Выпуск 1

ИСКУССТВО ЗВУКА И СВЕТА

ИСТОРИЯ ТЕОРИЯ ПРАКТИКА

ИСКУССТВО ЗВУКА И СВЕТА

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

РОССИЙСКИЙ ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ

ИСКУССТВО звука и света

История, теория, практика

Выпуск 1

Санкт-Петербург
2021

УДК 781.1.01
ББК 8531

Ответственный редактор и составитель
кандидат искусствоведения О. В. Колганова

Р е ц е н з е н т ы:
кандидат искусствоведения Л. Н. Березовчук,
кандидат искусствоведения А. А. Тимошенко,
кандидат искусствоведения И. Д. Саблин

Искусство звука и света. История, теория, практика. Вып. 1 /
Российский институт истории искусств; ред.-сост. О. В. Колганова. –
СПб., 2021. – 348 с., ил.

Редактор английских текстов: М. И. Карпец
Дизайн обложки: А. А. Колганов

delicious telecom
oyster

ISBN 978-5-86845-253-6

© РИИИ, текст, иллюстрации, 2021
© Коллектив авторов, 2021
© ООО Издательство «Левша. Санкт-Петербург»,
макет, 2021

Содержание

Ольга Колганова. От составителя.....5

ИССЛЕДОВАНИЯ

Светлана Конанчук (Санкт-Петербург). Синестезия как межвидовая художественная универсалия и эстетическая категория.....13

Антон Сидоров-Дорсо (Москва). Антропология синестезии. Нейрофеноменологическая парадигма как естественнонаучный фундамент исследований кросс-модальных познавательных процессов....29

Денис Мыльников (Санкт-Петербург). Цвет как выразительный элемент в концепции «синэстетики» С. М. Эйзенштейна *(на примере эпизода «Пир в Александровой слободе» из фильма «Иван Грозный»)*.....47

Лариса Березовчук (Санкт-Петербург). Функции цвета и музыки в киноповествовании: «план дискурса» *(на примере фильмов трилогии Кшиштофа Кесьлёвского «Три цвета»)*.....85

Виктория Антипова (Дубай, ОАЭ). Индонезийский театр плоских изображений: символика тени и света.....136

Михаил Заливадный (Санкт-Петербург). Музыкальные множества вариативной структуры: От Луи-Бертрана Кастеля до Булата Галеева.....145

Ирина Вискова (Москва). Мир музыкальных метафор в творчестве польского художника Яцека Мальчевского.....155

Елена Шахматова (Москва). Философия цвета М. Матюшина в аспекте космического мировоззрения.....164

Кирилл Смолкин (Москва). *«Музыка следует за светом»*: О замысле оперы «Юрате» М. К. Чюрлёниса.....174

Ольга Колганова (Санкт-Петербург). Модель Светопамятника Октябрьской революции Г. Гидони: история создания и реконструкции (1927—1987—2017).....181

ПРАКТИКА

Ирина Евтеева (Санкт-Петербург). Взаимодействие света, живописи и звука в образном решении фильма *(примеры из личной практики)*...201

Владимир Персов (Санкт-Петербург). *Кино — искусство не звуковое, а звучащее*: особенности звукового пространства в анимационно-игровых фильмах И. Евтеевой.....224

Олеся Ростовская (Москва — Санкт-Петербург). Возможности синтезатора АНС и их воплощение в некоторых сочинениях 2009–2018 гг. 238

Анастасия Максимова (Казань, Республика Татарстан). Из истории светомузыкальных представлений в Казани (1962–2019 гг.).....248

Валерия Недлина (Алматы, Республика Казахстан),
Екатерина Демитерко (Екатеринбург).
Звук, свет и действие в композиционном плане спектакля Р. Бегенова «Медея. Материал».....259

ЛАБОРАТОРИЯ

Диляра Галиакберова (Казань, Республика Татарстан). Инфографика как средство демонстрации особенностей звукового ландшафта территории Казанского Кремля.....267

Ярослав Безоков (Новосибирск). Синтезатор как механизм управления светом в интерактивной светомузыке.....272

Акнар Шарипбаева (Атырау, Республика Казахстан). Уникальный музыкальный тембр казахского кылкобыза и светоцветовые ассоциации.....278

Сергей Зорин (Москва). Музыкальная светоживопись и Оптический театр как попытка смягчения аудиовизуального прессинга в XXI веке.....284

Алексей Голтыхов (Москва). Светомузыка — новый вид искусства для коллективного восприятия *(на примере Московского «Театра Света»)*.....320

Сведения об авторах.....331

Summary.....335

От составителя

Проблемное поле, условно обозначенное нами как «Искусство звука и света», связано с изучением общих вопросов полилога и синтеза искусств, синестетики, синестезии. Авторы статей сборника представляют результаты своих исследований, рассматривая мир художественных универсалий и эстетических категорий, музыкальных множеств; взаимодействие света и звука; пространство музыкальных метафор; погружаясь в философию цвета, изучая современные арт-практики.

Темы, связанные с взаимодействием звука и света/цвета, разрабатывались в Зубовском институте (ныне Российский институт истории искусств) начиная с 1920-х гг. Сведения о подобного рода исследованиях сохранились в обзорах о работе Разряда истории и теории музыки (РИТМ)[1], отметившего в феврале 2020 г. столетие своего существования, архивных документах, отдельных публикациях.

Уже сами названия некоторых докладов свидетельствуют о соответствующих направлениях научной деятельности: «Суждения декоратора Пьетро Гонзага о зрительной музыке и театральной оптике» (А. А. Гвоздев, май 1922 г.); «Цветной слух»[2] (В. Г. Каратыгин, декабрь 1922 г.); «Двухмерное измерение высоты звука в связи с регистром и окраской звука» (Г. М. Римский-Корсаков, март 1925 г.); «Свето-оркестр, или использование света в применении к музыке», «Светокрасочность как особый вид искусства» (Г. И. Гидони, июнь 1925 г.)[3].

[1] См.: Государственный институт истории искусств. 1912–1927. Л., 1927; *Финагин А. В.* Обзор деятельности Разряда Истории Музыки Г. И. И. И. за пять лет его существования // «De Musica». Временник разряда истории и теории музыки Государственного института истории искусств. Вып. I. Л.: «Academia», 1925. С. 100–116.

[2] Под руководством В. Г. Каратыгина силами Теоретической секции Института разрабатывалась анкета «по цветному слуху и по психологии музыкально-творческого процесса».

[3] По итогам докладов Г. Гидони сотрудниками Института были опубликованы две заметки (*Браудо Е.* Музыка и свет // Правда. 1925, 29 сент. С. 7; *Гинзбург С.* «Свето-оркестр» // Красная газета. Веч. вып. 1925. 5 июля. С. 4.).

От составителя

В 1925–1926 гг. в Институте наблюдался всплеск интереса к теме взаимодействия звука и света в искусстве; устраивались тематические заседания. В октябре 1925 г. Г. М. Римский-Корсаков, по поручению РИТМ осуществивший расшифровку световой строки «Прометея» А. Н. Скрябина по системе Г. Гидони, докладывал о результатах своей работы на заседании, посвященном «окрашенному звуку». Выступали также И. М. Андриевский (о психофизиологии окрашенного звука) и С. А. Дианин (о явлении окрашенного звука в восприятии музыки). В том же году состоялось аналогичное по тематике заседание, в ходе которого Г. М. Римский-Корсаков рассказал о достижениях и перспективах светокрасочного искусства в целом, а М. В. Мачинский — об опыте построения новой системы светозвуков.

В 1926 г. вышла статья Г. М. Римского-Корсакова с приложением расшифровки световой строки «Прометея»[4], где было упомянуто о сотрудничестве Ленинградской экспериментальной электротехнической лаборатории (в лице профессоров В. И. Коваленкова и А. Л. Куприянова) и РИТМ в плане конструкции аппарата для осуществления «Поэмы огня» в соответствии с замыслами Скрябина.

В 1932 г. художник М. В. Матюшин, также сотрудник Института, издал Справочник по цвету (начало исследования относится к 1923 г.). Основной целью работы было «утверждение закономерностей изменяемости цветовых сочетаний». Издание явилось итогом исследовательской и практической деятельности Матюшина и бригады его помощников (художников И. Вальтер, О. Ваулиной, С. Власюк, В. Делакроа, Т. Сысоевой, Е. Хмелевской), ручным способом выполнивших таблицы. Справочник был рассчитан на «применение в работе над цветом в производстве: внутреннее и наружное оформление архитектуры, текстиль, фарфор, обойное, полиграфическое и др. производства»[5].

Публикуя несколько тетрадей цветовых таблиц, Матюшин стремился к «преодолению разрыва между наукой о цвете и требованиями практики»[6]. В справочнике упоминалось о проводившейся под его

[4] *Римский-Корсаков Г. М.* Расшифровка световой строки Скрябинского «Прометея» // De musica: Временник отдела теории и истории музыки. Л., 1926. С. 94–102.

[5] *Матюшин М. В.* Закономерность изменяемости цветовых сочетаний: Справочник по цвету; Цветовые табл. выполнены ручным способом бригадой худож. в составе: И. В. Вальтер, О. П. Ваулина, С. С. Власюк... [и др.]; [Предисл.: М. Эндер]. М.; Л.: Гос. изд-во изобразительных искусств, 1932. С. 25.

[6] Там же. С. 28.

руководством «работе по испытанию взаимодействия цвета и звука» и некоторых достигнутых результатах по данному направлению[7]. Автор планировал также издание «Справочника по звуку»[8].

Здесь следует отметить, что развиваемая в дальнейших исследованиях проблематика синестезии обрела актуальность в свете художественных установок и исканий русского авангарда.

Близкими к рассматриваемой тематике проблемами занималась М. П. Блинова, начавшая свою научную деятельность в Институте с 1937 г. В 1974 г. вышла ее книга «Музыкальное творчество и закономерности высшей нервной деятельности»[9]. В 1970-х гг. Блинова принимала участие в конференциях, проводимых казанским студенческим конструкторским бюро «Прометей» по темам, связанным с нейродинамикой музыкального восприятия и светомузыкой, светомузыкальным воздействием, механизмами синтеза разномодальных художественных средств и т. д.

В 2000-е гг. в казанских конференциях принимали участие сотрудники Института — Л. Н. Березовчук, А. Б. Никаноров, О. В. Колганова (Пахомова).

В последние годы звуко/свето/цветовая тематика разрабатывалась в РИИИ научными сотрудниками секторов инструментоведения, кино и телевидения, а также участниками проводимых в Институте конференций. В рамках одиннадцатых Благодатовских чтений (2017) состоялась секция по светозвуковому инструментарию; в состав издания по итогам чтений вошел соответствующий раздел[10].

17–18 октября 2018 г. в РИИИ прошла Международная научно-практическая конференция «Искусство звука и света»[11], посвящен-

[7] *Матюшин М. В.* Закономерность изменяемости цветовых сочетаний. Указ. соч. С. 21.

[8] *Вострецова Л. Н.* Матюшин Михаил Васильевич // Онлайн-энциклопедия русского авангарда. URL: http://rusavangard.ru/online/biographies/matyushin-mikhail-vasilevich/ (дата обращения 16.12.2019).

[9] *Блинова М. П.* Музыкальное творчество и закономерности высшей нервной деятельности / Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии. Л.: Музыка. Ленингр. отд-ние, 1974.

[10] Вопросы инструментоведения. Вып. 11: сборник статей и материалов XI Международного конгресса «Благодатовские чтения» / РИИИ; [отв. ред. И. В. Мациевский, ред.-сост. О. В. Колганова]. СПб., 2017–2018.

[11] К началу конференции был издан сборник тезисов, в котором 30 авторов представили аннотации своих докладов и мастер-классов на русском и английском языках. 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.

ная взаимодействию феноменов звука и света в различных видах искусства. В ее организации приняли участие творческое объединение «Прометей» (руководитель А. Максимова, Казань), а также Оптический театр (руководитель С. Зорин, Москва). В рамках конференции особое внимание было уделено реализации светозвукового синтеза в современной аудиовизуальной практике.

Основу настоящего издания составляют статьи и материалы участников Международной научно-практической конференции «Искусство звука и света» (2018). Среди его авторов — философы, психологи, киноведы, музыковеды, инструментоведы, этномузыковеды, искусствоведы, а также практики современного аудиовизуального искусства из Москвы, Санкт-Петербурга, Казани, Новосибирска, Екатеринбурга; Алматы, Атырау, Дубая. Попытка исследования современной художественной культуры и современных арт-практик специалистами из разных областей гуманитарного знания может способствовать выявлению объективных тенденций развития современного искусства.

В издании три раздела: исследования, практика, лаборатория.

Первый раздел составляют работы историко-теоретической направленности. Открывает его обобщающая статья С. В. Конанчук, в которой рассматриваются проблемы синестезии как межвидовой художественной универсалии и эстетической категории. Статья А. В. Сидорова-Дорсо «Антропология синестезии. Нейрофеноменологическая парадигма как естественнонаучный фундамент исследований кроссмодальных познавательных процессов» в строгом смысле не вписывается в искусствоведческую проблематику издания, однако представляет собой активно разрабатываемое в российской и мировой науке направление[12].

[12] См. публикации А. В. Сидорова-Дорсо о современных исследованиях синестезии естественного развития: Синестезия естественного развития в рамках теории о способностях: анализ современных исследований // Психология. Журнал Высшей школы экономики. 2013. № 2. Том 10. С. 173–180; Современные исследования синестезии естественного развития // Вопросы психологии. 2013. № 4. С. 147−157; Синестезия естественного развития как предмет исследований в функционально-генетической парадигме // Национальный психологический журнал. 2013. № 3 (11). С. 3−8. См. также сборник статей, изданный под редакцией А. В. Сидорова-Дорсо и Ш. Дея: Синестезия: мнения и перспективы / Антон Викторович Сидоров-Дорсо, Шон Эндрю Дэй. М.: ФГБОУ ВО МГППУ, 2019.

Статьи полидисциплинарной направленности посвящены осмыслению феноменов звука и света/цвета в искусстве кино. Так, Д. Ю. Мыльников рассматривает глубинные механизмы кросс-модального взаимодействия. Задача исследования: на основании данных когнитивной психологии понять смысл, вкладываемый С. Эйзенштейном в созданное им понятие «синестетика». В исследовании Л. Н. Березовчук анализируются три элемента, вступающие во взаимодействие в фильме, — музыка, свет и цвет[13]. Разрабатывая нарратологическую проблематику, связанную с планом дискурса в кинонарративе, Березовчук пытается обнаружить глубинные уровни взаимодействия полимодальных по своей природе событий в киноповествовании. Анализ фильмов трилогии Кшиштофа Кесьлёвского «Три цвета» показывает, что взаимодействие света/цвета и музыки базируется не на физическом уровне (материальных, визуальных и звуковых сигналов), а на семантическом, который формируется в образно-смысловом контексте каждого фильма.

В ряде статей освещены проблемы взаимодействия феноменов звука и света/цвета в театре (В. Антипова); живописи (И. В. Вискова, Е. В. Шахматова, К. В. Смолкин), архитектуре (О. В. Колганова).

С личностью руководителя казанского НИИ «Прометей» Б. М. Галеева связаны две статьи: М. С. Заливадный раскрывает тему музыкальных множеств вариативной структуры (от Луи-Бертрана Кастеля до Булата Галеева), А. Б. Максимова пишет об истории светомузыкальных представлений в Казани в период с 1962 по 2019 г.

Во второй раздел (практика) помещены статьи о современных художественных практиках в сфере искусства звука и света. Особенностью нескольких работ является повествование от первого лица. И. В. Евтеева углубляется в тему взаимодействия света, живописи и звука в образном решении созданных ею фильмов. В. М. Персов рассказывает об особенностях звукового пространства в анимационно-игровых фильмах Евтеевой и о своем сотрудничестве с ней и другими режиссерами. О. В. Ростовская представляет свои сочинения 2009–2018 гг. для синтезатора АНС, единственный существующий экземпляр которого хранится в Российском национальном музее музыки. Речь идет о произ-

[13] Следует отметить, что Л. Н. Березовчук является создателем когнитивной концепции оперного синтеза. См.: *Березовчук Л. Н.* Опера как синтетический жанр // Музыкальный театр: Сб. науч. тр. / [Отв. ред. и сост. А. Л. Порфирьева]. СПб.: РИИИ, 1991. С. 36–91.

ведениях «Свечения», «Вознесение», «Синестезия», «ANSomnology». В. Недлина и Е. Демитерко рассказывают о «звуке, свете и действии» в композиционном плане спектакля молодого казахстанского режиссера Рустема Бегенова «Медея. Материал» (премьера состоялась 2016 г. в г. Алматы).

Третий раздел издания (лаборатория), имеет экспериментальную направленность. О масштабном аудиовизуальном проекте «Звуковой портрет Казанского Кремля», организованном Музеем исламской культуры совместно с творческим объединением «Прометей», пишет Д. Р. Галиакберова. Собственные разработки для синтезатора как механизма управления светом в интерактивной светомузыке представляет в своей статье Я. А. Безоков. О результатах экспериментов в области светоцветовых ассоциаций, связанных с прослушиванием казахских кобызовых кюев, сообщает А. Т. Шарипбаева.

Завершают книгу статьи руководителя Оптического театра С. М. Зорина, а также основателя и главного режиссера московского «Театра света» А. Г. Голтыхова. Авторы делятся опытом работы над аудиовизуальными композициями и рассказывают об особенностях использования светомузыкального инструментария.

Редколлегия благодарит авторов, принявших участие в издании, а также рецензентов — старшего научного сотрудника сектора инструментоведения РИИИ Алису Анатольевну Тимошенко, старшего научного сотрудника сектора изобразительных искусств и архитектуры РИИИ Ивана Дмитриевича Саблина, старшего научного сотрудника сектора кино и телевидения РИИИ Ларису Николаевну Березовчук. Особо благодарим за помощь в подготовке книги кандидата философских наук Светлану Витальевну Конанчук, а также ученого секретаря РИИИ Галину Владимировну Петрову.

Ольга Колганова

ИССЛЕДОВАНИЯ

Светлана Конанчук
(Санкт-Петербург)

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 [11: 88]. Синестезия (от др.-греч. συναίσθηση «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.

Неуклонный процесс расширения сферы эстетического и кризис классической эстетической теории отмечается в настоящее время не только в трудах западных специалистов (см., например, работы В. Вельша [W. Welsch]), но и в исследованиях российских ученых,

среди которых В. В. Бычков, Н. Б. Маньковская, А. С. Мигунов, В. В. Прозерский, Е. Н. Устюгова и др. В современной эстетике особое внимание уделяется проблемам всеобщей эстетизации и виртуализации социальной реальности. На фоне активного развития виртуальной коммуникации, процессов дереализации бытия и множественности восприятия реальности сегодня можно говорить о появлении нового типа эстетики, проблематика и методология которой могут быть определены на основе синестетической парадигмы. Синестетические подходы отражают концептульную научную модель постановки и принятия эволюционных решений в области современной эстетической теории и новых художественных практик.

Среди современных подходов к изучению синестезии можно выделить три основных типа представлений об этом явлении [11: 84]:

1. Синестезия понимается как возникновение разномодальных ощущений в ответ на раздражение в одной из иных модальностей (А. Лурия, R. Cytowic). В этом случае синестезия является редким явлением и имеет физиологическую основу, характеризуется непроизвольностью протекания, врожденностью и генетической наследственностью.

2. Синестезия понимается как некий механизм взаимоперевода информации из одной модальности в другую. Данный вид синестезии связан с семантическими структурами, носит универсальный характер (Ch. Osgood, В. Ф. Петренко, П. В. Яньшин). Перечисленные исследователи отмечают, что эти общие факторы имеют эмоционально-оценочный характер.

3. Синестезия является естественной сознательной способностью человека соотносить объекты различных модальностей, межчувственной ассоциацией, выработанной в культуре и приобретенной в процессе социализации. Механизмом такого вида синестезии признан механизм ассоциации (Б. М. Галеев).

В России наибольший вклад в изучение синестезии в области эстетики внес Б. М. Галеев, подчеркивая междисциплинарный характер синестетической проблематики, отмечая ее постепенный переход за пределы интересов психологии и становление как общеэстетической проблемы [6].

На современном этапе наиболее актуальным является исследование феномена синестезии как одной из особых форм художественного и эстетического сознания, раскрывающей индивидуальные особенности творчества, и это относится ко всем областям искусства.

В сфере эстетики проблема синестезии впервые была исследована в трудах английских ученых А. Ричардса и Ч. Огдена при определении природы эстетической ценности. Эмотивизм, к которому относятся исследования А. Ричардса и Ч. Огдена, можно считать общим корнем целого ряда научных направлений современной западно-европейской гносеологии, этики, эстетики и аксиологии.

Наиболее важны в отношении изучения феномена синестезии труды А. Ричардса и Ч. Огдена «Значение значения» («The Meaning of Meaning», 1924), «Основы эстетики» («The Foundations of Aesthetics», 1925) и др. работы [20].

В. В. Прозерский в работе «Критический очерк эстетики эмотивизма» отмечал, что понятие эстетической ценности в интерпретации А. Ричардса и Ч. Огдена может быть соотнесено с характеристикой эстетического опыта, ценность которого определяется на основе синестезии. «Психическое равновесие», достигнутое за счет синестезии, вовлекает в игру все способности человека, включая многомерность и полимодальность восприятия. Глубина и многообразие эстетического опыта, достигнутого за счет синестезии, зависят не от количества участвующих в ней импульсов, а от их гармоничного взаимодействия [14: 92–93]. Таким образом, если рассматривать синестезию как эстетическую универсалию, можно подчеркнуть, что содержание этой категории близко к категории гармонии, пришедшей в эстетику из музыкальной сферы.

