовью Басурмановой (гусли). С 2011 г. является участником проекта AURORIA под руководством музыканта-исполнителя и композитора Сергея Корниенко.

**В программе мастер-класса прозвучат фрагменты «Чудо-град» и «Подводная» из произведения для плоских колоколов с ансамблем Владиславы Якуповой «И поднимется из вод град светлый» в исполнении автора (била) и Сергея Корниенко (ситар).**

**Выставка-презентация: Возможности синтезатора АНС и их воплощение в некоторых сочинениях 2009–2018 гг.**

***Олеся Ростовская*** — композитор, исполнитель на терменвоксе, звонарь, карильонист, органист. Как композитор и исполнитель сотрудничала со многими оркестрами (под управлением В. Федосеева, В. Понькина, В. Дударовой, С. Скрипки, С. Безродной, В. Булахова, Э. Серова, А. Шахмаметьева, Е. Бушкова и др.), хорами (Хор Государственной Третьяковской Галереи п/у А. Пузакова, Ансамблем духовной музыки «Благовест» п/у Г. Кольцовой и др.) и ансамблями («Студия новой музыки» п/у И. Дронова и др.), была солисткой ансамбля «Duo inventum» и ансамбля «Ars mirabilis». Ее произведения звучали в концертных залах Москвы и Санкт-Петербурга, а также во

многих городах России, Западной Европы и США. Активно работает с синтезатором АНС, создала для него ряд проектов, в т. ч. открывших АНС как концертный инструмент. Много внимания уделяет просветительской деятельности в области электронной музыки проводя концерты и мастер-классы на терменвоксе. Член Союза композиторов, член Ассоциации электроакустической музыки России, член Ассоциации органистов России, представитель Фонда «Русский карильон» (Москва — Санкт-Петербург).

**Выставка-презентация: «ANSomnology». Проект Олеси Ростовской. Аудиовизуальная партитура для синтезатора АНС.**

Композиция основана на биопотенциалах человеческого мозга во время сна. Продолжительность звучания 7 часов 45 минут (Белый зал РИИИ).

**Авторская программа «Цвета ступеней звукоряда индийской раги»**  
**Борис Москвитин** — пианист-импровизатор, композитор, переводчик, писатель. Лауреат Первого конкурса фортепианной импровизации (Ленинград, 1989) и Первого конкурса таперов (Санкт-Петербург, 2009). Выступает с традиционными индийскими рагами, адаптированными для фортепиано (Санкт-Петербург).

**Презентация материалов по теме: «Булат Галеев — просветитель космического века». Демонстрация фрагментов из фильма о Булате Галееве**

**Сумбуль Галявина** — сотрудница Творческого объединения «Прометей» (Казань, Республика Татарстан).

**Презентация материалов по теме: «Метод Арсения Аврамова и динамическая структура рисованного фильма»**

**Сень Марина Адольфовна** — театровед, режиссер, научный сотрудник сектора инструментоведения РИИИ (Санкт-Петербург).

**«Белый, красный, зеленый, синий»: экскурсия по залам Российского института истории искусств (ведущий — кандидат искусствоведения, научный сотрудник сектора музыки РИИИ *Георгий Ковалевский*).**

**Выставка: *Искусство звука и света* в материалах Российского института истории искусств (куратор выставки — старший библиограф *Марина Хозацкая*). Библиотека РИИИ.**

# **Искусство звука и света**

**Материалы Международной  
научно-практической конференции**

**(Санкт-Петербург, 17–18 октября 2018 г.)**

Редактор В. А. Фролов  
Верстка: В. А. Фролов

Подписано в печать 04.10.18  
Формат 60 × 90/16. Бумага SvetoCopy.  
Объем 5,25. усл.-печ. л. Тираж 100 экз.  
Гарнитура Times.

Редакционно-издательский комплекс  
Российского института истории искусств  
190000, Санкт-Петербург, Исаакиевская пл., 5  
[www.artcenter.ru](http://www.artcenter.ru)