Темы, изучаемые эмотивизмом, имеют отношение не только к философии, но и к художественной культуре, где рассматривается вопрос о коммуникации, т. е. проблема преодоления взаимного непонимания художников и публики, с одной стороны, художников и критики, с другой. Опыт английских ученых указывает на то, что в русле синестетики могут быть разработаны новые аксеологические подходы к исследованию художественной культуры.

В настоящее время синестетическая проблематика получила активное развитие во многих ведущих научных и образовательных

центрах России, Западной Европы и США. В Санкт-Петербурге 4–5 марта 2019 г. прошла II Международная научная конференция «Полилог и синтез искусств: история и современность, теория и практика. Эпохи — стили — жанры», которая была организована Санкт-Петербургской государственной консерваторией имени Н. А. Римского-Корсакова совместно с Голландским институтом в Санкт-Петербурге при участии «Центра искусства и музыки библиотеки Маяковского на Невском пр., 20». Междисциплинарная направленность конференции определила участие в ней широкого круга специалистов: философов, филологов, искусствоведов, культурологов, историков, музыкантов и художников, специалистов в области фотографии и кино, в том числе преподавателей и аспирантов. Программа конференции включала обсуждение теоретических проблем, связанных с исследованием феномена синестезии и синтеза искусств, а также изучение современных художественных стратегий и педагогических методологий в контексте понимания культуры как сложного полифонического пространства, в котором звук, цвет, запах, движения и формы составляют единство чувств и смыслов.

Другим важным научным событием, связанным с синестетической проблематикой, стала II Международная научная конференция Международной ассоциации синестетов, деятелей искусства и науки, которая проходила 16–20 октября 2019 г. в Московском государственном психолого-педагогическом университете (МГППУ) и Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского при участии Международной ассоциации синестетов, деятелей искусства и науки (IASAS). Мультидисциплинарная программа конференции «Синестезия: межсенсорные аспекты познавательной деятельности в науке и искусстве» выявила высокую степень актуальности синестетической проблематики в широкой сфере гуманитарного знания.

Среди основных докладчиков в симпозиуме принимали участие ведущие мировые специалисты в области исследования синестезии: Р. Сайтовик (США), Дж. Вард (Великобритания), Й. Евански (Германия), Ш. Э. Дэй (США), М. Банисси (Великобритания), Б. Мейер (Швейцария), Д. Николич (Германия), М. Хаверкамп (Германия), А. Сидоров-Дорсо (Россия) [17].

На симпозиуме были проанализированы результаты изучения синестезии и межсенсорных аспектов познавательной деятельности в сфере науки, искусства и образовательных практик. Рассматривались результаты исследования синестезии в сфере психологии, нейрофизиологии, генетики, медицины, антропологии, педагогики и других наук. Одним из основных вопросов стал анализ перспектив применения синестетических методик в образовательных программах, технических изобретениях и художественных практиках.

Современные исследования показали, что проблематика синестезии охватывает широкий спектр междисциплинарных вопросов как общетеоретического, так и прикладного характера. Изучение синестезии выявляет особенности восприятия и познания, прежде всего, при исследовании творческих процессов, креативности, образного и метафорического мышления. Можно отметить, что в основах программ по художественному и эстетическому образованию часто заложены представления о синестетических механизмах и функциональных закономерностях межсенсорного взаимодействия. Таким образом, в образовательной деятельности следует учитывать взаимосвязь между проблемами познания, образовательной практикой и творческой деятельностью. Необходимо подчеркнуть и то, что изучение синестезии выявляет значительный потенциал широкого взаимодействия науки и искусства [17].

Многие участники симпозиума в своих выступлениях отмечали, что синестезию необходимо рассматривать как важный стимул для развития творческих способностей человека. Так, например, доктор философии, профессор С. Басбаум (Папский университет Католической церкви Сан-Паулу, Бразилия) в своих книгах «Синестезия, искусство и технология» и «Примат восприятия и его последствия в медиасреде» подчеркнул, что синестезия, прежде всего, помогает распознать исключительность, уникальность индивидуального опыта. Привлекая внимание к особенному, индивидуальному, иногда невыразимому опыту, синестезия проливает свет на активный, творческий аспект восприятия. Восприятие — это не пассивный процесс, но создание мира личного, «миро-осмысление». «Синестезия затрагивает проблему сознания, которая считается наиболее

актуальной в науке, и раскрывает особенности влияния цифровой культуры на современного человека» [17: 163].

Рассмотрение применения синестетических методологий в музыкальном искусстве способствует осмыслению такой фундаментальной проблемы философии и музыкознания, как проблема взаимосвязи времени, восприятия и воображения. Эту проблему можно рассматривать как особый тип внутреннего синтеза или своего рода антропологии времени, как продолжение традиции «внутреннего созерцания». Метафора «видения» как визуальность процесса внутреннего восприятия указывает на эйдетическую основу мышления. Внутренняя образность не психологична, а трансцендентальна и более схожа с трансцендентальным схематизмом Канта. Можно предположить, что синестезия играет определенную роль в процессе, обозначенном И. Кантом как трансцендентальный синтез воображения и рассудка, т. е. синестезия является связующим звеном между сферой чувственности и сферой мышления. Таким образом, изучение синестезии открывает новые возможности для науки как универсальный способ исследования общих процессов сознания, в том числе эстетического и художественного.

Синестезия — это одно из наиболее ярких и многофункциональных изобразительно-выразительных средств в обширной сфере искусства, в том числе музыке, живописи, поэзии, литературе и современных синтезийных художественных практиках.

В настоящее время разработаны методы синестетической интерпретации музыкальных произведений искусства в работах Н. П. Коляденко, которая отмечает, что наиболее эффективным является применение данных методов к произведениям «неклассического звукового пространства» XX–XXI вв. Для подобных произведений характерен новый опыт организации нелинейного музыкального пространства, а главную роль играет фактурно-фоническая среда. Прежде всего, это музыкальные композиции К. Дебюсси, Н. А. Римского-Корсакова, И. Стравинского, О. Мессиана, Д. Лигети, К. Штокхаузена, К. Пендерецкого, Д. Кейджа, Я. Ксенакиса, А. Шнитке, С. Губайдулиной, Э. Денисова и др. [9].

Следует отметить, что на фоне общего кризиса современной эстетической теории активное развитие музыкальной синестетики

(термин Н. П. Коляденко) представляется объективной закономерностью, поскольку именно в музыкальной сфере в настоящее время намечается синхронизация теоретической и экспериментальной эстетики как попытка науки поспеть за развитием современной художественной культуры и новых художественных практик.

Синестетический анализ музыкальных текстов становится необходимой частью аналитических подходов к изучению творчества современных композиторов, например К. Пендерецкого — одного из главных представителей польского музыкального авангарда. Такие характеристики, как повышенный интерес к тембру звука, изысканность оркестровых красок, динамика формы, романтическая экспрессия ярко выражены в творчестве этого композитора («Страсти по Луке» для солистов, чтеца, трех смешанных хоров, хора мальчиков и оркестра; «Плач памяти жертв Хиросимы» и др.) [14: 11–15]. Первостепенное значение звуковой фактуры, тембра, ритма, артикуляции, возрождение принципов микрохроматики и экмелики, возрастающая роль ударных инструментов, расщепление звука составляют специфику не только соноризма, но и современной музыки в целом. Сегодня соноризм присутствует во многих композиторских техниках и стилях, не только в классической музыке, но и в джазе, рок- и поп-музыке.

Актуальность применения синестетического анализа музыкальных текстов возрастает в настоящее время еще и потому, что именно синтез как эстетическая основа музыкального творчества является характерной чертой новейшей музыки и важнейшей тенденцией современной музыкальной композиции. По мнению В. Тарнопольского, «синтез — это единственный путь в наше время. Синтез как общая принципиальная посылка, установка. В каждом конкретном сочинении этот синтез может быть неожиданным. Мне кажется, что как раз за счет этого появляются и развиваются бесконечные возможности» [18].

Рассматривая актуальные темы музыкальной синестетики, следует выделить, прежде всего, проблему взаимосвязи и взаимообусловленности феномена синестезии и феномена понимания. П. С. Волкова отмечает, что синестезия играет главную роль в развитии способности понимания, причем не только тех видов

искусства, которые участвуют в коммуникации, но и понимании самого себя (автора, художника, слушателя). Общность феномена синестезии и феномена понимания заключается в их диалогической природе: диалоге модальностей и диалоге субъективного (emotio) и объективного (ratio), определяющего самосознание личности. Синестезия в ее взаимосвязи с феноменом понимания непосредственно участвует в построении смысловой содержательности (концепта) произведения искусства, обеспечивая динамическую связь между вербальными и невербальными компонентами художественно-эстетического мышления [3].

Другой значимой темой музыкальной синестетики является проблема изучения синестезии как одной из форм активного творческого воображения (имагинации). П. С. Волкова указывает, что такое явление, как эмоциональное или континуальное мышление, в противоположность мышлению рациональному имеет непосредственное отношение к сенсорной интеграции или феномену синестезии [4]. В музыке подобное явление проявляется как «цветной слух», которым обладали в той или иной степени композиторы Р. Вагнер, А. Скрябин, Н. Римский-Корсаков, М. Чюрленис, О. Мессиан и др.

Феномен творческого воображения исследован в работе Я. Э. Голосовкера «Имагинативный абсолют» в разделе «Имагинативная эстетика». По мнению автора, воображение раскрывается одновременно как энергия и как субстанция, т. е. как субстанциональная форма — образно. Выраженный образ есть смысл или смыслообраз. Творческий и познавательный процессы в имагинативном разуме протекают одновременно, т. е. происходит одновременное формирование смыслообраза и его познание [7: 217–221]. Подобные процессы выявляются при исследовании синестезии, указывая на ее особую роль в изучении феномена художественного и эстетического сознания.

Работа воображения проявляется в формировании художественного образа: словесного, музыкального, живописного, пластического или какого-либо более сложного, выражающего отношение и эмоциональную «оценку» художественного замысла. И. Кант назвал воображение одной из способностей человеческого сознания,

объединяющей «многообразное (содержание) созерцания в один образ» [8: 504].

Характеристиками творческого воображения являются: эмоциональность, ассоциативность, художественно-образное представление, проявление личностно-смыслового отношения к произведению искусства, что связано со способностью самовыражения и самоосмысления. Можно отметить, что именно эти характеристики являются определяющими свойствами синестезии.

По мнению Р. Арнхейма, творческое воображение — это «единый процесс, который ведет неразрывно от элементарного приобретения сенсорной информации к самым обобщенным теоретическим идеям» [1: 98]. В настоящее время проблема воображения становится предметом новых междисциплинарных научных исследований.

Подлинность произведения искусства определяется присутствием в нем символического начала. А. Ф. Лосев отмечал: «Символ обладает почти всеми атрибутами воображения: трансцендентальностью, спонтанностью, синтетичностью, ассоциативностью, продуктивностью…» [13: 427]. Символ связан с живым чувственным созерцанием, абстрактным мышлением и художественной выразительностью. Эти характеристики символа в полной мере относятся и к основным функциям синестезии: формированию символико-эстетической образности произведения искусства, усилению экспрессии и выразительности.

Следует подчеркнуть особое значение музыкального искусства в развитии творческого воображения, поскольку художественные образы, формируемые с помощью звуков, обладают особой силой воздействия на внутренний мир человека. Музыка способна вызвать у слушателя наиболее широкий спектр ассоциаций: эмоциональных, образных, зрительных, смысловых, двигательных, ассоциаций, связанных с воспоминаниями о пережитом, и др.

Б. М. Галеев отмечал особое значение применения синестетических методологий в музыкальном искусстве. Педагогические эксперименты подтвердили высокую эффективность применения метода «музыкальной графики» (авторы: И. Л. Ванечкина, И. А. Трофимова) как особой формы эстетического, полихудожественного об-

разования. Применение синестетической методики «музыкальная графика» может способствовать следующим достижениям:

– рисование музыки способствует развитию концентрации внимания и творческого мышления, выявляя при этом индивидуальность автора;

– повышает чувствительность восприятия, развивает фантазию и воображение;

– способствует более глубокому пониманию содержания музыки, а также развитию образной памяти;

– изображение музыки (музыкальный гештальт) является уникальным «документом», позволяющим судить о глубине восприятия музыки и творческих способностях автора. Подобная «обратная связь» не может быть достигнута на основе применения других методов (беседа, анкетирование), причем это уникальные результаты для каждого участника экспериментов [2].

Синестезия способствует отображению живой картины окружающего мира в его динамике, достоверности восприятия художественных образов, усиливая их экспрессивную основу.

Основные функции синестезии — эстетическая, гносеологическая, эмотивная и экспрессивная. Эстетическая функция, например, проявляется в следующем: формирование символико-эстетической образности произведения искусства; выявление смыслового концепта произведения искусства; усиление экспрессии и выразительности; формирование особых синестетических кодов, отражающих авторское мироощущение, обладающих экспрессией и эмотивностью.

Феномен синестезии составляет основу синтеза искусств. Почему это так?

Синестезия как «межчувственный феномен» является компенсаторным механизмом, дополняющим наше восприятие любого объекта или явления до целостного образа. Именно этот феномен и лежит в основе явления синтеза искусств, цель которого — оказать наиболее глубокое впечатление и влияние на зрителя, стимулируя при восприятии все его психические модальности.

По мнению Б. М. Галеева, «инструментом» межчувственного перевода может быть только субъект восприятия — человек (ху-

дожник, зритель, слушатель), и межчувственное ассоциирование должно определяться не законами природы, но природой человека с учетом особенностей именно эстетического восприятия [5: 113]. Мысль Б. М. Галеева о том, что синестезия лежит в основе синтеза искусств, продолжает и развивает в настоящее время Н. П. Коляденко: «Именно сам человек, как открытая, нелинейная система, в отличие от механического устройства может установить не жесткие, однозначные, но и не хаотичные или случайные синестетические связи между слуховым и визуальным и т. д. восприятием. Т. е. процессы интеграции, взаимодействия пересечений, синхронной детерминации искусств осуществляются не в рационально-аналитической сфере сознания, а в поле синестетически-«синкретической» спонтанности и континуальности» [10: 268].

Проблема прогнозирования появления новых видов искусства, в том числе его синтетических форм и разновидностей, рассматривалась М. С. Каганом и Б. М. Галеевым, которые создали авторские варианты видовой таблицы традиционных искусств на основе природных средств аудиовизуальной коммуникации, а также таблицы «расширенной» системы искусств, использующих искусственные средства аудиовизуальной коммуникации. В этих работах не только отражено многообразие видов и форм искусства, их систематизация, но присутствует также и указание на целостность мира искусства, взаимосвязь отдельных направлений и видов внутри этой целостности на основе синестезии.

Особая роль синестезии выявлена в настоящее время в области нейроэстетики. В. Рамачандран при изучении закономерностей эстетического опыта назвал одним из объективных законов эстетики синестезию (закон метафоры). Согласно закону синестезии, визуальные образы искусства строятся метафорически. Будучи связана с сенсорным опытом, метафора имеет концептуальный характер, т. е. является смысловой структурой, поэтому метафору можно рассматривать как когнитивный механизм, характеризующий, прежде всего, абстрактное мышление, например восприятие музыкальных образов или чтение музыкальных нот [16]. Эстетические законы В. Рамачандрана, полученные на основе изучения синестезии, позволяют рассматривать вопрос об общих механизмах

художественного творчества и научного познания, более глубоко изучить природу эстетического опыта.

Результаты изучения синестезии, в том числе цветового восприятия музыки, указывают на ошибочность традиционного разграничения между восприятием и познанием, принятым в течение длительного времени в философии, психологии, когнитивной науке и искусствознании.

Д. Николич назвал синестезию «феноменом осмысления или смыслополагания», возникающим при действии различных синестетических стимулов. По его мнению, синестезия является принципиально семантическим феноменом, и точнее было бы назвать этот феномен термином «идеастезия» [19]. На взгляд ученого, для изучения нейронных механизмов синестезии необходимо больше внимания уделять исследованию процессов семантического постижения смысловых концептов произведения искусства. Это не только вопрос об изучении отдельных участков головного мозга, где происходит «перекодирование» невербальной информации в вербальную, но и вопрос расшифровки феномена понимания, отображающегося, например, в осмыслении концептуального содержания музыкальных образов.

Объединенный опыт синестезии проявляет единство или общую интеграцию переживаний, обусловленных различными умственными способностями, когнитивными и сенсорными, которые затем объединяются с сознательным опытом. Таким образом, синестезия стирает границы между восприятием и познанием, т. е. между способностями, традиционно считающимися двумя независимо действующими доменами. Кроме того, на основе изучения синестезии можно объяснить, как формируются семантические сети и какова их роль в познании человеком окружающего мира.

Следует отметить, что в педагогической области синестетика имеет большое значение как особый инструмент формирования творческого мышления, функционирующего на основе синтеза рационально-логического и эмоционально-образного компонентов мыслительного процесса. В современной ситуации непрерывного нарастания информационных потоков возникает необходимость актуализации внелогических, невербальных способов восприя-

тия и мышления, стимулирующих образное, эмоциональное мировосприятие, для которого характерны целостность, гибкость, и многомерность, открытость и синтетичность. Синестезия может рассматриваться с позиций педагогики и психологии как особый стимул для развития творческих способностей человека. В настоящее время наиболее глубоко разработаны педагогические методики, основанные на изучении феномена синестезии в области музыкальной эстетики. В первую очередь к ним относятся исследования Б. М. Галеева, И. Л. Ванечкиной, Н. П. Коляденко, Л. П. Прокофьевой, И. А. Трофимовой, Е. О. Зелениной и др.

Объективная роль синестезии в творческой деятельности заключается в усилении чувственности, активизации восприятия, что в целом способствует пониманию эстетического содержания произведений искусства, например символических музыкальных образов или символики живописных произведений искусства.

В настоящее время наибольшую известность получили следующие синестетические методики, применяемые в области музыкальной педагогики [12]:

а) синестетическая методика музыкально-эстетического воспитания, разработанная Н. П. Коляденко;

б) педагогические методы «музыкальной графики», разработанные И. Л. Ванечкиной и И. А. Трофимовой на основе опыта австрийского искусствоведа и педагога О. Райнера. «Музыкальная графика» — это педагогическая методика, основанная на визуальном отображении музыкальных образов с помощью графики и живописи, применяемая в сфере эстетического и художественного воспитания, в арт-терапии, а также для психолого-педагогических исследований феномена синестезии, например «цветного слуха»;

в) метод цветовой визуализации музыки с помощью предметно-символических рисунков С. В. Камышниковой;

г) постижение музыкальной образности (акустического ряда) с помощью музыкально эквивалентных образов-тропов языка (неакустического ряда) Н. П. Коляденко и др.;

д) синестетическая методика «Звук и Цвет» С. В. Московской (С. В. Конанчук), включающая метод графического отображения музыки (музыкальный гештальт), метод «рисования звуком» (му-

зыкальные импровизации) и метод спонтанного рисунка. Методика была апробирована в Центре искусств «ATRIUM» в Берлине (Германия), Санкт-Петербургском гуманитарном университете профсоюзов (СПбГУП), в настоящее время продолжает развиваться в Санкт-Петербургском государственном институте психологии и социальной работы (СПбГИПСР) в сфере эстетического образования, а также для диагностики креативности и творческого потенциала личности.

Таким образом, исследование синестезии постепенно занимает определенное место в современной эстетике, прежде всего в сфере изучения художественного и эстетического сознания, эстетического опыта и особенностей авторского миромоделирования, относящегося к многообразным областям искусства и художественных практик. На фоне динамичного развития виртуального пространства и виртуальной коммуникации изучение синестезии приобретает все большую актуальность.

Литература

1. *Арнхейм Р.* Новые очерки по психологии искусства / пер. с англ. М.: Прометей, 1994.

2. *Ванечкина И. Л.*, *Галеев Б. М.* Синестетические эксперименты в музыкальном образовании // Человек. 2002. № 2. С. 89–99.

3. *Волкова П. С.* Синестезия как условие понимания // «Прометей»–2000: О судьбе светомузыки: На рубеже веков. Казань: Фэн, 2000. С. 81–83.

4. *Волкова П. С.* Феномен синестезии в свете имагинации // Синестезия: Содружество чувств и синтез искусств. Материалы международной научно-практической конференции, 3–8 ноября 2008. Казань: КГТУ им. А. Н. Туполева, 2008. С. 89–95.

5. *Галеев Б. М.* Светомузыка: Становление и сущность нового искусства. Казань: Тат. кн. изд-во, 1976.

6. *Галеев Б. М.* Человек, искусство, техника. (Проблема синестезии в искусстве.) Казань: КГТУ им. А. Н. Туполева, 1987.

7. *Голосовкер Я. Э.* «Имагинативный абсолют». М.: Академический Проект, 2012.

8. *Кант И.* Критика чистого разума. М.: Мысль, 1994.

9. *Коляденко Н. П.* Синестетичность музыкально-художественного сознания (на материале искусства XX века). Новосибирск: Издательство Новосибирской гос. консерватории, 2005.

10. *Коляденко Н. П.* Синестетичность музыкально-художественного сознания (на материале искусства XX века): дис. … доктора искусствоведения: 17.00.02. Новосибирск, 2006.

11. *Конанчук С. В.* [*Московская С. В.*] Современная эстетика: синестетическая парадигма // Studia Culturae. Научный журнал кафедр культурологии, эстетики и философии культуры и Центра изучения культуры Санкт-Петербургского государственного университета. Вып. 4 (26). СПб.: Изд-во СПбГУ, 2015. С. 82–89.

12. *Конанчук С. В.* Современное эстетическое образование: синестетические подходы и методологии // Человек и образование. Научный журнал. Вып. 2 (59). СПб.: СПб. ИУО РАО, 2019. С. 54–59.

13. *Лосев А. Ф.* Две необходимые предпосылки для построения истории эстетики до возникновения эстетики в качестве самостоятельной дисциплины // Эстетика и жизнь. Вып. 6. М., 1979. С. 223.

14. *Пахомова О. В.* «Дисперсия света» в сонористических композициях В. Лютославского и К. Пендерецкого // Музыковедение. 2008. №1. С. 11–15.

15. *Прозерский В. В.* Критический очерк эстетики эмотивизма. М.: Искусство, 1983.

16. *Рамачандран В. С.* Рождение разума. Загадки нашего сознания. М.: Олимп-Бизнес, 2006. С. 50–72.

17. *Сидоров-Дорсо А. В.*, *Дэй Ш. Э.* Синестезия: мнения и перспективы. М.: ФГБОУ ВО МГППУ, 2019.

18. *Соколов А.* Какова же она — «форма» музыкального XX века // Муз. академия. № 3–4. Книга первая. 1998. С. 3–6.

19. *Nikolić D.* Is synaesthesia actually ideaestesia? An inquiry into the nature of the phenomenon. *Proceedings of the Third International Congress on Synaesthesia, Science & Art*, Granada, Spain, April 26–29, 2009.

20. *Ogden Ch.*, *Richards J.* The Meaning of Meaning. London, 1924.

Антон Сидоров-Дорсо
(Москва)

Антропология синестезии. Нейрофеноменологическая парадигма как естественнонаучный фундамент исследований кросс-модальных познавательных процессов

Все возможно. И возможно, что ничего нет,
поэтому мне нужно дотрагиваться рукой
до заборов, стен, деревьев. Это несколько успокаивает.
Особенно – если долго бить кулаком по твердому,–
убеждаешься, что оно существует.
М. Горький. «О вреде философии»

Опорные теоретические обоснования

Синестезия в любом из современных определений представляет собой нечетко определяемый сплав физиологии и образности, необходимости и творчества, личного и социального. Речь в данной работе отнюдь не о специфической, эксплицитной, рефлекторноподобной синестезии, но исключительно о синестезии *когнитивно-познавательного типа*, основе художественного творчества и эстетического восприятия. При этом точкой отсчета является именно сам *процесс создания* новой синестетической образности с ее авторскими особенностями и культурными детерминантами.

По мнению профессора Б. М. Галеева опорные теоретические обоснования, используемые для успешного понимания генезиса синестетических соответствий, должны быть максимально междисциплинарными. Более того, его строго дифференцированная

трактовка этого феномена опиралась на принцип культурно-средовой, смыслоориентированной детерминированности. Так, среди прочего, определение Галеева включало следующие положения:

«3. Наиболее распространенные синестезии ассоциативного происхождения (норма явления), общезначимые для людей, *пребывающих в единых природно-социальных условиях* (и зафиксированные в обыденном языке).

4. И, наконец, синестезии, продуцируемые в ранге преднамеренных межчувственных сопоставлений в творческом, художественном процессе (индивидуального происхождения, они предназначены и могут служить для общего пользования ибо *опираются на опыт естественного функционирования* по п. 3)» [3] (курсив наш. — *А. С.-Д.*).

Б. М. Галеев сделал важный вывод о том, что «изучение любого конкретного проявления синестезии *невозможно без учета культурного контекста*», добавляя при этом, что «…[з]абвением этого, кстати, и объясняется полное равнодушие к синестезии как недостойной внимания в современной отечественной психологии (скрывающей за этим свою беспомощность перед сложным явлением психики), и патологизация синестезии, в том числе художественной, у части зарубежных коллег (подверженных позитивистским настроениям)» [1] (курсив наш. — *А. С.-Д.*).

Подчеркну, что вышеприведенная цитата не выступает собственно против *естественнонаучного метода*, а лишь направлена против утрированного его применения со стороны психологии, представители которой зачастую универсализируют свои выводы вопреки культурным реалиям или даже склонны патологизировать произвольно-образную (имплицитную) синестезию, игнорируя ее общезначимую роль в познавательных процессах: отражении действительности и творческого взаимодействия с ней.

Кроме того, в другой своей работе Б. М. Галеев настаивает на том, что «изучение психологических (!) оснований синестезии невозможно без привлечения арсенала филологической, искусствоведческой и философско-эстетических наук», также указывая на то, что *«очевидна плодотворность включения самих нейрофизиологических методик в комплексный инструментарий исследователя синестезии, очевидно и то, что любой психический акт, вплоть до*

самых высших и сложнейших, имеет свое нейрофизиологическое проявление. Более того, именно поэтому и именно эти новые методики должны и смогут, по нашему мнению, положить конец наличествующей путанице …» [1] (курсив наш. — *А. С.-Д.*). Заявленная позиция, интерпретированная в качестве программного исследовательского принципа, является предостережением от изоляционизма и формализаторства наук, с одной стороны, а с другой — призывом к синтезу методов, к строгости междисциплинарного подхода и к более точному разделению кажущегося на первый взгляд единого предмета исследования (синестезии неврологического, непосредственно-познавательного и творческого характера).

Именно этот принцип — строго поэтапный учет взаимодействия средового влияния, культурной ситуации и естественных функциональных проявлений — лежит в основе *антропологии синестезии,* а один из ее ведущих теоретико-методологических ракурсов — *нейрофеноменология* — как раз включает в себя исследование закономерностей комплексного сопряжения среды (культуры) и организма на уровне формирования ментально-сенсорного опыта. Стоит заметить, что Б. М. Галеев в своем анализе синестезии во многом ссылался на возможные психологические и физиологические основания (гештальт-психология, ассоцианизм, учение о рефлексах и т. д.), не ограничиваясь субъективностью рамок теоретической эстетики. В силу этого кросс-культурный подход, нейрофеноменология и биосемантика представляют собой логическое продолжение выбранного Б. М. Галеевым комплексного, ***интегративного нейроантропологического подхода.***

В свою очередь, применяя метод анализа ассоциаций и метафор, сам Б. М. Галеев характеризует синестезию как «проявление невербального мышления» [1], связывающее кросс-модальные явления по структуре или качеству, и продуктивно выделяет результаты такого проявления в огромной массе литературных произведений. Таким образом, синестезия силами Галеева утрачивает поверхностный флер экзотизма и получает место в арсенале явлений психики каждого человека. Однако описательность ассоциативной теории в сочетании с пониманием психики как «отражения реальности» неизбежно ведет не только к атомистическому пониманию сенсорно-

перцептивной сферы (т. е. дробных перцептов — «квалий»), но и к эпифеноменализму (т. к. основные процессы происходят «в подсознании»). Объяснению синестезии также препятствует недоопределенность используемых в ассоциативной теории понятий «качество», «впечатление», «смысл» и т. д.

Основная мысль нашей работы в том, что в контексте понимания метафоры как фундаментально продуктивной, творческой деятельности человека («примат продуктивности метафоры») синестезию как частный случай метафоризации более логично на современном этапе рассматривать не в качестве совмещения априори существующих образов, принадлежащих разным модальностям, или переноса по структуре или качеству, а в качестве расширения общего чувственного взаимодействия с определенным предметом или явлением за счет порождения в представлении об этом предмете дополнительных элементов иного структурно-сенсорного модуса (эндогенного изменения контуров сенсибилизации). В отношении конкретного предмета восприятия подобного рода активное изменение доминант сенсорного структурирования может представлять собой новообразование, тесно сопряженное со сменной когнитивных парадигм, включающих этот воспринимаемый предмет (т. е. ре-категоризацией или «сдвигом рекурсивности»), что и складывается в инсайтное впечатление. Рассматриваемое явление, до сих пор трактовавшееся как *эмерджентное*, тем не менее может следовать определенной логике, основывающейся на выявляемых эмпирических границах и обладающей *некоторой* предсказательной силой.

Нейрофеноменология — один из альтернативных эвристических ракурсов, способных, по мнению многих исследователей, пролить свет на некоторые механизмы сознания [18]. Вкратце его суть заключается в диалектическом взаимопроникновении интроспективных наблюдений и объективных методов изучения нервной деятельности. С опорой на телесно-инкорпорирующий подход в эпистемологии (embodied cognition) нейрофеноменологическая парадигма направлена на упорядочивание рефлексируемого субъективного опыта путем получения опровергающих или подтверждающих данных средствами нейрофизиологии и психологии.

Так, например, в теоретических положениях М. Мерло-Понти, во многом вдохновивших проекты как нейрофеноменологии, так и инкорпорированной эпистемологии, метафора положительно рассматривается как основной механизм познания, а чувственная сфера психики (умышленно понимаемая как изначальное единство мышления и сенсорики) представляет собой *априори* неразделенную на отдельные модальности телесную погруженность в мир [5]. Перцепция с этих позиций трактуется не как идентификация предзаданных качеств истинно существующих объектов материального мира, находящегося где-то «вовне», а как порождение субъективного образа собственной активности по отношению к среде, которая принимает определенную структуру на стыке возможностей и границ организма [20; 19].

Другим важным элементом интерпретации психических процессов (памяти, образного мышления и т. д.) становится понятие *сопряжения организма и среды* (contingency), согласно которому, в частности, символ и его изменение (символическое мышление) коррелируют с динамикой активности индивида в ситуации и обратного влияния ситуации на индивида (циклы многопланового сопряжения) [19; 15; 14]. Познание представляет собой активный процесс, направляемый, но не ограничиваемый не только семантико-синтаксическими структурами языка (как пример символической регуляции внимания), но и в равной степени другими эмпирическими рамками [17].

Таким образом, понимание метафоры (или когнитивно-символической интеграции любого типа, включая интерсенсорную) смещается с узко семантического анализа до естественнонаучного, биосемиотического измерения и понимается не как художественный троп или фигура речи, а как телесно-когнитивный конструкт [17], являющийся частью интегративных процессов субъективного опыта, суть которых все же больше в избыточной продуктивности, чем в механической «сумме слагаемых». Кроме того, для генерации такого рода конструктов могут быть применены как вербальные средства, так и семиотические системы *любого порядка* (музыка, запахи, жесты и т. д.) [9], рассчитанные на выражение широкого (по сути плавно нарастающего по масштабности образности, гра-

дуального) смыслового спектра: от эпитетов до широких развернутых аналогий [11].

В качестве конкретных прикладных теорий в данной работе используются *системная модель перцептивных символов* (Perceptual Symbol System) Л. Барсало [6] и концепция нормативных *новообразований ментальных феноменов* (normative emergence) М. Бикхарда [7]. Первая дает представление о ментальных образах как о способах моделирования субъективного опыта, вовлекающих те же сенсорные системы, что и в момент непосредственного соприкосновения со средой. Так, нейрофизиологические эксперименты Л. Барсало показали, что мыслительные процессы ре-активируют зоны головного мозга, соответствующие сенсорному содержанию производимых операций [6], что в определенных пределах может указать на нейрофизиологические переменные, соответствующие переживаемой перцептивной, в том числе и синестетической, кросс-модальной образности. В свою очередь, представление о новообразовании ментальных репрезентаций по М. Бикхарду позволяет указать на динамику появления нормативных представлений (репрезентаций), формирующих в сознании адекватно-прагматические (действительные или вероятностные) связи сопряженности человека и среды [7].

Общим основанием между данными теоретическими построениями и эмпирическими моделями является то, что все они, в той или иной степени, подчеркивают *интерактивизм*, субъектностное, активное взаимодействие между ментальной сферой человека и средой, а также навыкоподобный («нормативизирующий») принцип когнитивной активности. При этом они рассматривают мышление (и шире — любой познавательный акт) как действие, выражающее самоорганизующий и самоограничивающий системный принцип на биологическом уровне, а сознание — как процесс активной *генерации онтологических новообразований.* Кроме того, принятые в нашей работе положения отрицают наличие строгой границы между мыслительными стратегиями и сенсорно-перцептивным и телесным опытом, т. е. пытаются преодолеть противоречивые представления о сознании, укоренившиеся, в том числе, в дуализме и наивном реализме [20].

В таком контексте когнитивную метафору следует рассматривать не столько в качестве совмещения двух образных планов на основании общего качественного впечатления (данный результат вторичен и является иллюзией рефлексии post factum), а как *активное новообразование*, ре-автоматизирующее навыки сопряжения, включая их сенсорно-перцептивные аспекты, и тем самым порождающее новый способ вероятного действия (представления) по отношению к конкретному предмету восприятия [8]. Среди прочего, это положение доказывается тем, что активный процесс метафоризации должен опираться на контекст в более значительной мере, чем на значение конкретных информативных единиц (образов, звуков, слов и т. д.). При этом усваиваемая единица выражения, например «переносимое» описание, как бы «де-семантизируется», утрачивает свою номинативную четкость. Так, «красный звук» трубы без нового, уточняющего контекста-переживания не может стать более или менее красным, «малиново-красным» или «инфракрасным». Это может указывать на тот факт, что новообразованное отношение к предмету или явлению проходит процесс семантизации заново: изначально не от конкретного качества, определяемого в языке как красный, а наоборот — от общего (зрение) к более частному (цвет) и далее — к конкретному (красный).

Дополнительным опровержением классического понимания переноса или совмещения при метафоризации, в том числе и в отношении синестетической, является ее *однонаправленность*. Однонаправленность представляет собой один из признаков, раскрывающих ситуацию, в которой само порождение метафоры не опирается на сравнение, но представляет собой самостоятельное явление когнитивного порядка (т. е. соответствует творческому порождению смыслов-ощущений). Действительно, если основной движущей силой порождения метафоры являлось бы сопоставление качеств или структур, то в этом случае направленность такого сопоставления имело бы равносильную возможность, т. е. результат метафоризации был бы двунаправленным с потенциально одинаковым эффектом. Однако это не так. Например, выражение «Катастрофа вызвала эффект домино» неравнозначно бессмысленной без дополнительного контекста фразе «Эффект домино был результатом катастро-

фы». Аналогичным образом буквенно-цветовые метафоры А. Рембо невозможно реверсивно переиначить без утраты изначального смысла: «Черный — А, белый — Е, красный — И, зеленый — У и т. д.». Это является одной из причин, по которой сопоставление двух образных планов по качеству недостаточно для объяснения однонаправленности метафоризации, в данной же работе исключительная однонаправленность метафор соответствует выходу за пределы *эпистемной рекурсивности* («тавтологичности мышления») т. е. активному, творческому порождению новых смыслов.

Еще раз подчеркнем, что такая трактовка концептуальной интеграции оставляет за результатом метафоризации возможность семантической размытости, потенциализирующей «многоаспектности», уточняемой практикой в последующих циклах сопряжения, расхождения в смыслообразовании и смыслоусвоении и наличия у нее *вероятностного* прагматического характера [11]. Относительными, т. е. оцениваемыми *a posteriori,* остаются степень творчества такой интеграции, ее масштаб («интегративный разброс») и прочие аксиологические характеристики. Тем не менее, в свете изложенных положений синестетическая метафоризация приобретает потенциал для нового способа анализа, который, сужая рамки детерминант, может указать на некоторые закономерности и мотивировки.

Социокультурные детерминанты синестетической интеграции

Познавательная *активность* человека постоянно погружена в определенный контекст [20]. Культура, особенности среды и организм находятся во взаимоопределяющей и многоплановой сопряженности. При этом понятие «организм» утверждает потенциальность материального контакта человека со средой, но подчеркивает его докогнитивный характер [5], т. е. исключает элементы динамики и результативности, которые подразумеваются в русском вводящем в заблуждение своей многозначностью термине «телесный опыт». Циклы такого культурно-средового взаимодействия проявляются в нормативных репрезентациях сознания, играющих на первых этапах образования вероятностно-адаптационную функцию. Если

пробные (точнее: вероятностно-телеологические) образования, являющиеся результатом спонтанно-продуктивной деятельности психики человека, оказываются индивидуально и социально выгодными, то они закрепляются в виде элементов образа мира (схем познания и шире — мифологем, идеологем, аффективно-смысловых структур поэзиса и т. д.).

Четче всего такое поисковое смыслопорождение проявляется в концептуальных метафорах, контекстная обусловленность которых всегда перекрывает по своей продуктивности закрепленное вербальными практиками лексико-семантическое значение. Среди формообразующих аспектов, определяющих и ограничивающих концептуальную интеграцию, можно выделить, по крайней мере, пять: содержательно-идиосинкразический, дифференциально-прагматический, аспект когнитивно-физиологического предпочтения («стиля»), социально-нормативный и контекстно-нормативный аспекты (тематическая адекватность) [14].

Все перечисленные аспекты выделены весьма условно, и, взаимно пересекаясь, так или иначе касаются синестетической разновидности концептуальной интеграции. Однако стоит предположить, что наиболее доминантными из них в сфере чувственной интеграции, являются аспект когнитивно-физиологического предпочтения, влияющий в том числе на авторский стиль познания, сенсорно-телесную проекцию его образности, и социально-нормативный, то есть аспект «объяснительной силы» или приемлемости и понятности используемых образных приемов. Как можно заметить первый аспект непосредственно определяет характер синестетических образов по п. 4 в приведенной в начале статьи цитате из работы Б. М. Галеева, а второй аспект — по п. 3. Для уточнения сенсорно-когнитивных особенностей проявления синестетической интеграции в определенном культурном контексте обратимся к антропологии сенсорных систем и антропологии синестезии.

Антропология синестезии, берущая начало в антропологии сенсорных систем [12], исходит из того, что синестетическая интеграция разворачивается *в пределах иерархии сенсорно-когнитивного опыта,* называемого сенсориумом, обусловленной культурными практиками. Многие исследователи (Clive Cazeaux, Hans Jonas,

Anthony Steinbock [13] и др.), рассматривающие чувства с точки зрения феноменологических качеств, принимают за естественную данность их условное деление в западной (эмпирической) философии и психологии. Вопреки этому положению сенсориум представляет собой не столько деление субъективного опыта каждого из представителей данного этноса, сколько общекультурные ориентационные доминанты внутри физиологически доступных сенсорных систем. От одной культурной ситуации к другой сенсориум может быть по-разному поделен на качественные ориентационные срезы. Так, в телесно-тактильной сфере могут быть более или менее выражены такие отдельные характеристики, как баланс-гравитация, речь и звуки среды, высота и/или расстояние, цвет или фактура и пр.

Условно, каждая такая модальность (или перцептивно-качественный модус — см. об этом далее) в той или иной культуре получает определенную нагрузку — интенсивность и дискретность при контакте со средой и степень информативности этого типа проявления адаптационных механизмов для конкретного социума. Более того, чем дискретнее такая ориентация, тем меньше в данном перцептивном модусе (или модальности) непосредственных, безусловных соответствий, но тем больше, в силу этого, может быть его *символическая емкость*. В силу адаптационного опыта каждый модус может характеризоваться устойчивым качеством («видеть — значит верить» или «нутром чую»), а дифференциальные тенденции (differential experiential focus) могут определять стабильные векторы совмещения модальностей или модусов — то есть образовывать *векторы предпочтения* [14]. Этим, например, можно объяснить, почему в западной науке столь обильно проработано понятие «цветомузыка», а не «вкусо-танец» или иные модусные соотношения, а также многочисленные вариации проектов по цвето- и фоносемантике и цветосемантике («А — красная»), но в меньшей степени западная наука задается вопросом о тактильных, вкусовых, или даже гравитационных составляющих в качестве синестетических новообразований.

Таким образом, можно предварительно заключить, что само определение синестезии как совмещения образов нескольких мо-

дальностей по принципу общего впечатления носит узко культурный характер, так как, во-первых, универсализирует деление на модальности и символические системы (категоризации), принятые в западной цивилизации, и, во-вторых, ставит во главу определения также весьма условное понятие «впечатления». То, что можно было принять за синестетический образ в одном историко-культурном контексте, может не являться таковым в другом. Среди прочего, графемно-цветовые образы Рембо даже по сегодняшнему классическому определению нельзя трактовать как синестетическую интеграцию, так как в них задействована только одна «модальность». (Синестезия А. Рембо — буквы-в-цвет ограничена зрением, так как, если бы поэт имел в виду звуки, то должен был предоставить сочетание букв, компенсирующее различие между орфографией и фонетикой французского языка.) Не избавляет от нечеткости и компромиссный термин «интра-модальная синестезия», так как он не объясняет, что и как именно образует общность каждого из совмещаемых планов восприятия. С другой стороны, выражение «звенящий голос», например, можно охарактеризовать как синестетическое, если допустить, что в опыте и культуре речь человека и звуки среды рассматриваются как две изолированные модальности (значимые системы сенсорного структурирования).

Отношения между понятиями «модальность» и «модус» в контексте сенсорного восприятия следует оговорить особо. Традиционное понимание модальности отталкивается от моделей, заложенных западной физиологией и медициной [12], которые воспроизводят и приравнивают субъективные ощущения к известной анатомии органов чувств (знание о слуховых, зрительных, вкусовых рецепторах и т. д.). На это можно возразить, что в повседневном существовании редко когда приходится «только смотреть» или «только слышать», но почти всегда — использовать свои физиологические возможности в общей совокупности *(в синестетических комплексах),* перцептивно или апперцептивно. Модальность как таковая, вероятнее всего, представляет собой форму логики [13], ориентирующую рефлексивное мышление и коммуникацию, лишь косвенно связанную с непосредственной «практикой жизни». В дополнение ко всему спорное число «модальностей» [12] еще раз

ставит под вопрос легитимность и автономность этого понятия в исследовании синестезии.

Кроме того, с ранним опытом представители определенных этносов вырабатывают у себя навыки восприятия, т. е. общие для данной культуры ориентационные доминанты — *сенсорные модусы,* которые от культуры к культуре и от эпохи к эпохе могут совпадать или не совпадать. Например, одним из таких относительно изолированных и глубоко структурированных ранних навыков человеческого восприятия является т. н. фонематический слух — способность четко воспринимать звуки речи на родном языке даже в зашумленных условиях. Связан данный факт с тем, что речь и звуки среды имеют разную сенситивность восприятия, разную биосемиотическую нагрузку и разную перцептивную категоризацию, в восприятие речи входит, кроме того, визуальное наблюдение за артикуляцией. Т. е. по своей сути представляют собой яркий пример двух различных структурно-сенсорных модусов — установочных доминант с разными контурами сенсибилизации, формирующихся на основе определенной деятельности и чаще задействующих сразу несколько органов чувств в строго отработанной сопряженности (навык восприятия). Среди такого рода доминант, сенсорных модусов также, для примера, можно назвать *гаптическую сферу, музыкальность, чтение (визуальное распознавание символов), распознавание человеческих лиц* и т. д.

Следовательно, в непротиворечивую трактовку синестезии необходимо включить понятие *модуса* в качестве субъективно переживаемого качественного плана сенсорного взаимодействия с определенным предметом с четко установленной задачей, и только *относительный переход* из одного такого среза в другой (смыслообразующую проекцию в иной модус) в рамках гносеологии конкретной культуры можно назвать *синестетической интеграцией.* Такое понимание не только укажет на дифференциально-прагматический и контекстно-нормативный аспекты сенсорного взаимодействия и расширит арсенал методологии эстетической критики, но и будет способствовать разработке нового интегрального понимания понятия «впечатления». Об этом и пойдет речь в следующей части данной работы.

Адаптивно-эпистемологическая функция синестетической интеграции и динамика сенсибилизации

Согласно Ф. Ницше, метафора начинается с напряжения, ощущения недостаточности собственных способностей осмысления ситуации или явления. Многие, если не все философские понятия (эпистемные новообразования) инициируются в форме метафор. Можно заключить, что (пере)создание сопряжения с миром завершается образованием нового представления и подбором новой номинативной единицы из иной сферы опыта, которая, как было ранее сказано, сама меняет свою изначальную семантику. Оставив в стороне вопрос о допустимости образного выражения в определенной культуре (например, у амазонской народности пираха не принято использовать фигуры речи, отсылающие за пределы непосредственного опыта), попробуем установить значения *когнитивных* образных переходов из одного перцептивного модуса в другой, а также определить их возможную адаптивно-ориентационную функцию.

По мнению М. Мерло-Понти, переход из одного чувственного плана в другой сигнализирует о смене характера сопряженности с воспринимаемым миром. Необходимость выразить содержание одной модальности в терминах другой возникает тогда, когда сущностные, онтологические трансформации материальной воплощенности становятся для нас явленными [5]. Понятие «явленности» в феноменологическом смысле является ключевым, так как указывает на то, что эмпирическая фактура картины мира априори пронизана нашими собственными установками и возможностями.

Не упуская из вида возможную функциональную значимость интерсенсорного дублирования (полнота чувственной вовлеченности), анализ синестетической метафоризации для характеризации ее функций и смысловой наполненности должен начинаться с определения иерархии и динамики сенсорных систем (сенсориума) в конкретной культуре (и даже отдельного индивида) и общей ориентационной значимости конкретных модальностей или модусов, вступающих в новый характер синхронизации.

Для примера все же следует указать на определенные различия:

(1) деление на модальности/модусы;

(2) характер их выделенности;

(3) степень их дискретности и потенциал символизации.

Так, в рамках западного сенсориума зрение играет дистанцирующую, абстрактно-познавательную роль (истина как наблюдение), в то время как, например, в культуре анло-эвей сходную функцию принимают на себя кинестетические аспекты перцепции (истина как контактное присутствие) [10]. С другой стороны, (устная) речь в западной культуре характеризуется некоторой эфемерностью, неощутимостью формы, у анло-эвей речевой поток имеет статус, который можно было бы сравнить с отдельной сенсорной модальностью (тактильноподобной) [10].

В таком контексте кажется безусловным, что вектор синестетической метафоризации (например, из зрения в кинестетику или гаптику) будет обладать в сравниваемых гностических моделях *различными адаптивными функциями* и в силу этого отличаться *смысловыми нагрузками* (здесь имеется в виду непосредственное, биосемиотическое значение, а не лингвистическое). При этом вторичный образ, традиционно называемый «источником» (source), играет рационализирующую роль, конвергирующую контекст (т. е. предыдущий опыт) в эмоциональное переживание («впечатление»). Однако подробный анализ такой трансформации (сверхдетерминированного смыслопорождения и эндогенного аффекта) выходит за формат данной работы. Тем не менее, чтобы продемонстрировать продуктивность выбранного подхода, кажется необходимым дополнительно указать на следующие фундаментальные закономерности, такие как взаимосвязь дискретности определенной («принимающей») модальности, ее потенциал символизации и степень физиологической конкретности порождаемого (в ней) образа.

Степень дискретности/«лабильности» каждого конкретного модуса (в западном этногнозисе максимально: зрительных и слуховых; минимально: ольфакторных и кинестетических) прямо пропорциональна потенциалу его символизации, в силу отсутствия однозначного смысла, непосредственно закрепленного за определенным «стимулом». Таким образом, при синестетической метафоризации, активирующей более лабильную (символическую) модальность, генерируемый образ (эпистема) сопряжен с большей

отстраненностью и абстрактностью, тогда как модальность с меньшей дискретностью обладает и меньшей внутренней, «пошаговой» сенситивностью, что тем самым увеличивает степень *относительной* физиологической конкретности возникающего в ней образа (ср. синестетические зрительно-слуховые образы К. Бальмонта как пример первого типа и тактильно-гаптические у М. Горького — второго).

Важно отметить, что *динамика субъективного переживания* синестетической метафоризации, рассматриваемая с точки зрения *системы перцептивных символов* (Barsalou), в сочетании с теорией нормативных новообразований (Бикхарда) по сути соответствует тому, что в физиологии ощущений получило название взаимной сенсибилизации, но обладает более индивидуализированными, социальными и ситуационными переменными. Так, С. В. Кравков утверждал, что целостность организма проявляется, в том числе, в функционировании органов чувств и по этой причине характер возникающих ощущений и восприятий зависит не только от непосредственно в данный момент действующего раздражителя, но и от всей совокупности иных косвенных раздражителей [4]. В то время как взаимная сенсибилизация (координация ощущений) определяется как поведенческая переменная, в ее трактовку стали включать и общее (прагматически-смысловое) состояние центральной нервной системы, соответствующее субъективному опыту (субъективная психофизика). Одним из такого рода проявлений психики и является активная синестетическая метафоризация, что с новых позиций подтверждает понимание «органов чувств как анализаторов, у которых периферические, рецепторные и центральные (мозговые) процессы всегда связаны друг с другом» [4: 54–55]. Кроме того, на такую возможную системную связь между синестезией и сенсибилизацией гипотетически указывал и Б. М. Галеев [2].

Заключение

В здравом своем приложении естественнонаучные методы не отнимают у человека ни потенциала творчества, ни свободу самовыражения, а лишь высвечивают их новые условия путем поиска определенных закономерностей, тем самым только расширяя мас-

штаб творческого жеста. Существуют лаборатории и исследователи, вскрывающие механизмы креативных процессов, образности, аффективной деятельности, воображения и т. д. В таком понимании новые творческие шаги невозможны без последующих «витков» познания и исследовательских проникновений, подтверждающих или опровергающих наши эмпирические интуиции и рациональные заключения посредством испытаний их в действии и материальном проявлении. Сегодня нейрофеноменология и антропология синестезии имеют долгую историю чужих ошибок и массу возможностей не стать утилитарно-механистическим приемом, низводящим психику до примитивных шкалирований и жестких корреляций. Предлагаемый подход в применении к познавательной синестезии заключается в установлении взаимных ограничений между объективными методиками и субъективными переживаниями. Такой подход в основе своей не прописывает, а описывает феномены человеческой психики, выявляя наиболее очевидные закономерности их формирования и функционирования, и ни в коем случае не претендует ни на догматическое определение их личного, осмысленного заполнения, ни на отказ в трансценденции выявленных с его помощью границ.

Таким образом, в пределах формообразующих аспектов (структурирующих ограничений: языка, норм поведения, биологических границ и т. д.) кросс-модальная метафоризация представляет собой когнитивное проявление активной смены характера чувственного сопряжения человека и среды, т. е. изменение общего чувственного взаимодействия *с определенным предметом или явлением* за счет порождения в представлении об этом предмете дополнительных элементов иного структурно-сенсорного модуса. Субъективная значимость такой трансформации на примере частного случая синестетического изменения характера перцепции (опосредованной значением синхронизации сенсорных модусов) складывается как из собственно физиологических функций сенсорных систем в целом (биологические пределы необходимого), так и — в большей степени — отношением между обобщенными культурной ситуацией значениями по-новому синхронизирующихся модусов (семиотический смысл вероятного). В отношении наличного предмета

восприятия подобного рода активное изменение доминант сенсорного структурирования может представлять собой процесс новообразования, тесно сопряженный со сменной когнитивных парадигм, включающих данный предмет (т. е. ре-категоризацией или «сдвигом рекурсивности»). Именно такой активный *биосемиотический скачок* складывает впечатление (феноменологизирует неопределенность), а его синестетическая разновидность в максимальной степени меняет характеристики сенсорной координации в виде эндогенного изменения контуров сенсибилизации.

Литература

1. *Галеев Б. М.* Кто должен изучать синестезию? // Ежегодник Рос. психол. общества. Материалы III Всероссийского съезда психологов. 25–28 июня 2003 г. СПб.: Изд. СПбГУ, 2003. Т. 2. С. 270–274.

2. *Галеев Б. М.* Синестезия в иерархии взаимодействий в перцептивной системе // Динамика и развитие иерархических (многоуровневых) систем: Науч. труды и материалы конф. Казань: КГПУ, 2003. С. 167–169.

3. *Галеев Б. М.* Синестезия в искусстве: «драма идей» или торжество предрассудков // IV Росс. филос. конгресс. Философия и будущее цивилизации (тез. докл. и выступл.). М.: Современные тетради, 2005. Т. 4. С. 163–164.

4. *Кравков С. В.* Взаимодействие органов чувств. М.; Л.: Изд-во и 2-я тип. Изд-ва Акад. наук СССР, 1948.

5. *Мерло-Понти М.* Феноменология восприятия / пер. с фр. под ред. И. С. Вдовиной, С. Л. Фокина. СПб.: Ювента: Наука, 1999.

6. *Barsalou L. W.* Simulation, situated conceptualization, and prediction. Philosophical Transactions of the Royal Society of London: Biological Sciences, 364 (1521), 2009.

7. *Bickhard M. H.* Process and Emergence: Normative Function and Representation // *Seibt J.* (ed.) Process Theories. Dordrecht, 2003. P. 121–155.

8. *Davidson D.* What Metaphors Mean. 1978. Переизд.: Inquiries Into Truth and Interpretation. Oxford: Oxford University Press, 1984.

9. *Forceville C.*, *Urios-Aparisi E.* (eds.). Multimodal Metaphor. Berlin & New York: Mouton de Gruyter, 2009.

10. *Geurts K. L.* Culture and the Senses. Bodily ways of knowing in an African community. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2002.

11. *Gibbs R.* (ed.) Cambridge Handbook of Metaphor and Thought. Cambridge, 2008.

12. *Howes D.* (ed.) Variety of sensory experience. Toronto, University of Toronto Press, 1991.

13. *Jonas H.* The Phenomenon of Life: Toward a Philosophical Biology, Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 2001.

14. *Kövecses Z.* Metaphor in Culture: Universality and Variation. Cambridge, 2005.

15. *Noë A.* Action in Perception. Cambridge, MA: The MIT Press, 2004.

16. *O'Regan J. K.* & Noë A. (2001). "A sensorimotor account of vision and visual consciousness", Behavioral and Brain Sciences, 24 (5). P. 939–1031.

17. *Pecher D.*, & *Zwaan R. A.* Grounding Cognition: The Role of Perception and Action in Memory, Language, and Thinking. 2005.

18. *Rudrauf D.* и др. From autopoiesis to neurophenomenology: Francisco Varela's exploration of the biophysics of being. Biological Research, 36, 2003. P. 21–59.

19. *Thompson E.* «Sensorimotor subjectivity and the enactive approach to experience», Phenomenology and the Cognitive Sciences, 4 (4), 2005. P. 407–427.

20. *Varela, F.J*, *Thompson, E*. & Rosch, E. The Embodied Mind: Cognitive Science and Human Experience — Cambridge, MA: The MIT Press, 1991.

Денис Мыльников
(Санкт-Петербург)

Цвет как выразительный элемент в концепции «синэстетики» С. М. Эйзенштейна

(на примере эпизода «Пир в Александровой слободе» из фильма «Иван Грозный»)

«Пир в Александровой слободе» — эпизод из фильма С. М. Эйзенштейна «Иван Грозный», который и сегодня приковывает взгляды кинотеоретиков, пытающихся понять и осмыслить, на базе каких предпосылок в произведении киноискусства должно осуществляться органичное художественно-эстетическое слияние звука и изображения. Тем не менее, большинство исследователей, анализируя специфику звукозрительного сочетания, обращали внимание на то, что у цвета в этом эпизоде в отличие от других элементов экранного образа имеется своя особая драматургия и уникальная выразительная функция, которые специфически воздействуют на сознание зрителей. Так, например, Е. Петровская констатирует: «Цвет поражает не только своей “живописностью”, но и автономностью смыслового содержания, <…> мы видим, что он не случаен» [8: 28, 29].

Наше внимание, прежде всего, будет сосредоточено на осмыслении выразительных ресурсов цвета, его специфики в экранном изображении. При решении данной проблемы мы будем опираться, с одной стороны, на закономерности визуального восприятия, которые действуют при просмотре зрителем фильма. Полагаем, подобный ракурс позволит выявить и осмыслить причины особого визуального воздействия цвета в эпизоде «Пир в Александровой слободе». С другой стороны, анализируя цветовое решение фильма, мы будем опираться на теоретическое наследие Эйзенштейна

для того, чтобы понять, какие функции должен был выполнять цвет в рамках разрабатываемой режиссером концепции «синэстетика».

Общеизвестно, что Эйзенштейн, был не только выдающимся режиссером-новатором, но и теоретиком. Он осмыслял, прежде всего, свое личное творчество (его многотомная автотеоретическая рефлексия свидетельствует об этом), указывая на то, что «Пир в Александровой слободе» — это своеобразный «поднос» [11: 555] для подачи его идей о цвете. Эти идеи он еще до появления полноценного цветного кино проповедовал теоретически, а затем старался осуществить на практике. Так, подводя итоги творческого эксперимента, режиссер с восторгом писал: «Мы разделили. Мы отделили цвет от предмета. Мы разъяли эмпирически природное сожительство предмета с его цветовой окрашенностью» [11: 237]. О чем же говорят эти слова об использовании цвета в фильме? Ведь за поэтически-метафорическим языком в трудах великого режиссера далеко не всегда угадывается научно значимое содержание.

В киноведении неоднократно указывалось, что Эйзенштейн создал в «Иване Грозном» эпизод не цветного, а ***цветового кино***[1]. Режиссер своей творческой интуицией знал, к чему стремился. Различия между цветным и цветовым кино оказываются принципиальными, поскольку они опираются на базовые закономерности визуального восприятия.

Но прежде чем мы перейдем к обсуждению этого аспекта проблемы, отметим вкратце, что, по Эйзенштейну, первичным критерием для дифференциации цветного и цветового кино выступает эстетическое отношение режиссера к тому, как следует показывать на экране окрашенные объекты. Он утверждал, что в подавляющем большинстве случаев зритель сталкивается с цветным кино, в котором предметы и их окраска представлены на экране такими, какими мы их видим в жизни. Цвет в этом случае не вступает в противоречие с другими элементами кинопроизведения.

Однако режиссер-новатор был уверен, что в кино цветовом, в отличие от цветного, окраску реальных предметов следует экран-

[1] Различия между цветным и цветовым кино не улавливали ни А. Москвин (что следует из цитируемых его мемуарных материалов), ни — уже гораздо позже — автор монографии об этом выдающемся кинооператоре Я. Л. Бутовский. А вот Эйзенштейн похоже точно знал, какого визуального эффекта он хотел достичь. См. подробнее: [2].

ными 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» [11: 438]. Эйзенштейн предполагал, что в результате такого творческого подхода возникнет условность, которая особым образом будет воздействовать на человека, смотрящего фильм. Цвет же будет выступать в качестве своеобразного «контрапункта» по отношению к другим аудиовизуальным элементам кинопроизведения. Так, «отделившийся» от предметов цвет, по мнению режиссера, должен был в киноповествовании фильма, «по собственному выразительному закону контрапунктически сочетаясь, пронизывать строй изображений, как пронизывает их строй музыки, контрапунктически устанавливающий с ним композиционное (выразительное) единство» [там же]. Эйзенштейн уверял, что колористические трансформации, осуществленные им в «Иване Грозном», способствовали утверждению ***нового эстетического принципа, посредством которого следует преобразовывать реальность в искусстве кино.*** Такой принцип режиссер называл ***«синэстетикой»***.

Отметим, что это понятие присутствовало в творческой и исследовательской деятельности режиссера еще до появления «Грозного». Но работа с цветом при постановке фильма позволила дополнить уже существующую ранее теоретическую концепцию. Н. И. Клейман, ведущий российский эйзенштейновед, указывал, что для режиссера «синестетика» «была “лоном” единого импульса, из которого растут графика и музыка, движение тела и интегрирующая кадры монтажная мысль, а также “комплексное восприятие” мира и младенчески целостное реагирование на “внешние раздражители”»[2].

Отметим, что ***между «синэстетикой» Эйзенштейна и созвучным ему феноменом «синестезией»***, которому посвящен большой объем научных исследований в различных дисциплинах, — ***нет ничего общего***. В своих дневниковых записях режиссер указывал, что при содействии Л. С. Выготского и А. Р. Лурия ему удалось лично познакомиться и пообщаться с человеком-синестетом. По-

[2] Цит. по: [11: 16].

сле этой встречи он писал, что «чисто физические соответствия в колебаниях звуковых и цветовых [волнах] безусловно существуют. Но столь же категорически приходится сказать и то, что с искусством все это в таком виде будет иметь весьма мало общего. <…> В искусстве решают не абсолютные соответствия, а произвольно-образные» [11: 131, 133]. Исходя из цитаты, возникает закономерный вопрос: какое конкретное содержание вкладывал Эйзенштейн в формируемое им понятие «синэстетика», ведь даже у Клеймана возникли затруднения в понимании этого эстетического феномена (на что указывает ошибка, имеющаяся в написании слова «синэстетика» [см. приведенную выше цитату киноведа])?

Синэстетика, синестезия, кросс-модальные соответствия

Процессы переработки человеком информации, поступающей от объектов и событий действительности, интенсивно изучались в течение последних десятилетий в когнитивной психологии. Но большинство традиционных исследований было сконцентрировано преимущественно на изучении лишь одной модальности (например, на зрении, слухе или осязании). Напротив, в реальности объекты и события стимулируют несколько наших органов чувств одновременно, например, когда мы видим и чувствуем вещь в нашей руке или видим и слышим человека.

В психологии давно известно, что перцептивные суждения могут отражать объединенную информацию от нескольких органов чувств. Кроме того, нейробиология определила различные «кросс-модальные» области мозга, ответственные за конвергенцию перерабатываемой информации. В этих зонах нейроны получают поступающие от нескольких органов чувств сигналы и объединяют их в соответствии с различными ограничениями. Люди, у которых такие ограничения не срабатывают, именуются в психологии синестетами. Так, у одних синестетов конкретное число или буква приводит к ощущению определенного цвета, а у других визуальный облик предмета вызывает конкретные вкусовые или обонятельные реакции. Долгое время считалось, что подобного рода соответствия могут наблюдаться исключительно у синестетов.

Но в последние годы область изучения феномена синестезии расширилась и радикально изменилась. В частности, в когнитивной психологии произошло четкое научное размежевание между собственно синестезией, понимаемой сегодня как «пример субпатологического межмодального взаимодействия, которое может стать характерной чертой или показателем творчества» [9: 128], и кросс-модальными (межмодальными, мультимодальными, полимодальными, интермодальными) соответствиями, распространенными у всех людей. Как отмечает психолог Ч. Спенс: «На сегодняшний день подтверждено, что кросс-модальные соответствия могут устанавливаться автоматически и что они могут влиять на поздние процессы принятия решений, а также, при определенных условиях, и на перцептивную интеграцию» [16: 988][3]. В частности, Спенсом была предпринята попытка систематизации уже имеющихся данных, вследствие чего им были выделены следующие типы кросс-модальных соответствий.

Структурные соответствия, «которые являются результатом особенностей нейронных систем, используемых нами для кодирования сенсорной информации» [16: 988]. Механизм установления таких соответствий является врожденным, но также может зависеть от созревания нейронных структур мозга. Они универсальны для всех. (Пример: связь между громкостью и яркостью, когда более громкие стимулы соотносятся с более яркими, и наоборот.)

Статистические соответствия устанавливаются на основе опыта взаимодействия человека с особенностями внешней среды и «отражают адаптивную реакцию нашего мозга на закономерности мира, в котором мы живем» [16: 988]. Они универсальны для всех, но зависят от опыта их обнаружения и корреляции. Спенс подчеркивает, что «резонансные свойства объектов определяются физикой, а не культурой, и поэтому одинаковы во всем мире» [16: 988]. (Пример: связь между громкостью и размером. Как правило, большие по размеру животные издают более громкие звуки.)

Семантические соответствия «Появляются вслед за развитием языка, когда определенные термины начинают ассоциироваться с более чем одним перцептивным континуумом» [16: 987]. Такие

[3] Здесь и далее перевод с англ. яз. наш. — *Д. М.*

соответствия не универсальны и лингвистически обусловлены, т. е. детерминированы культурой. (Пример: понятие «тон» используется для описания как высоты звука, так и оттенка цвета).

Эти положения психологических исследований дают возможность предполагать, что Эйзенштейн теоретически формировал концепцию «синэстетики», делая это в полном согласии с психологическими закономерностями восприятия, которые к тому времени еще не были открыты, в частности, феномен кроссмодальных соответствий. Еще раз ***подчеркнем, что синестезия, кросс-модальные соответствия и синэстетика — это три разных явления.*** Первые два явления имеют психофизиологическую природу. При синестезии происходит нарушение обмена информации между модальностями. Подобное «расстройство» восприятия отмечается у незначительного процента людей. Кросс-модальные соответствия возникают в процессе установления связей между различными органами чувств: они естественны для всех людей. Синэстетика — феномен художественно-эстетический, где соответствия или связи устанавливаются не между реальными стимулами (как при кроссмодальных соответствиях), например звуком и цветом, но их условными (преобразованными волей режиссера) экранными аналогами.

Не вдаваясь в тонкости научной терминологии, сам Эйзенштейн был озабочен иным: основная сложность, по его мнению, заключалась в том, чтобы «усилием воли сдвинуть свой мыслительный аппарат на иную фазу сознания. На ту фазу мышления, когда нет еще строгой дифференциации между отдельными видами восприятия. Когда еще способен видеть… звук и способен слышать… краски» [11: 170]. Режиссер отчетливо фиксирует: «Всякий нормальный человек обладает этим качеством. Недаром он говорит о “кричащих” красках или о “прозрачной” музыке, о “глубоких” тонах в живописи или о “пестроте” оркестровки» [11: 171]. Это суждение указывает, что Эйзенштейн пытался перевести свой мыслительный процесс на уровень «структурных соответствий», т. е. уровень, на котором связи между, например, цветом и звуком, имеют подлинно универсальный характер и устанавливаются автоматически.

О том, насколько подобная задача была труднодостижима для естественного состояния человека, даже великого художника-

новатора, также свидетельствует авторефлексия режиссера. Он, похоже, понимал, что подобное творческое отношение к снимаемой действительности внешне было в чем-то похоже на пороговые состояния сознания. Эйзенштейн писал, что оно было сродни «безумию» или «припадку психического регресса», в результате которого «заставляешь себя слушать кусок фотографии, чтобы понять, какому “месту” музыки оно созвучно» [11: 171]. При этом он осознавал, что как только подобное состояние достигнуто, «тут же с железной логикой вынужден чеканить в структуру то, что подсказывает разум [для достижения] звукозрительного единства ощущений». Итогом осознания подобных «психологических экспериментов» над собой является следующее его высказывание: «И вне владения этой способностью, вне умения скользить и перескальзывать из логического мышления в чувственное и обратно, не теряя в первом второе и во втором первое, — нечего и думать браться за практическую звукозрительную композицию» [11: 171].

Получается, что Эйзенштейну, для проявления в работе над фильмом его индивидуальности, т. е. субъективно личностно окрашенных переживаний, комплекса авторских мыслей и идей, требовалось, чтобы цвет, обладающий условными качествами, устанавливал связи — по Спенсу — не столько на уровне «структурных» соответствий, сколько на уровне «статистических» и «семантических» соответствий. Эйзенштейн писал об этом так: «Совпадают совершенно не абсолюты цвета и звука, а совпадают вызванные ими образы» [11: 197]. Подобные образы, по мнению режиссера, во время просмотра зрителем фильма должны были достигнуть абстрактно-ассоциативного уровня его сознания. Только в этом случае и становилось возможным их — образов — эмоционально-чувственное прочтение.

Эйзенштейн был уверен, что «на базе взаимной игры человеческих эмоций, на базе человеческого переживания и строит кинематография свои структурные ходы и сложнейшие композиционные построения» [12: 16]. В итоге, по Эйзенштейну, «синэстетический феномен дает нам возможность от любого признака, наиболее близкого автору, восходить через ощущение соответствий к воплощению своего образного замысла через все черты произведе-

ния» [11: 170]. Именно цвет был в процессе создания «Ивана Грозного» таким наиболее близким автору признаком. Первостепенным качеством, выделяющим цвет среди прочих элементов киновыразительности, является его уникальная способность эмоционально воздействовать на восприятие и чувства зрителей.

Традиция осмысления цвета в изобразительном искусстве

«Цветовой» эпизод в фильме начинается резко, буквально врываясь в ахроматическую (черно-белую) гамму свойственную всей киноленте. В начале мы видим пляс опричников, синхронизированный с музыкальными акцентами. Далее возникает длительный фрагмент разговора Ивана Грозного с князем Владимиром Старицким на той же музыке, однако здесь меняется интонационный характер темы: она становиться лирической. После диалога основная тема (плясовая) повторяется. В этом моменте отчетливо видно, как режиссер, по-разному комбинируя изобразительные и звуковые элементы, выстраивает общую драматургию сцены. В пляске одни кадры почти одноцветные, чистые, напоминающие абстрактные пятна, другие — сдержанные, естественные, передающие природную окраску предметов. Зритель наблюдает, как на экране под ударную ритмику кружится золотая парча кафтана, затем — красная рубаха, а прыжки танцующих ассоциативно воспринимаются как россыпь цвета, как «пляска» цветовых пятен. И все это экранное «буйство» аудиовизуальных элементов «спружинивает» быстрый (кадры длятся максимум две секунды) метрический монтаж. Далее по фильму происходит «шутовское» венчание князя с переоблачением его в царские одежды. Затем раздается звон колокола, после которого заканчивается пир и все собравшиеся направляются на утреннюю молитву. Впереди всех идет с красной свечкой в руках захмелевший князь, но он резко трезвеет, увидев за дверным проемом неожиданно промелькнувшую фигуру человека. Царь приказывает не останавливаться, и Владимир Старицкий вынужден подчинится приказу, понимая, что поле того, как он выйдет за пределы палаты, его ждет неминуемая смерть.

Если смотреть на результат замысла Эйзенштейна рационально, отрешившись от сильнейшего его эмоционального воздей-

ствия, то вместо «буйства цветов» обнаружится колористический аскетизм, свойственный эпизоду «Пира». Конечно, можно предположить, что, в первую очередь, он обусловлен проблемами цветопередающего слоя изображения, который был не в состоянии в полной мере передавать всю полноту цветового спектра[4]. Именно поэтому группа приняла решение довести недостаток пленки до уровня эстетического эффекта. Чтобы подобный эффект возник, Эйзенштейну пришлось сыграть на ограниченности «цветовой гаммы», разнообразными приемами усиливая ее лаконизм. При этом локальное звучание красок визуально должно было не обеднять изображение, а наоборот способствовать концентрации внимания зрителей на внутренних перипетиях экранного действа — то есть ***неразрывно связанным с драматургией***[5].

Однако, как столь скромный репертуар исходных цветов мог придать эпизоду «Пира» монументальность, мощность и размах динамики, не говоря уже о силе эмоционального воздействия? Разумеется, цветовую сторону дополняли драматургия (это — кульминация фильма), монтаж и музыка. Тем не менее, возникающее у зрителя чувство ***качественно иной реальности***, в которой происходит все это «буйство страстей» звука и изображения, невольно наводит на вопрос: может быть, режиссер посредством работы со звукозрительными компонентами кинообраза формирует какую-то иллюзию восприятия, и здесь дело в сугубо психологическом изменении модуса переживаний происходящего на экране? Попробуем разобраться, и для этого вначале обратимся к многовековой традиции осмысления цвета в изобразительном искусстве.

---

[4] Сам С. М. Эйзенштейн так говорил об использовании цветной пленки в своем фильме: «В 1941 году, когда писался сценарий “Ивана Грозного”, реальных перспектив цветной съемки еще не было. История царя поэтому задумывалась черно-белой. В 1945 году возможность появилась. Часть (и довольно значительная) спектра уже стала экранновоплотимой. В возможности экранного красного цвета я уверовал после алых ковров в цветной кинохронике о Потсдамской конференции. Появилась и пленка (трехцветка) [11: 432].

[5] В режиссерской схеме от 16 ноября 1946 г., где «тематически-сюжетные задачи» обозначены так: «I. Бесшабашный пляс. Нарастание зловещего. II. 1-я фаза (тема крови и как заговор, и как казни; «наливается» красное — цветоизменение внутри кадра). III. 2-я фаза (шутовское венчание [на царство]). IV. 3-я фаза (шутовству конец, тема смерти). V. К заутрене. VI. Смертный путь Владимира («наливается» голубое). VII. Недвижная царственная невозмутимость свода над суетой борьбы» [11: 432].

В исследовании А. С. Зайцева «Наука о цвете и живописи» [4] систематизированы представления теоретиков и практиков живописи о закономерностях, действующих при передаче оптической иллюзии реального пространства на условную двухмерную плоскость холста. Изложим основные идеи этого труда, имеющие прямое отношение к специфике использования цвета Эйзенштейном в «Грозном». При этом будем отделять уровни технологические, практические и эстетические.

Для технологического уровня важно то, что художники ***противопоставляют краску и цвет***. «Краска» — это один из инструментов художника, явление природное, имеющее как физическую, так и психологическую природу, когда использованный пигмент видят зрители на картине и как-то на него реагируют, выделяя его среди прочих. «Краску» не следует путать с «окраской», которая свойственна предметам реального мира, воспринимаемого зрением. «Цвет» же, как средство изобразительного искусства — это цвет, присущий живописи, являя себя на картине, он обладает специфической выразительностью. На холсте (или иной поверхности) краска служит средством создания цвета.

Нельзя не заметить очевидных параллелей с работой над цветом в кино, хотя по технологической сложности они несопоставимы с «ручной» работой художников. Оптические и световые приспособления операторов, химические ингредиенты для проявки и обработки пленки для достижения качественной цветопередачи — все это так или иначе, соотносится с профессионально-творческими полномочиями операторской команды в фильме. А вот для чего цветовой ресурс в кино используется, какие задачи он будет выполнять, и какая стилистика изображения для этого потребуется, — все это является прерогативой уже режиссера. Задокументированный в труде «Неравнодушная природа» опыт работы Эйзенштейна над цветовым эпизодом «Грозного» это подтверждает. Мемуарные материалы, собранные Я. Л. Бутовским по работе Москвина над этим фильмом, — тоже.

А. С. Зайцев выделяет три условия, когда краска, наносимая на холст при работе над картиной, становится цветом — то есть элементом изобразительного строя и формы в произведении искусства:

1) Чтобы краска превратилась в цвет, художнику нужно разработать цветовой строй картины — колорит. Конкретная краска должна в этот строй входить, не быть для него чужой. Так возникает уже условный и художественный для живописи уровень — колористическое единство, в каждой картине свое.

2) Конкретная краска должна быть отчетливой в соотношении с другими красками. В каждой картине возникают различные соотношения по степени ее интенсивности и яркости.

3) Любая краска, вошедшая в цветовой строй картины, всегда несет в себе внятную изобразительную нагрузку и выполняет конкретные выразительные задачи.

Практический уровень работы художника с цветом А. С. Зайцев связывает с умением работать с рефлексами, бликами и светлотной градуировкой цветов.

Что же касается уровня эстетики цвета, то для нас крайне значимым оказывается расширительное понимание такой трактовки, которая опирается на апробированную в практике живописи и уже теоретически осмысленную дифференциацию цвета на ***предметный*** (или видимый) цвет и ***локальный*** цвет. Критерием их различения является ***связь окраски с предметом, видимая человеком в реальности для предметного цвета, либо отсутствие такой связи для цвета локального***.

Под локальным цветом в живописи понимается «качество красочного пятна, характеризующегося или полной однородностью цветового тона, или модифицированного только в направлении светлоты. <...> Локальный цвет — это раскраска, не учитывающая влияния освещения (или учитывающая его ограниченно), только разделением на освещенную или затемненную часть, и не принимающая во внимание взаимодействие рефлексов и контрастов» [4: 140]. Локальный цвет тяготеет к условному изображению, к плоскостной передаче предмета. Его применение продуктивно для передачи символической значимости или абстрактных форм.

Во время работы над «Грозным» под вопросом находилась технологическая база для создания эпизода в цвете. 18-го сентября в Москве открылась конференция по цветному кино, и в первый же день показали невыпущенную на экраны цветную хронику Потс-

дамской конференции. Снимали ее советские операторы на пленке «Агфа», проявили в Германии под руководством Е. А. Иофиса. Эйзенштейн увидел искаженный цвет лиц, плохо переданный зеленый, но понял: «Красное есть. Золотое получится. Черное получится, конечно. Если еще допустить, что получится голубое… Можно, пожалуй, рискнуть попробовать»[6]. Как возможности этой пленки могли воодушевить режиссера, если цветопередача явно меняла естественную окраску предметов? Режиссер так вспоминал об этом: «К этому моменту у меня оставалась (по 2-й серии фильма) не отснятой сцена пира Грозного в Александровой слободе. Однаединственная сцена из первых двух третей всей трилогии (фильм мне всегда рисовался трехчастным), для которой цвет мог оказаться органичным. Органичным не потому, что пир дает повод к пестроте и “многокрасочности”. А потому, что на этой сцене элемент цвета имел возможность проявить себя чисто драматургически. <…> Отзывчивость киноруководства в данном случае пошла мне на встречу. Мне дали возможность решить этот эпизод в цвете» [11: 432].

Однако Москвина очень смущало, что цветопередача такого сложного объекта, как лицо, для съемки на пленку «Агфа» — скверная (а это значит, что будут плохие крупные планы): цвет снимаемых на нее предметов меняется (а это большая проблема, требующая значительных усилий для достижения колористической достоверности). Режиссер же был доволен, потому что цветовой эпизод «Пир» он мыслил в концепции локального цвета. Эйзенштейна вовсе не интересовала естественная цветопередача снимаемых на камеру объектов. Он был увлечен совершенно иным аспектом передачи реальности в киноизображении. Об этом режиссер писал: «Меня совершенно не интересуют лица, мне нужны огонь и тьма!» [2: 214]. Эйзенштейн стремился достичь условности, на которую способен локальный цвет в живописи, однако говорил он о своем внутреннем ощущении в присущем ему стиле: «Каждый цвет сам по себе. Ни вплывания друг в друга, ни зализанности смягчающего общего тона. Цвета вопят как фанфары» [11: 215]. Для лучшего понимания того, что от оператора в конечном итоге хочет получить режиссер в изображении, Москвину

[6] Цит. по: [2: 214].

пришлось смотреть довоенную цветную мультипликацию, имеющуюся на «Ленфильме». Как отмечают очевидцы: «его очень интересовал локальный цвет» [11: 215].

Получается, что в самой эстетике локального цвета уже заложена тенденция ухода от «правдоподобного» изображения реальности. Локальный цвет максимально способствует условной ее передаче и, соответственно, мощнейшей ее образной трансформации на экране. Иной вопрос, насколько подобный «отрыв» цвета от предмета органичен для искусства кино? Могут ли зрители адекватно осмыслить возникающие в результате его применения художественные образы? Проблема заключается ***в неразрывной связи предмета и его окраски в действительности***.

Цвет в реальности и на экране

Психологам известно, что переработка цвета происходит на различных уровнях восприятия: цветовой стимул, пройдя сквозь строй детекторов, расположенных в зрительной системе, попадает на специализированные участки головного мозга, где преобразуется сначала в перцепт (образ), а уже затем при подключении высших когнитивных механизмов происходит и его категоризация. При этом всеобъемлющая «архитектура» этих процессов в рамках психологии остается не выстроенной. С горечью Р. Л. Грегори в свое время признавал: «Нельзя представлять себе цветовое зрение в виде простой системы: восприятие цвета обусловлено не только стимуляцией глаза определенной длиной волн и интенсивностью света, но и тем, изображает ли совокупность цветовых пятен предметы; тогда вступают в действие высшие корковые уровни мозговых процессов, исследование которых сопряжено с исключительными трудностями» [3: 138].

Не погружаясь в специфичные проблемы для данной области психологической науки, лишь отметим, что нас, в первую очередь, интересуют апробированные временем данные. В частности, оказывается важным, что ***восприятие цвета и его последующая категоризация зависят от архитектоники видимого пространства, а именно от того, гомогенное (однородное) оно или гетерогенное (неоднородное, сложносоставное по характеру вклю-***

ченных в него объектов). На это обстоятельство указывают труды отечественного психофизиолога Ч. А. Измайлова[7].

Ученый отмечает, что при восприятии гомогенного пространства мы будем видеть ***апертурный*** цвет. Он воспринимается человеком как однородное пятно, которое характеризуется определенным тоном, светлотой и насыщенностью. В группу базисных апертурных цветов Измайлов относит шесть хроматических (красный, желтый, зеленый, голубой, синий и фиолетовый) и два ахроматических (белый и черный) [5: 117]. Все они в психологии обладают статусом универсалий, так как механизм их категоризации у всех людей одинаковый и протекает автоматически. Тем не менее, в реальности апертурные цвета мы не видим. Их наблюдение возможно лишь в специально смоделированных лабораторных условиях, в которых искусственно ограничивается видимое поле зрения.

В другом случае, когда видимое пространство гетерогенное, цвет будет ***предметным.*** Именно с ним мы и имеем дело в жизни. Категоризация же таких цветов неразрывно связана с предметами, на что указывает их цветоименование: лавандовый, персиковый, морковный, асфальтовый, цвет морской волны и т. д.

Нельзя не заметить что «апертурный цвет» в концепции Измайлова во многом резонирует с понятием «локального цвета», которое наличествует в теории изобразительного искусства. Похоже что мы имеем дело с синонимией одного и того же явления, только одно проявляет себя в рамках психологического наблюдения, а второе — в многовековой традиции понимания и осмысления эстетики цвета, связанной с пластическими искусствами.

Из теоретических положений Измайлова следует: для того, чтобы кинорежиссеру добиться однозначного психофизиологического воздействия, на которое способен апертурный (локальный) цвет, ему необходимо ограничить цветовую палитру изображения одним тоном, входящим в базисную группу, а пространство кадра должно быть гомогенным. Понятно, что в таком случае зритель лишь увидит, например, ярко красный квадрат в границах экрана. Получа-

[7] Концепция Ч. А. Измайлова изложена в нескольких научных публикациях, выполненных им в соавторстве с другими учеными [5, 6, 14].

ется, что такой визуальный прием режиссер может использовать с осторожностью — лишь в некоторых кадрах.

Автотеоретическая рефлексия режиссера свидетельствует, что он интуитивно ощущал такую психофизиологическую закономерность, действующую при визуальном восприятии цвета. Эйзенштейн писал, что на начальном этапе, еще до съемок, у него должно было сформироваться «предощущение» будущих цветовых образов. «Поскольку и предметы, по существу, собираешь сам — уже в них есть Vorgefühl образной гаммы» [11: 272], поэтому следует систематизировать, перебрать набор предметов, «отбрасывая беспощадно пестрящее», то, что выходит за пределы трех-четырех цветов и не соответствует образному предчувствию. Например, режиссер отмечал, что на выбор красного цвета, который, как взрыв, врывается на экран под крик опричников «Гойда, гойда» и их бешеный пляс в начале цветового куска, повлияли описанные в сценарии красные свечи и имеющаяся там же реплика царя Ивана, адресованная старику Басманову: «Близость кровную к царю святыней почитай»[8]. Эйзенштейн, объясняя на примере «Пира» студентам ВГИКа, как следует подходить к цвету, говорил: «Значит, имеется пламя свечей, красная рубаха, красный ковер и т. д. Есть ли красный цвет в этом эпизоде? Есть — ощущение крови. Оно разрастается дальше до понимания красного как зловещей темы убийства» [11: 595]. По очереди, перебирая и систематизируя предметы, которые затем попадут в кадр, исходя из их окраски, Эйзенштейном окончательно определяется цветовая гамма: красный — черный — золотой — голубой, с которой он и будет работать во время съемок данного эпизода.

Получается, что в фильме одним из средств, создающих в кадре локальный цвет, является отбор предметов определенной окраски. Тем не менее, остается вопрос: какими сугубо кинематографическими приемами Эйзенштейну удалось преобразовать предметный цвет и «отделить» от его носителя — конкретной вещи, сделав его

[8] Для Эйзенштейна кровь — это признак родства. В фильме в конце диалога, в финале фразы Басманова: «А не мы ли с тобой иной — пролитой — кровью связаны?» появляется красное освещение, заливая лица персонажей краской. Режиссер говорил, что именно с этого момента, впервые, вступает красный цвет, связанный с темой пролитой крови, благодаря чему тема активизируется в нужном направлении.

на экране локальным? Ведь простой отбор предметов этого эффекта не даст.

Ведущий специалист в области внимания, психолог Э. Трейсман, подчеркивает, что «первоначальный “разбор” зрительного поля опирается на отдельные признаки, а не на сочетание признаков. Другими словами, анализ признаков и частей предшествует их синтезу. А если части или признаки идентифицируются до объединения в объекты, они должны иметь некоторый независимый психологический статус»[9]. Такими первичными признаками являются форма, ориентация, цвет, движение и т. д.

В ходе различных экспериментов Э. Трейсман было установлено, что для правильного соединения признаков внимание должно быть сконцентрировано на месте их сосредоточения. При этом было обнаружено, что если объект отличается от других окружающих его предметов каким-нибудь одним простым признаком (ориентация, цвет, кривизна и т. д.), то такой объект субъективно начинает «выскакивать» из сцены, моментально обращая на себя внимание, и неважно в окружении скольких дисстракторов (отвлекающих объектов) он находится. Трейсман констатирует: «Иголку в стоге сена из известной поговорки найти трудно именно потому, что некоторые ее признаки — длина, толщина, ориентация — совпадают с признаками сена, в котором она спрятана. Найти цветок мака в том же стоге гораздо легче: его красный цвет и форма обнаруживаются автоматически» [7: 268–269]. Исходя из этой предпосылки, ею было выдвинуто предположение о том, что иногда синтез, происходящий на высших уровнях восприятия, на которых собственно и становится возможной идентификация и категоризация воспринимаемого объекта, а также его окружения, будет происходить с ошибками. В результате чего человек увидит «иллюзорное сочетание частей или признаков», как бы «отделенных» от наблюдаемой сцены.

Как утверждает Я. Л. Бутовский, оператор Москвин на съемочной площадке не раз цитировал положения из «Трактата о живописи» Леонардо да Винчи. Эйзенштейну также были близки многие тезисы великого художника. Общая увлеченность режиссера и оператора идеями живописца эпохи Возрождения наглядно

[9] Цит. по: [7: 267].

проявилась в анализируемом нами эпизоде. Москвину было важно усугубить с помощью цветного освещения подсветку находившихся в изображении объектов, чтобы между ними и фоновым пространством ощущался визуальный контраст. Первое, что при организации пространства кадра сделал оператор, — добавил цветную подсветку «воздуха». Это было основное открытие Москвина: до него в мировой кинопрактике подобных прецедентов не случалось. Во-вторых, оператор усиленно пользовался интерьерным дымом, снимая кадры в тот момент, когда он чуть редел, при этом сохраняя замутненность. В-третьих, он создавал отдельными осветительными приборами условные цветовые рефлексы, располагая их на теневой стороне снимаемых объектов. При этом появление таких рефлексов не всегда мотивировано источниками освещения, которые видны в кадре.

Весь перечень приемов работы с предкамерным пространством, включая цветное освещение для придания объемности, глубины изображению, создает, в конце концов, иллюзию «выскакивания» отдельного цвета в кадре. Этому визуальному эффекту в значительной степени способствует работа оператора с освещением. Сам Эйзенштейн говорил, что они с Москвиным, занимались «световой лепкой» пространства и объектов, расположенных в нем.

Теперь постараемся вкратце рационализировать, как соотносятся между собой в одной из сцен «Пира» действие персонажей в кадре, характер цвета и крупность кадра. Подобный анализ поможет понять, какими визуальными средствами (нас, в первую очередь, интересуют именно они) происходит на экране цветовой «отрыв», о котором с таким восторгом писал Эйзенштейн.

Даже по этой крошечной сцене заметно, что Эйзенштейн запечатлел действие, происходящее в ней (танец опричников), в основном посредством крупных планов. Средний и общий планы появляются лишь по одному разу. При этом на крупных планах мы видим, как на передней части изображения всегда движется основной объект (одного определенного цвета), а на заднем «маячит россыпь» из цветных пятен, воспринимающаяся как единый гомогенный фон. Так становится очевидным, что Эйзенштейн производил «отрыв» через приближение камеры к снимаемому цветному объекту, а ино-

гда подводя и сам объект вплотную к объективу киноаппарата, благодаря чему ***на экране возникает ощущение локализации цвета (окраски предмета) в границах кадра***. Такой способ съемки позволил режиссеру преобразовать в изображении предметный цвет в локальный (апертурный). В результате возникали специфические признаки цветового кино в сравнении с цветным.

Хронометраж	Крупность	В кадре	Характер цвета
2 сек.	Крупный план	Пляшут опричники, подкидывая на руках мужчину в кафтане. На заднем фоне видна фреска свода	Одежда опричников — красные шелковые рубахи. Кафтан на мужчине — золотая парча. Фреска преимущественно синяя
2 сек.	Средний план	Повтор действия, к которому на переднем плане добавляются крутящиеся в танце опричники	Красные шелковые рубахи. Кафтан — золотая парча. Свод — синяя фреска
2 сек.	Общий план	Повтор действия на заднем плане. Впрыгивают в кадр опричники, двигаясь слева направо	Свод сверху синий, а книзу становится красным. На заднем фоне красные рубахи и золотой кафтан из парчи. Появившиеся опричники в черных бархатных кафтанах
2 сек.	Крупный план	Повтор действия в глубине кадра. На переднем плане в присядку крутятся опричники, двигаясь справа налево	На заднем фоне просматриваются пятна красного цвета (танцоры в рубахах). На среднем черные бархатные кафтаны. На переднем золотые кафтаны из парчи
2 сек.	Крупный план	Опричники совершают танцевальные движения руками	На заднем фоне виднеется фреска (синее пятно). На переднем — красные рукава шелковых рубах
2 сек.	Крупный план	Опричники стучат сапогами об пол	Черные бархатные кафтаны. Черные кожаные сапоги.
2 сек.	Крупный план	Мужчина в кафтане размахивает руками	Кафтан из золотой парчи

Цвет у Эйзенштейна действительно оказывается отделенным от предметов. В силу замкнутости экранного пространства, его гомогенности нарушается привычный процесс категоризации изображения, в результате которого цвет начинает сообщать информацию не о предмете и его свойствах, а распознается как универсалия — эталон. Но эталон чего?

Цвет как универсальный эталон эмоций

Во время создания «Пира» Эйзенштейн предполагал, что красный цвет в этом эпизоде будет выразителем темы заговора и возмездия, черный — темы гибели князя Владимира, золотой — темы разгула, празднества. Нерешенным лишь оставался голубой цвет как «примиряющее начало», — тема «Небосвода», «рая» над «адом» и его достижение. Для реализации режиссером этой темы голубым цветом окрашиваются фрески на стенах и потолке. «Тут довлели два впечатления, — рассказывал студентам Эйзенштейн. — Первое — фрески Феофана Грека. Я ездил в Новгород их смотреть. В одной церкви есть потрясающий голубой свод, роспись святых сепией на фоне абсолютно чистого небесного кобальта. <…> У меня в памяти засела эта “голубая возможность”. Как только я ее вставляю в общую композицию, она, как чистый тон, великолепно гармонизируется. А, кроме того, вспомните, что я говорил о разрешающей атмосфере синего: он входит тогда, когда драма доходит до конца. Тогда вырастает голубой фон» [11: 595].

Перед нами очевидно ***наделение режиссером основных цветов («цветовых тем») символической функцией.*** Истоки подобных поисков очевидны: символическая трактовка цвета в каноне иконописи, музыкальная драматургия симфонического типа (на это указывает использование в авторефлексии понятия «цветовая тема») и музыкальная драматургия оперного типа (здесь берет исток понятие «цветовые лейтмотивы»). Но способен ли зритель во время просмотра подобную концептуализацию цветового решения фильма сначала «уловить» своим восприятием, а затем уже освоить и сознанием?

Еще И. В. Гете в «Учении о цвете» писал: «цвет — продукт света, вызывающий эмоции»[10]. Рассматривая пространство сквозь

[10] Цит. по: [1: 80].

окрашенные в различные цвета стекла им одним из первых была установлена связь между цветом и его эмоциональным воздействием на организм человека. Однако причины этой связи стали проясняться с развитием психологии и ее экспериментальной базы в конце XIX — начале XX в. Как пишет психолог Б. А. Базыма, занимающийся исследованием этой проблемы: «***Цвета не являются знаками эмоций*** (курсив наш. — *Д. М.*), способными ассоциативно вызывать или выражать то или иное чувство, они предстают перед человеком сами, как эмоции, точнее, как объективно воплощенные эмоции» [1: 81]. Психологам хорошо известно, что ощущения и вызванные ими чувства неразрывно связаны между собой. Все дело в том, что восприятие человека преимущественно ориентировано на переработку информации, поступающей по разным сенсорным каналам от окружающего нас мира, внешнего по отношению к нам. Как результат, внешние ощущения в отличие от внутренних, «имея четкую предметную отнесенность (особенно в зрительной и слуховой модальностях), а также в силу своего большего количественного и качественного разнообразия, оказываются более адекватными для воплощения всего многообразия чувств и настроений человека» [1: 87]. Базыма отмечает, что процессы зрительного восприятия за счет своей пространственной стабильности обладают определенными преимуществами над процессами слуховыми, протекающими во времени. Поэтому цвет как внешний — пространственный — раздражитель «не только вызывает ту или иную эмоцию, но и является исключительно удобным средством для объективации эмоциональных переживаний человека» [1: 87]. Так, дети, уже начиная с 3–4 лет, могут точно вербализовать и дифференцировать свои цветовые впечатления согласно их эмоциональному содержанию.

Известно, что на психофизиологическом уровне восприятия цвет, как и свет, оказывают мощнейшее воздействие на статус организма человека. У здоровых людей, свето/цветостимуляция всегда опосредована деятельностью вегетативной нервной системой (ВНС), напрямую влияя на функционирование ее отделов — симпатического и парасимпатического (СНС и ПНС). Если СНС ответственна за активацию организма по модели «борьба или бегство», то ПНС, наоборот, призвана его успокаивать, создавая условия для

восстановления сил у человека. Экспериментально подтверждено, что восприятие теплой части спектра приводит к активации СНС и торможению ПНС, а холодный цветовой континуум вызывает обратные реакции. Основные ахроматические цвета (белый и черный) воздействуют на ВНС схожим образом: белый стимулирует организм, а черный подавляет его активность.

В частности Базыма, переосмысляя как обширные экспериментальные данные психофизических исследований, так и апробированные временем методики М. Люшера, Ч. Осгуда, А. Эткинда, делает вывод о том, что воздействие цвета и его эмоциональное содержание зависят от характера цветового стимула, определяемого через соотношения в нем тона, светлоты и насыщенности, выступающих в качестве семантических дифференциалов. Так, ***«оценка» цвета*** зависит от следующих факторов:

– ***«активности»***, которая определяется через расположение цветового тона в спектре, где наименьшие оценки зафиксированы у сине-зеленых цветов, а наивысшие — у красно-желтых;

– ***«силы»***, определяемой таким параметром, как насыщенность. При модификации тона по насыщенности происходит изменение силы эмоционального воздействия: оно как бы «растворяется», теряя свою выразительность;

– ***«валентности»*** или ***«знака эмоции»***. Под валентностью им подразумевается светлота или отличие тона от черного. Важно, что психолог рассматривает светлоту как своеобразную «меру влияния» черного на другие цвета, при усилении которого эмоциональное впечатление смещается в отрицательную сторону. От светлоты, в конечном итоге, зависит знак эмоции ***(«+» или «–»)***, выражаемый цветом.

На основании данной матрицы Базымой определяются цветовые профили эмоций и специфика их воздействия. При этом цветовой код ряда эмоций носит достаточно простой характер: он выражается либо одним цветом, либо однородной цветовой комбинацией:

– ***страх*** — черный;
– ***грусть*** — серый, синий и черный;
– ***утомление*** — серый, черный и коричневый;
– ***гнев*** — красный, черный;
– ***радость*** — красный и желтый;

– ***удивление*** — желтый, зеленый, красный;
– ***интерес*** — синий, зеленый;
– ***отвращение*** — коричневый, фиолетовый;
– ***стыд*** — зеленый, серый, коричневый.

Базыма отмечает, что первые эмоции из этого списка связаны с пассивно-оборонительным поведением и фрустрацией потребности и для них всех ***существенное значение играет черный цвет.*** Напротив, эмоция радости выражает собой удовлетворение потребностей и противоположна отрицательным переживаниям. Такие же эмоции, как «удивление», «интерес», «отвращение» и «стыд», по мнению ученого, не столь однозначны как другие, вследствие того, что «они имеют более сложную структуру и во многом испытывают на себе влияние индивидуальности» [1: 89].

Возвращаясь к эпизоду «Пира», заметим, что выводы Базымы однозначно демонстрируют неоднородный, комбинированный характер связи между цветом и выражаемой им эмоцией, что в свою очередь согласуется со следующим утверждением Эйзенштейна: «кадр — это аккорд. Звучащая комплексная единица. И как колористический элемент. Но и как носитель драматургической нагрузки» [11: 261]. Для наилучшего выражения подобной идеи он, находясь перед объективом камеры, старается организовать пространство отдельного кадра так, что текстура видимых в нем декораций, фактура тканей, глубина мизансцены и прочие элементы начинают подчиняться общей цветовой задаче: выразить, как нам представляется, ***через цветовые сочетания конкретные эмоции***.

Из цитаты также видно, что для Эйзенштейна в работе над эпизодом важную роль играли принципы музыкальной драматургии, не говоря уже о музыкальной терминологии. Так, режиссер формирует «цветовые лейтмотивы», «мажоры и миноры» колорита. Например: золото тусклое — в венчиках («минор»), золото блестящее — парчовые кафтаны («мажор»), или голубое на фреске — царственный мажор, голубое — снежный рассвет во дворе — минор с прозеленью и т. д. Благодаря этому появляются цветовые аккорды в их пластическом и тематическом звучании: голубое с золотом — торжествующая царственность, черное с красным — воинствующая царственность, черное, поглощающее золото — надвигающийся на

Владимира «рок». С этого момента темы цвета начинают плести свою образную линию через строй сюжета, «материализуясь» через набор деталей и цветоподсветку.

Если же сравнивать колорит кадра не с сугубо персональными ощущениями Эйзенштейна, проявленными по отношению к тому или иному цвету или же сочетанию цветов в кадре, но с цветоэмоциональной матрицей Базымы, то станет очевидно, что «мажорное» звучание, например золотого цвета, могло быть обеспечено за счет усиления подсветкой яркости парчовых кафтанов во время их съемки. В этом случае зритель должен был бы испытать эмоцию радости. И напротив, «минорное» звучание золотого становилось возможным в случае его «почернения», и не важно как такой эффект технологически мог быть достигнут.

Однако если в деталях рассматривать кадры, то станет очевидным, что в них всегда имеется черный цвет, и получается, что визуального «мажора», о котором говорил Эйзенштейн, в кадре нет. Если и дальше рассуждать в терминологии режиссера, то зритель сталкивается лишь с одним «минорным» колоритом, который своим «лейтмотивным звучанием» проходит сквозь весь эпизод. И дело здесь не столько в наличии черных предметов в кадре, сколько в общем уровне освещенности изображения: оно снято в контрастном режиме, что, с одной стороны, придает насыщенность цветам предметов, снятых в кадре, а с другой — погружает недоосвещенные участки кадра в темноту.

Так, например, в момент, когда Федор поет песню, мы видим следующее сочетание цветов:

Крупность	**Звук**	**В кадре**	**Предметы и их цветовые характеристики**
Средний план	Музыка. Федор поет песню, опричники ему подпевают. В конце кадра раздается свист	Федор держит в руке маску, сзади него опричники. За их спинами проглядывает фреска с ликами святых и горящие свечи	Золотой парчовый кафтан Федора на переднем плане. Черные бархатные кафтаны опричников позади него. На лицах поющих — рефлексы синего и красного цветов. Свечи красного цвета. Фон с нимбами святых горит ярко алым светом/цветом

Крупный план	Музыка. Федор поет песню, опричники ему подпевают	То же	То же
Крупный план	Музыка. Поют опричники	Поющие лица опричников. За их спинами проглядывает фреска	Черные бархатные кафтаны опричников. На их лицах рефлексы синего и красного цветов. Красный фон
Средний план	Музыка. Поют опричники	Федор пританцовывает, прячет лицо под маской, сзади него поют опричники. За их спинами проглядывают фреска с ликами святых и горящие свечи	Золотой парчовый кафтан Федора на переднем плане. Черные бархатные кафтаны опричников позади него. На лицах поющих видны рефлексы синего и красного цветов. Свечи красного цвета. Фон с нимбами святых горит ярко алым светом/цветом
Крупный план	Музыка. Поют опричники	Поющие лица опричников. Затем они делают взмах руками. За их спинами проглядывает фреска	Черные бархатные кафтаны опричников. На их лицах рефлексы синего и красного цветов. Красный фон
Крупный план	Музыка. Поют опричники	Другая группа лиц опричников также подпевают. За их спинами проглядывает фреска, рисунка на ней не видно	Черные бархатные кафтаны опричников. На их лицах рефлексы синего и красного цветов. Красный фон
Крупный план	Музыка. Поет опричник	После монтажной склейки по первому плану резко появляется голова опричника, которая словно выпрыгивает из темноты	По первому плану лицо опричника, на части его лица рефлекс красного цвета. На заднем плане виднеется лицо другого опричника, все залитое красным лучом света. Фон непроницаемо черный

Крупный план	Музыка. Свист	Резко появляется, как бы опускаясь в кадр, лицо другого опричника. Он свистит, зажав пальцы между губ. На заднем плане кружится подол парчового кафтана. Фон черный	По первому плану лицо опричника, на части его лица рефлекс красного цвета. На заднем плане золотой цвет кафтана с красным рефлексом. Фон непроницаемо черный
Крупный план	Музыка. Переходя на крик, поют опричники	Лица опричников с широко открытыми ртами. Их тела при наклоне резко откидываются назад. За их спинами проглядывает фреска	Черные бархатные кафтаны опричников. На их лицах рефлексы синего и красного цветов. Красный фон
Общий план	Музыка	Камера снимает пляс опричников с верхнего ракурса. В центре кадра высоко подпрыгивает Федор в маске, а вокруг него кружат опричники, кто скача в присядку, кто размахивая руками, кто, словно суфий, кружась на одном месте	Золотой кафтан на Федоре и того же цвета кафтаны на опричниках. Красные рубахи. Фона не видно. Еле проглядывает деревянный пол, окрашенный в серый цвет

Из анализа этой сцены отчетливо видно сочетание красного, черного и золотого цветов. Цвет лиц лишь условно можно определить как белый: он поглощен рефлексами то синего свечения, придавая облику людей мертвенный вид, то красного, создающего эффект подпалины. В моменты «выпрыгивания» на крупных планах лиц опричников и вовсе возникает впечатление оторванных от

тела голов, находящихся вне реального пространства. При этом их утрированная мимика выражает злобную гримасу. Получается, что базовыми эмоциями в этой сцене являются гнев и страх. На это указывают доминирующие в кадрах красный цвет и черный, которые как бы подавляют эмоцию радости, выраженную в золотом. При этом золотой цвет выглядит на экране не как локальный цвет, а как предметный: зритель его воспринимает как качество поверхности — текстуры — того или иного предмета (золотая парча кафтанов). Следовательно, золотой цвет не может, если вспомнить концепцию Измайлова, выражать собой некие универсалии — эмоции. Интерпретация такого цвета возможна лишь в рамках опыта культуры.

Еще один пример работы режиссера с цветом:

Крупность	**Звук**	**В кадре**	**Предметы и их цветовые характеристики**
Средний план	Музыка. Реплика царя: «Гойда, гойда». Музыка затихает. Слышна серия свистов	Царь взмахом руки повелевает опричникам притихнуть. Скидывает себя наброшенную шубу. Просыпается захмелевший князь, смотрит по сторонам в попытке понять, где он находится. Царь протягивает ему ковшик с выпивкой. На заднем фоне слуги проносят подносы с едой	Золотой кафтан на Владимире. На царе сначала черная шуба, затем он ее скидывает, оставаясь в красной рубахе расшитой золотыми узорами. На нем золотой нательный крест. Трон золотой. Свечи красные. Подсвечники золотые. Фреска с ликами святых залита красным светом. Фигуры слуг — темно-красные силуэты
Крупный план	Музыка. «Эх, не любишь ты меня, брат Владимир...»	Князь делает глоток из протянутого царем ковша. Грозный отставляет выпивку в сторону. Затем ласково приобнимает князя	То же

Общий план	Музыка. Стук кулака по столу, лязг посуды. Старик Басманов: «Не гоже царю с земщиной якшаться...»	По переднему плану за столом сидит старик Басманов. Он бьет кулаком по столу. Царь приподнимает голову и с удивлением смотрит на него. За троном продолжают вносить и выносить яства	Черная рубаха на Басманове. В остальном то же

Даже по этой крошечной сцене становится очевидным, что золотая «тема» неразрывно связана с предметами, вещами и, собственно, людьми, которые ими пользуются. Черного же цвета нет лишь в одном кадре. Но и здесь золотой цвет «звучит» не локально, а сохраняет свою предметную отнесенность. В конце этой разговорной сцены зритель неожиданно видит, как лица царя и старика Басманова заливаются красным светом. Так проявляется в эпизоде первое «цветовое глиссандо» (скольжение) — постепенное усиление интенсивности цвета, причем внутри одного кадра. Об этом выразительном приеме Эйзенштейн писал следующее: «Взрыв красной темы (испытание; красное — как испытательный “огонь”)» [11: 275].

Цвет и эмоциональная медиация

Известно, что фрагмент прохода убийцы, следующий после цветового эпизода, был заснят заранее и на черно-белой пленке. По ходу сюжета ему предстояло врезаться в середину достаточно крупного цветового плана князя — «белокурого, в золоте, да еще подсвеченного алым пламенем свечки в дрожащей руке около самого вглядывающегося в пустоту лица» [11: 435]. При этом вирированная вставка в общем «цветоходе» всей сцены не должна была смотреться как «синяк — след удара кулаком — на поверхности румяного лица».

Для решения подобного затруднения Эйзенштейн придумывает специфический прием — цветовое «глиссандо». Но чтобы этот

выразительный эффект не выглядел формально, режиссер решает использовать его дважды по ходу действия в эпизоде. Так, сначала Эйзенштейн вводит первое «глиссандо» — лица царя и старика Басманова «краснеют». И затем второе «глиссандо» — лицо князя «синеет». Режиссер писал: «Для органичной “вписанности” синего куска в разрезаемый им желто-оранжевый нужно было бы, чтобы первая “половинка” желто-оранжевого куска с какого-то момента начала “синеть”. К такому “посиневшему” куску безболезненно встанет “притык” синий интерьер собора. <…> “Формально” вроде все благополучно. Ну, а по существу?.. Да и по существу отлично! Ведь “посинение”, словно музыка, будет вторить накатывающей (!) волне ужаса, перекатится в конкретный образ этого ужаса (в той же самой цветовой тональности!) и вновь возвратится к нормальному поведению беспокойства Владимира от оцепенелого, погруженного (!) в ужас состояния. Придумано — сказано. Сказано — сделано. И интересно — всеми воспринято как естественное, органическое, должное» [11: 435]. Рассмотрим более подробно, какие психологические предпосылки позволили Эйзенштейну посредством столь условного — формального — приема передать на экране внутреннее состояние ужаса, которое испытывает в конце эпизода Владимир Старицкий.

Как нами отмечалось в начале статьи, экспериментальные данные в психологии демонстрируют наличие устойчивых кроссмодальных соответствий (структурных, статистических, семантических) у всех людей без исключения, в том числе и у тех, чьи способности к синестетике не проявлены. Однако механизм, обеспечивающий связь между модальностями, в частности, на уровне статистических и семантических соответствий, до конца остается не решенным.

В 2013 г. в качестве гипотезы психологом С. Палмером и его коллегами было выдвинуто предположение о том, что на уровне статистических и семантических соответствий ассоциативные связи устанавливаются посредством эмоционального опосредования (медиации). Для подтверждения этой гипотезы учеными были проведены три эксперимента. В первом исследовалась связь между

цветом и музыкой[11]. Во втором — цветом и экспрессиями (экзонами) лиц людей. В третьем — музыкой и экспрессиями (экзонами) лиц людей. Палмер констатирует: «Результаты демонстрируют четкие, прочные связи между музыкой и цветом, которые широко распространены как среди отдельных людей, так и в разных культурах. Они отличаются от предыдущих находок тем, что они связывают определенные измерения цвета (насыщенность, светлота, теплые и холодные тона) с конкретными музыкальными измерениями высокого уровня (темп и ритм), демонстрируя четкие свидетельства опосредования эмоциональными измерениями (счастье/грусть и злость/спокойствие) и показывая сильную культурную инвариантность» [15: 8836].

Так, более быстрая, мажорная музыка связывалась участниками эксперимента с цветом, который был более насыщенным, светлым и теплым (желтым), в то время как более медленная, минорная музыка показывала противоположную картину (предпочтение отдавалось менее насыщенному, более темному и холодному [синему] цвету). Дополнительные эксперименты показали аналогично прочные кросс-модальные соответствия.

Во втором эксперименте были показаны аналогичные связи при выборе цветов (37 тонов), которые в наибольшей или наименьшей степени соответствуют эмоциональным экспрессиям лиц (экзонам) (счастливый/грустный, злой/спокойный, бодрый/тоскливый, активный/пассивный, строгий/вялый). Участниками эксперимента устанавливались весьма достоверные ассоциации между спокойными лицами и ненасыщенными, умеренно светлыми цветами, которые были слегка прохладными (например, осветленными синими и зелеными тонами); грустные лица были сопряжены с более темными, ненасыщенными, холодными цветами (например, темно-синим или темно-зеленоватым цветами, погруженными в серый); счастливые лица были сопряжены со светлыми, сильно насыщенными, теплы-

[11] Исследователи прежде всего были сосредоточены на выявлении кросс-модальных соответствий между музыкой и цветом. В эксперименте принимали участие представители двух западных культур: американцы и мексиканцы. Им было предложено выбрать цвета, которые, по их мнению, наиболее/наименее соответствуют 18 выборкам классической оркестровой музыки таких композиторов, как Бах, Моцарт и Брамс. См. об этом подробнее: [15].

ми цветами (например, яркими и пастельными тонами желтого, оранжевого и красного оттенков); сердитые лица были сопряжены с темными, несколько насыщенными красноватыми цветами (например, темно-красным).

Для нашего исследования важным оказываются данные ученых, указывающие на наличие ассоциативных связей между цветом кожи лица человека и выражаемыми им эмоциями (счастливый/грустный, злой/спокойный, строгий/вялый). Лицо воспринимается как окрашенное в красный цвет (этому феномену наличествует психофизиологическое обоснование) при выражении им эмоции гнева. И хотя, как отмечают Палмер с коллегами, лица людей в обычной жизни не становятся желтее или светлее, когда они испытывают счастье, или темнее и синее, когда они печалятся, тем не менее, испытуемые были склонны такое соответствие устанавливать.

Третий эксперимент показал аналогичные закономерности результатов, когда люди производили ассоциации между музыкальными отрывками, взятыми из первого эксперимента, и экзонами, взятыми из второго эксперимента. Например, более быстрая, мажорная музыка систематически ассоциировалась с более счастливыми лицами, а более медленная, минорная музыка с более грустными лицами.

Тот факт, что одна и та же закономерность прослеживается во всех трех экспериментах, дала Палмеру и его коллегам основание для утверждения выдвинутой ими гипотезы о том, что музыкально-цветовые ассоциации устанавливаются посредством эмоциональной медиации и носят вполне очевидный универсальный характер[12].

Возвращаясь к объекту нашего исследования — цветовому эпизоду «Пира», становятся понятными предпосылки, на основании которых Эйзенштейном могли устанавливаться соотношения между цветом, видимым в изображении, звуком, слышимым зрителем в это время, а также действиями и реакциями персонажа или персонажей, которые находятся в изображении. Их могла ***объединять эмоция, являющаяся результатом зрительского восприятия***. Ведь только зритель способен производить подобное эмоциональное опосредо-

[12] Подобные результаты были получены и для представителей незападных культур. См.: [13].

вание, испытывая те или иные чувства в ответ на экранную реальность. Режиссер же, преследуя подобную цель, должен всячески способствовать появлению такой зрительской реакции.

Вновь вспомним, что первое цветовое «глиссандо» происходит в тот момент, когда царь по действию фильма начинает подозревать в заговоре собравшихся с ним за одним столом бояр и опричников. На экране зритель видит, как голова Грозного вплотную пододвигается к говорящему о кровной близости с ним старику Басманову. На лице царя ярко выражено эмоциональное состояние злости. При этом общую цветовую гамму изображения можно охарактеризовать следующим образом: она насыщенная, превалируют теплые, но при этом темные оттенки желтого и красного. Затем на экране резко появляется цветовое «глиссандо», которое практически нивелирует желтые оттенки, но усиливает красный цвет и погружает тени в черноту. Царь кричит: «Не родня вы мне!» Музыки же в этом кадре не слышно. И в цвете, и в эмоциональном выражении лица Грозного, и в речевой интонации проявлена эмоция злости — гнева.

Получается, что Эйзенштейн отдавал себе полный отчет в том, что он делает. Он сам признавался, что зритель «инстинктивно» чувствует, что «перемена в лице», драматургически трюковое «заливание» окрашенным светом, в своем преувеличенном звучании есть сколок с «исходного феномена человеческого поведения», глубоко заложенный в недрах нашей психики: «конечно, мы видим, что непрестанная скользящая смена тональности на поверхности предмета при сохранении постоянства его формы заложена глубочайшим образом в самой природе человека, накрепко связана с протекающими внутри его эмоциональными физическими процессами — “эмоционально окрашивающими” основного выразителя его чувств и переживаний — его лицо» [11: 435].

Эйзенштейн с Москвиным, работая с «окрашенной освещенностью», ***тонально, подобно музыке*** (а как показывают эксперименты Палмера и его коллег, подобная связь существует), пытаются выразить то, что невыразимо словами — мир внутренних психологических переживаний героев фильма. Первое цветовое «глиссандо» — это гнев, испытываемый Грозным. Разработанная Эйзенштейном с Москвиным цвето/световая «партитура» изображения,

по мнению режиссера, должна была помочь зрителю переживать и осмыслять экранное действие, подмечая в тональной нюансировке «световые интонации», свойственные душевному миру персонажа. Также Эйзенштейн отмечал, что «посинение», вызванное техническими средствами подсветки, невольно переадресуется в сторону эмоциональных первооснов человека, содействуя процессу рождения «чувственного» образа в сознании зрителя: «“Залитый” каким-либо цветом человек и in extenso[13] предмет — невольно где-то изначально прочитывается как “производящий” из себя этот цвет» [11: 436]. Именно поэтому ***освещенность для Эйзенштейна — это, прежде всего, «мелодическое начало: психологическая модуляция в тон эмоциональному ходу*** (курсив наш. — *Д. М.*)» [11: 567].

Также Эйзенштейн говорил, что они с Москвиным, делая цветовое «глиссандо», в первую очередь стремились выразить через цвет наиболее исчерпывающий пластический образ того или иного персонажа. Им обоим было важно, чтобы через технические — внешние — средства освещения, создающего цвет на лице, прочитывались бы зрителем как качественный признак экранной реальности, соответствующий эмоциональному состоянию героя. Нельзя не заметить, что Эйзенштейн в словосочетаниях «как сама эмоция», «как эмоциональное содержание человека», очевидно, мыслил цветовую палитру как визуальный эквивалент эмоциям, переживаемым человеком. Посредством цвета режиссер стремился зрителю внушить, какие эмоции он должен чувствовать в тот или иной момент действия, из-за чего сопереживать (или негодовать) по поводу тех или иных поступков персонажей. Именно поэтому цвето/световое решение каждого кадра в эпизоде «Пира» остро индивидуально, оно обладает особой экспрессией. Цветовая палитра образно соотносится с внутренними переживаниями показываемого на экране персонажа, в большей степени отражая внутренний мир царя, в меньшей степени других участников пиршества.

В финале эпизода, в дополнение к гневу — базовой эмоции для всего «Пира», — уже не царь, а князь Владимир Старицкий, осознавая неминуемую смерть, синеет от ужаса. «Синяя подсветка

[13] От лат. «расширительно».

(случай с Владимиром) мгновенно ассоциируется с оцепенением, с задыханием, когда при резком застое крови синевой проступают вены, а соответствующее иступленное выражение лица договаривается этой цветовой компонентой до степени “смертельного” ужаса (покойник, утопленник — синие)» [11: 436]. Это второе цветовое «глиссандо». Оператором при помощи отдельного прибора с синим фильтром был создан рефлекс от фона на теневой стороне лица князя. Сторону, освещаемую свечей и нижним боковым прожектором, Москвин дополнил красным лучом, тем самым усугубив контрастность и подчеркнув объем фигуры. В момент, когда происходило «посинение», прикрывался «красный» прибор и открывался стоявший по соседству «синий». Общее пространство кадра погружалось в непроницаемую синеву, оставляя на фоне лишь фреску с изображением птицы Алконост, парящей в мире небытия. В этот момент на лице князя появляется эмоция ужаса. Из тишины прорастают тремоло струнных, традиционный оркестровый прием для выражения эмоции страха, ожидания чего-то пугающего. После этого вступает хор с тематизмом религиозных песнопений.

Итоги

Эйзенштейн, осмысляя общие принципы киноцвета в разрабатываемой им концепции «синэстэтики», в своих заметках высказал следующее положение: «Мы показали, как эстетика монтажа немого кино повторяла основной феномен движения на экране. Как эстетика звукового [повторяла] основной феномен фотоэлемента в переводе зрительного [явления] в слуховое и наоборот, как [это обусловливало] установление соизмеримости через образ звука и изображения. Интересно, что сейчас [выявляется] то же самое с цветом» [11: 563–564]. Из этого высказывания следует, что для индивидуального творческого метода режиссера освоение новых областей киновыразительности было крайне значимым. Но самыми существенными оказываются ***феноменальные возможности того или иного киноэлемента***, будь то экранное движение, звук, или же цвет. Цвет, таким образом, вписывается в общие представления Эйзенштейна о природе искусства кино. «“Неравнодушная приро-

да" прежде всего внутри нас самих: неравнодушна прежде всего не природа вокруг нас, но наша собственная природа — природа человека, который не равнодушно, но страстно, активно, и созидательно заинтересованно подходит к миру, который он пересоздает» [11: 432].

Из этой цитаты Эйзенштейна следует, что, создавая кинопроизведение, режиссер апеллирует к своему сугубо личному опыту восприятия окружающего мира. Как верно указывал Н. И. Клейман: «Эйзенштейн, как и его коллеги по "авангарду", отвергал рабское воспроизведение в искусстве внешнего подобия мира и настаивал на праве, даже обязанности художника пробиваться сквозь видимость к сущности явлений, опираясь при этом на собственные "внутренние установления"»[14]. Подобными «внутренними установлениями» в творческом методе великого режиссера были не только сугубо художественные идеи, но и попытки их теоретического осмысления. Как мы старались показать, мир экранной реальности, в том числе и им созданный в фильме «Иван Грозный», действует по законам аудиовизуального восприятия действительности. Этот мир, похоже, ***вызывал значительные затруднения с его рациональным осмыслением***. «Когда вы делаете фильм в цвете — то это черт знает что по сложности, — констатировал Эйзенштейн, обращаясь к студентам ВГИКа. — Приходится орудовать в чрезвычайно большом количестве соотношений. <…> Беда цветной кинематографии в том, что цвет не получает выразительных задач. Если нет задания на выразительность в цвете, — значит, нет рамок, которые вас держат. А нужно, чтобы было выразительное движение цвета — это очень трудно, но нужно» [11: 587].

Проделанная нами аналитическая работа наглядно показала, что для Эйзенштейна было важно, чтобы цвет на экране обладал условными качествами, способствуя установлению связей между различными компонентами видимого и слышимого зрителем кинообраза. Для этого цвет должен был «звучать» локально и визуально восприниматься в «отрыве» от поверхности тех предметов и вещей, которые в обычной жизни неразрывно связаны друг с другом, в отличие от их экранных аналогов. По Эйзенштейну, цвет только

[14] Цит. по: [11: 15].

в таком «разъединенном» состоянии обладал способностью передавать как базовые и универсальные смыслы, которые, возможно, лишь на уровне интуиции предчувствовались режиссером, так и внутренние, сугубо индивидуальные авторские идеи. Исследование выявило, что Эйзенштейном цвет понимается трояко:

1) Условный признак окраски реальных предметов. Цвет в его концепции должен выглядеть на экране локально, как условно-живописная краска. Но достигает он этого эффекта не живописными средствами, а сугубо кинематографическими. Для воплощения этой идеи он производит отбор предметов различной окраски, выстраивая из них тональные гаммы (красную, черную, золотую, голубую). Чтобы усилить эффект локальности и произвести визуальный «отрыв» он старается, во-первых, запечатлевать цветные объекты на крупных планах, создавая вокруг них гомогенное пространство, а во-вторых, усилить, средствами освещения контраст между предметами и фоном;

2) Цветовая «метафора» психологических состояний и эмоций, переживаемых персонажами. С одной стороны, этому служит как в деталях проработанный колорит отдельно взятого кадра, так и господствующее соотношение цветов, визуально проявленное в эпизоде в целом. Доминантными цветами оказываются красный и черный (выражают собой эмоцию гнева, злости), которые своей агрессивной выразительностью в прямом смысле «задавливают» золотой цвет. В значительной степени нереализованной оказывается голубая «тема». Ее эмоциональное «звучание» становится различимым благодаря лишь второму цветовому «глиссандо» в момент, когда князь резко «синеет» от ужаса. Такой условный цвет в суггестивной форме выражает собой эмоции. Именно они — эмоции — в свою очередь начинают выступать в роли медиатора, позволяя зрителю устанавливать ассоциативные связи (соотношения) между такими же, как и цвет, элементами кинообраза, условными и не имеющими своих аналогов в действительности. Эйзенштейн отчетливо осознавал подобную психологическую специфику восприятия цвета зрителем. Он писал: «Переходя к цвету, необходимо сказать, что ответственность эмоционального звучания за те или иные части спектра вырабатывается, конечно, в зависимости от на-

капливающегося поколениями опыта, чуть ли не перерастающего в цепь наследственно передаваемых рефлексов, в большинстве случаев имеющих под собой вполне «логичную» биологическую мотивировку» [11: 428]. Мотивировка заключается в том, что при восприятии подобного цветового эпизода как «Пир в Александровой слободе» у зрителя ***закономерно будет ослабляться высший — когнитивный — уровень, ответственный за рационализацию видимых на экране событий, а эмоциональность, которая присуща действиям низших уровней, резко усилится.*** Но при этом, естественно, усилится и визуальная суггестивность киноизображения;

3) Символы определенных идей. Напомним, что красный цвет, по Эйзенштейну, — тема заговора и возмездия; Черный — тема гибели князя Владимира; Золотой — тема разгула, празднества; Голубой — тема «Небосвода», «рая» над «адом» и его достижение. Однако вследствие локализации цвета на экране символическое прочтение цвета практически не состоялось. Это относится к красному и черному цветам — они явно выражают собой и своим сочетанием базовые эмоции. Голубая «тема», как уже отмечалось, действительно визуально воспринимается как некий «небосвод» — потолочная фреска с ликами святых, нависающая над участниками экранного пиршества. Но и этот декоративный элемент интерьера, по замыслу призванный режиссером символизировать собой «мир горний», в действительности киноизображения на протяжении практически всего экранного времени, пока длится цветовой эпизод, залит ярко красной подсветкой. Единственная «тема», которая дает возможность для интерпретации, — это золотая. Она — в отличие от других цветов — сохраняет свой предметный характер, а значит, ее истолкование становится возможным в рамках осмысления того, как бытует в человеческой культуре и истории тот или иной золотой артефакт, попавший к Эйзенштейну в кадр. Однако эта проблема не является предметом нашего исследования.

Нас же в первую очередь интересовал вопрос специфики условности, связанной с преобразующей ролью цвета в эпизоде «Пира». Мы стремились рассматривать эту проблему, исходя из предположения о том, что Эйзенштейн, разрабатывая теоретически и утверж-

дая на практике концепцию «синэстетики», изначально стремится проникнуть во взаимоотношения человека и окружающего его реального мира. Как верно указывал психолог Д. Н. Узнадзе: «Искусство — это форма воплощения внутреннего, и поэтому оно дает не фотографическую репродукцию действительности, а в порядке объективации установок личности художника создает новые формы действительности. Но если произведение искусства есть объективация интимных установок художника, следовательно, оно является обогащением существующей действительности, созиданием, творчеством новой действительности» [10: 289].

Это высказывание позволяет понять, сколь сложными в своей психологической, творческой и мыслительной глубине являются поиски режиссера-новатора, каков и был С. М. Эйзенштейн. При исследовании концепции «синэстетики», им разработанной, учитывалась не только его многотомная автотеоретическая рефлексия, но и данные современной психологии, описывающие процессы, которые действуют при переработке зрением цвета. Именно эти данные, находясь в соположении с аналитической работой, позволили нам еще раз оценить масштаб и творческую одаренность личности Эйзенштейна и его соавторов по фильму «Иван Грозный» в деле освоения выразительных ресурсов цвета в экранном произведении.

Литература

1. *Базыма Б. А.* Цвет и психика: монография. Харьков: Изд-во ХГАК, 2001.

2. *Бутовский Я. Л.* Андрей Москвин, кинооператор. 2-е изд., доп. М.: Эйзенштейн-центр; Музей кино, 2012.

3. *Грегори Р. Л.* Глаз и мозг. Психология зрительного восприятия / Предисл. и общ. ред. А. Р. Лурия и В. П. Зинченко. М.: Прогресс, 1970.

4. *Зайцев А. С.* Наука о цвете и живописи. М.: Искусство, 1986.

5. *Измайлов Ч. А., Павлова М. К., Ханмагомедова М. А.* Восприятие цветных предметов // Экспериментальная психология. 2009. Т. 2. № 4. С. 5–25.

6. *Измайлов Ч. А., Чудина Ю. А.* Психофизиологическая и лингвистическая составляющие в цветовых названиях русского языка // Психология. Журнал Высшей школы экономики. 2011. Т. 8. № 1. С. 101–121.

7. Когнитивная психология: история и современность. Хрестоматия /

Пер. с англ. Под ред. М. Фаликман и В. Спиридонова. М.: Ломоносовъ, 2011.

8. *Петровская Е.* Медленным взглядом // Киноведческие записки. 1998. № 38. С. 26–30.

9. *Рамачандран В.* Мозг рассказывает, что делает нас людьми / Пер. с англ. Елены Чепель. М.: Карьера Пресс, 2018.

10. *Узнадзе Д. Н.* Общая психология / Пер. с груз. Е. Ш. Чомахидзе; отв. ред. И. В. Имедадзе. М.: Смысл; СПб. [и др.]: Питер, 2004.

11. *Эйзенштейн С. М.* Неравнодушная природа: в 2 т. / С. М. Эйзенштейн; сост., авт. предисл. и коммент. Н. И. Клейман. Т. 1: Чувство кино. М.: Музей Кино; Эйзенштейн-центр, 2004.

12. *Эйзенштейн С. М.* Неравнодушная природа: в 2 т. / С. М. Эйзенштейн; сост., авт. предисл. и коммент. Н. И. Клейман. Т. 2: О строении вещей. М.: Музей Кино; Эйзенштейн-центр, 2006.

13. *Bowling D. L. et al.* Expression of emotion in eastern and western music mirrors vocalization // PLoS ONE. 2012. Vol. 7. Iss. 3. P. 1–8.

14. *Izmailov Ch., Sokolov E. N.* A semantic space of color names // Psychological Science. 1992. Vol. 3. No. 2. P. 105–111.

15. *Palmer S. et al.* Music-color associations are mediated by emotion // PNAS. 2013. Vol. 110. No. 22. P. 8836–8841.

16. *Spence C.* Crossmodal correspondences: A tutorial review // Attention, Perception, & Psychophysics. 2011. Vol. 73. Iss. 4. P. 971–995.

Лариса Березовчук
(Санкт-Петербург)

Функции цвета и музыки в киноповествовании: «план дискурса»
(на примере фильмов трилогии Кшиштофа Кесьлёвского «Три цвета»)

§1. Образно-содержательный аспект фильма как объект анализа

Кинотрилогия Кшиштофа Кесьлёвского «Три цвета: Синий, Белый, Красный» считается одним из шедевров авторского кино 90-х гг. XX в. В трех фильмах режиссер не только продемонстрировал принципы циклизации, не часто встречающейся в киноискусстве (телесериалы — не в счет), но и создал комплекс приемов работы с цветом, которые являются ***основополагающими для образно-содержательной сферы фильма,*** и на уровне режиссерской концепции всей целостности, и для замысла каждой картины отдельно.

Фильмы трилогии очень разные. В «Синем» повествуется о жизни и судьбе трех профессиональных композиторов. В «Белом» перед зрителями предстают злоключения парикмахера из Польши, пережившего этапы гастарбайтерства во Франции и полукриминального бизнеса в родной Варшаве. В «Красном» мы можем наблюдать за сложно понимаемыми отношениями, которые складываются вроде как случайно между судьей-пенсионером и двумя молодыми людьми — моделью и студентом.

Всем фильмам трилогии присуща камерность. «Синий» и «Красный» по жанру являются психологическими драмами; «Белый» — трагикомедией (сам режиссер определил жанр фильма как

«черная комедия»). Повествование сосредоточено на очень неоднозначных отношениях между двумя центральными персонажами — мужчиной и женщиной. По действию эти отношения до конца не раскрыты. К главным персонажам может добавляться еще один — служебный, который, по идее, должен прояснять взаимоотношения основной пары. Таковыми в «Синем» оказываются Жюли и ее погибший муж Патрис; служебным персонажем становится Оливье. Все они композиторы. В «Белом» в центре повествования оказывается «история» двух парикмахеров — поляка Кароля и француженки Доминик; служебный персонаж — карточный шулер Миколай, который затем становится другом Кароля и компаньоном по бизнесу. В «Красном» — это юная модель Валентина и судья в отставке Жозеф Керн; служебный персонаж Огюст — сосед Валентины и студент юридического факультета, с которым она познакомится и сблизится только во время катастрофы на пароме.

Зритель далеко не всегда может уяснить, в чем состоят причины поведения персонажей во всех трех фильмах: ведь в основе подобного осмысления он опирается на собственный опыт переживания и осмысления сложных межличностных отношений. В трилогии Кесьлёвского к тому же зритель сталкивается с жизнью людей в трех странах начала 90-х гг. прошлого века — евросоюзовской Франции, постсоциалистической Польши, а также Швейцарии, которая всегда в бурной социально-политической истории Европы была оплотом стабильности, буржуазности и респектабельности. Также отсутствует внятно прописанный в сценариях Кшиштофа Песевича конфликт — как внешний, так и внутренний. Закономерно, что и киноведы, и зрители пытаются понять факторы, движущие действием в лентах кинотрилогии, логику и смысл поступков их персонажей посредством каких-либо косвенных «указателей» на причины событий, происходящих в фильмах. Прежде всего, они стараются осмыслить все это сквозь призму музыкального и цветового решения, которое так демонстративно вынесено режиссером в названия кинопроизведений.

Подобные аспекты содержательной стороны фильмов со всей очевидностью касаются «плана истории» в киноповествованиях «Синего», «Белого» и «Красного». Одной из причин выбора нами

цветовой трилогии Кесьлёвского в качестве объекта анализа было то, что картины, в нее входящие, хорошо известны в киноведческом сообществе и не нуждаются в воспроизведении в данном тексте их событийной «канвы» (конструкт сюжета и его пересказ).

Исследование цветового аспекта (в меньшей степени музыкального) в трилогии Кесьлёвского имеет давнюю традицию. Об этом писали много, в подавляющем большинстве — о символический функции избранных режиссером цветов вообще или о символизации в конкретных фильмах, которая и обусловливает их образно-содержательный аспект. Но трилогия «Три цвета» практически наглядно демонстрирует недостаточность, а иногда очевидную ошибочность ***интерпретаций содержательной стороны фильмов***.

Например, в одном из интервью на вопрос, был ли трехцветный спектр его трилогии связан с флагом Франции и действительно ли это была история о любви в Европе 1990-х, Кесьлёвский ответил почти с цинизмом:

> Конечно, была. Слова (свобода, равенство, братство) — французские, потому что деньги — французские. Если бы у денег была другая национальность, мы бы назвали фильмы по-другому, или это бы имело другую культурную коннотацию. Но сами фильмы, вероятно, были бы почти такими же [19].

В приведенном высказывании Кесьлёвский явно бравирует легкомысленным отношением к именованиям своих фильмов. Возможно, автор имел в виду период, когда его трилогия, в которой каждый фильм неразрывно связан с определенным цветом, еще только задумывалась. Завершенные же фильмы, которые бы по своему образно-содержательному плану, по своим художественным идеям оставались «почти такими же», назвать иначе было невозможно, причем по очень веским причинам.

Известно, что подавляющее большинство авторов в высшей степени серьезно относятся к поискам названий для своих творений во всех видах искусств. Основания для подобного отношения уже изучены. Фильмонимы (наименования фильмов) формируются по тем же принципам, что и названия литературных произведений. Они могут маркировать: 1) основную тему или проблему произведения;

2) его сюжетно-фабульные особенности; 3) персонажей; 4) координаты произведения — пространственные и временные [8]. Ясно, что «цветовые» названия фильмов трилогии Кесьлёвского, исходя из этого перечня, могут указывать только на «основную тему или проблему произведения»:

> Заглавие — это имя произведения, <…> манифестация его художественной сущности [17: 9].

Нарратолог Валерий Тюпа считает, что название произведения способствует концентрации внимания читателей на некоей символической реальности, которая способствует пониманию авторского замысла [17: 23]. Режиссер трилогии «Три цвета», похоже, свои замыслы прекрасно осознавал, и они совсем не связаны с цветами французского флага как символами «свободы, равенства и братства». Эти социально-политические и мировоззренческие категории, столь значимые для общественного сознания в Евросоюзе, также отрефлексированы Кесьлёвским:

> Мы тщательно изучили, обдумали все три эти понятия; то, как они действуют, проявляются в повседневной жизни, но с точки зрения личности. ***Эти идеи противоречат природе человека. Сталкиваясь с ними на практике, вы не знаете, как с ними жить. Действительно ли люди хотят свободы, равенства, братства? Не является ли это лишь фигурой речи?*** Мы всегда изображаем индивидуума, личное мнение [20]. (Курсив автора, — *Л. Б.*)

Из этого, а также из других высказываний Кесьлёвского следует, что символическая реальность, на которую указывают цвета, обозначенные в названиях фильмов трилогии, не связана с образами свободы (в «Синем»), равенства (в «Белом»), братства (в «Красном»). Подобные интерпретации киноведами основных идей этих фильмов можно считать несостоятельными.

Приведенные слова режиссера свидетельствуют о том, что в этих фильмах основные вопросы перед восприятием ставит, в первую очередь, содержательная сторона фильмов (в нарратологической терминологии это «план истории»). Когда она непонятна, тогда произвольно трактуется и область приемов киновыразительности, разработанных режиссером для конкретных кинопроизведений. Их

цветовое и музыкальное решения в художественной системе трилогии Кесьлёвского «Три цвета» являются, пожалуй, важнейшими формальными аспектами содержательной стороны фильмов.

При первом приближении может показаться, что «планом дискурса» в киноповествовании являются средства и принципы организации киноизображения и конкретные аспекты звукового решения фильма. В определенном смысле так и есть. Но как это происходит в каждом фильме, как подобные средства и принципы (в нашем случае — цветовые аспекты киноизображения) согласуются с образно-содержательной его стороной (то есть, с «планом истории»), пока не очень понятно. Поэтому рассмотрим в самых общих чертах, как в фильме проявляются и «план истории», и «план дискурса», для того, чтобы выявить специфику каждого из них.

§2. Дифференциация «плана истории» и «плана дискурса» в киноповествовании как генеральная проблема нарратологии фильма

Понятия «киноповествование» (синоним «кинонарратив») и «план дискурса», вынесенные в название нашего исследования, указывают на то, что музыкальное и цветовое решение фильмов трилогии, его роль в формировании изобразительной стилистики и режиссерской концепции в каждом из кинопроизведений будут рассматриваться в рамках нарратологического подхода. Закономерен вопрос: зачем нужно вводить нарратологический подход в киноведение, тем более что он настолько сложен? Всего-навсего ради обновления научного инструментария?

Сегодня в зарубежной теории кино киноведы все чаще обращаются к нарратологии по тем же причинам, что в свое время филологи. Исследователи вербальных повествований обнаружили произвольность и крайнюю субъективность интерпретативных методик изучения «плана истории» в литературных произведениях. Нарратологический подход возник и сложился в филологии ради ***содержательной сферы текстовых (литературных) повествований и круга авторских идей, в них присутствующих.***

Так и в киноповествованиях игровых фильмов. Их содержательный план и художественные идеи режиссеров зачастую не лежат

на поверхности «истории», показываемой в кинопроизведении, они скрыты в ткани звукозрительных образов, с одной стороны, и смысла диалогов, с другой. В сложнейших произведениях авторского кинематографа творческая и эстетически-философская позиция режиссера осмысляется с большим трудом, часто произвольно. В картине даже на «плане истории» оказывается сложным обнаружить логику и принципы ее целостности. Именно эти аспекты кинопроизведения призвана, в первую очередь, исследовать нарратология фильма. Но в статье, посвященной локальной проблематике, невозможно изложить целостную систему представлений о специфике кинонарратива и, главное, его отличий от нарратива вербального.

Любой кинонарратолог понимает, что основополагающая и базисная теоретическая предпосылка нарратологического подхода — дихотомия «история — дискурс»[1] — не должна «просто», механически переноситься из филологической нарратологии в киноведение. Дихотомию нужно адаптировать к звукозрительной и образной природе киноповествования в отличие от вербально-языковой и семиотической природы нарратива в литературных (и других) текстах; в том числе, определить именно субстанциональных носителей «плана дискурса» в кинонарративе конкретных фильмов, потому что природа изображения и звука в кино — материальна.

И самый главный вопрос для кинонарратолога: что такое «план дискурса» в кинонарративе?

Повествовательный текст с позиций филологической нарратологии — это словесное описание неких событий. Подобная практика (без какого бы то ни было научного знания о повествовательных текстах) известна издавна. Например, Евангелие от Матфея, Глава 8:

1. Когда же сошел Он с горы, за Ним последовало множество народа.

2. И вот, подошел прокаженный и, кланяясь Ему, сказал: *Господи! Если хочешь, можешь меня очистить***.**

3. Иисус, простерши руку, коснулся его и сказал: *хочу, очистись*. И он тотчас очистился от проказы [13: 310]. (Курсив наш. — *Л. Б.*)

[1] В формулировке Жерара Женнета «план истории» — «план дискурса», которой придерживаемся мы (см.: [3]).

В процитированном фрагменте его нарративными (повествовательными) элементами являются только описания действий, среды и ситуации, в которой они осуществляются. Они служат тому, чтобы при освоении повествовательного текста ***в сознании читателей сложилось представление об описываемых событиях и персонажах — сложился «план истории»***. Прямая речь персонажей (выделенная курсивом) в нарратив не входит, являясь перформативом. ***«План дискурса» в любом вербальном повествовании — это языковая и стилистическая организация текста.***

Кинонарратив организован иначе в силу его образно-миметической и звукозрительной природы (не вербально-семиотической и текстовой, как в литературе). В фильме всё, что мы ***видим на экране***, повествованием является; монологи и реплики персонажей — нет. Поэтому, чем более говорливы персонажи (как в «Белом»), тем закономерно меньше интенсивность и напряженность потока звукозрительных событий. И наоборот — как в «Синем», когда Жюли о чем-то своем на экране молчит, эмоциональная напряженность кинонарратива становится почти непереносимой. Но при этом высотные, тембровые и темповые характеристики речи персонажей, ее интонационные и артикуляционные особенности в киноповествование входят. Шумы и внутрикадровая музыка также в него входят, потому что являются характеристиками иллюзорного звучащего пространства и среды, в которой разворачиваются события фильма. Закадровая музыка в кинонарратив не входит: у нее в фильме другие — неповествовательные (экзегетические) функции.

Одним из главных отличий кинонарратива от нарратива вербального является ***«тотальная видимость»***[2] ***киноповествования***: на экране мы видим и «план истории», и «план дискурса». То есть ***и содержательный аспект фильма, и сферу приемов киновыразительности***. Классик нарратологии Вольф Шмид, будучи

[2] Гаррет Уинстон, исследователь кинодраматургии, ввел в научный обиход словосочетание «тотальная видимость», которым характеризуется очевидное для всех нарратологов отличие киноповествования от нарратива вербального. «Тотальная видимость» на экране всего — и «плана истории», и «плана дискурса» — реально обессмысливает прямые проекции нарратологического подхода в киноведении, хотя при этом для всех явственна способность фильма «повествовать». (См.: [27: 59])

филологом, пожалуй, ближе, нежели такие авторитетнейшие кинонарратологи, как Дэвид Бордуелл [21], Сеймор Четман [23], Эдвард Браниган [22], подошел к преодолению «тотальной видимости» как свойства киноповествования, «мешающего» формированию нарратологических представлений о фильме. Он предложил продуктивное понимание того, что может в кинонарративе являться аналогом «плана дискурса» в вербальном тексте. Шмид пишет:

В словесной наррации действует презумпция принципиальной соотнесенности всех ***отобранных*** [автором] ***элементов с повествуемым в данной истории событием*** (курсив наш. — *Л. Б.*). Такая презумпция подразумевает, что отобранные элементы и качества являются отобранными не случайно, а имеют в том или другом аспекте знаковый характер. Сугубо случайное этим предположением, руководящим эстетическим восприятием, не допускается [18].

И дальше исследователь задается вопросом, практически тем же, что и мы. Как обнаружить в кинонарративе «план дискурса»?

Как же может выглядеть отобранность в кинофильме? Художественная проблема кинофильма — это редуцированная отобранность. Разумеется, эпизоды фильма, представляющие непрерывные происшествия (здесь могут иметься в виду более крупные, нежели план, единицы членения кинонарратива, происходящие в одном месте действия, в одной и той же предметной среде. — *Л. Б.*), в ***прерывных единицах явно имеют характер отобранности*** (курсив наш. — *Л. Б.*). Но содержащееся в поле видимости в эпизодах дальнейшему отбору не подлежит [18].

О каких «более крупных единицах членения кинонарратива», имея в виду фильм, пишет Шмид? Сам автор этого не уточняет, но мы можем предположить, что по киноизображению таким единицам должны быть присущи одно место действия, одна и та же предметная среда, и в них наличествовало бы некое качество визуальных образов, которое бы обусловливало собственно художественный характер подобных структурных разделов фильма. Совершенно очевидно, что в картинах трилогии Кесьлёвского таким качеством является цвет, способный в некоторых эпизодах ***сводить все предметное содержание кадра к самому себе как образно-***

смысловой доминанте. Это эпизоды маниакального плавания Жюли в противоестественно синей воде бассейна («Синий»). Это выбеленность изображения вплоть до растворения очертания предметов и их текстуры в эпизодах свадьбы Кароля и Доминик, а также пьяного куража Кароля и Миколая на льду Вислы («Белый»). Это постепенное формирование в нескольких эпизодах карминно-красного фонового цвета на рекламном баннере, который делает фото Валентины на нем плоскостным («Красный»). В этих эпизодах явственна образно-смысловая редуцированность предметной среды к ее доминирующему качеству — цветовой окраске.

Получается, что в кинонарративе и сам принцип отобранности, формирующий ***«план дискурса», становится видимым***!

Для того чтобы преодолеть фактор «тотальной видимости» в киноповествовании и дифференцировать «план истории» и «план дискурса», мы рискнули обратиться к таким явлениям искусства кино, когда по замыслу режиссера образно-содержательное существо «плана истории» крайне сложно показать на экране. Поэтому более внятным, «зримым» для осмысления должен стать «план дискурса», чтобы преодолеть и раскрыть «невидимые» аспекты «плана истории». Именно таковыми являются фильмы трилогии Кшиштофа Кесьлёвского «Три цвета».

§3. «План истории» в кинонарративе и причины его психологической неполноты в игровом фильме

Даже после одноразового просмотра трилогии становятся явственными событийные «зияния» на «плане истории», которые резко осложняют понимание ***логики взаимоотношений*** между героями фильмов. Из-за этого самый заинтересованный зритель, конструируя сюжет по ходу киноповествования, не всегда может понять и для себя определить: что происходит во внутреннем мире персонажа? А ведь именно психика героев в игровых фильмах, их переживания, изредка даже высказанные в диалогах мысли являются основными «генераторами» событий на «плане истории». В кинопроизведении эти события обретают форму изображений и звучаний, а сам ***кинонарратив является организованной режис-***

сером во времени длительности фильма последовательностью таких событий. Так что киноповествование вовсе не тождественно кинодраматургии и уж тем более не сводится к фабуле и сюжету, которые с точки зрения нарратологии являются конструктами, рационализирующими просмотренное звукозрительное повествование. Кинонарратив видится и слышится.

С чем же связаны смысловые лакуны, которые присущи «планам истории» в фильмах трилогии? Как нам представляется, они возникают из-за специфических свойств игрового кино как вида кинематографа, в котором первейшей задачей режиссера становится ***показ внутреннего мира персонажей фильма.*** Для этого следует хоть как-то представить в экранных звукозрительных образах причины и смысл событий, происходящих в фильме и формирующих судьбы его героев, их взаимодействие друг с другом. Приходится признать, что у кино в сравнении с музыкой и литературой гораздо меньше ресурсов для ***репрезентации того, что по природе свой незримо***, и что так важно для всех видов искусства — создание психологически полноценных образов человека и его эмоционального мира. Подчеркнем, такие репрезентации в искусстве кино неизбежно должны быть представлены в формах визуальных и звуковых образов.

В случаях, когда жанр фильма и замысел режиссера сконцентрированы на психологических проблемах в жизни персонажей картины как основе «плана истории», ее авторы (режиссер и сценарист) также неизбежно должны показывать на экране в идеале всем понятные события — и им самим, и зрителям. Но иногда мотивами для поступков героев фильма становятся такие обстоятельства их жизни, причины которых скрыты не только в «шкафах» их личной жизни, но и в глубинах бессознательного. Как следствие, на «плане истории» в киноповествовании возникают своеобразные «зияния»: зритель не понимает, из-за чего в жизни персонажей произошло то или иное событие. Недосказанность, многозначность в поведении героев фильма почти всегда обнаруживаются в подлинно художественных образцах жанра психологической драмы в кино. К таковым относятся фильмы трилогии Кесьлёвского. Сам режиссер вполне осознавал сложность задач, которые он поставил перед собой:

Моя цель — ***увидеть наш внутренний мир, то, что невозможно снять камерой*** (курсив наш. — *Л. Б.*). Цели этой достичь нельзя — к ней можно только приблизиться. <…> Литературе такое доступно. У кинематографа же нет соответствующих средств — он недостаточно тонок и слишком прямолинеен. Хотя прямолинейность порой может оборачиваться и многозначительностью [20].

Подобные аспекты содержательной стороны фильмов со всей очевидностью касаются «плана истории» в киноповествованиях «Синего», «Белого» и «Красного».

В киноповествовании «план истории» является носителем содержательной стороны фильма, связанной с показом поступков и действий персонажей. Как мы уже знаем, Кесьлёвский ставил своей задачей создать на экране образы их внутреннего мира — того, что на самом деле не может обрести визуальную и звуковую форму, что показать нельзя. Как в связи с этим обстоятельством в трилогии анализировать «план истории», впрочем, как и в любом другим игровом фильме?

Мы опираемся на идеи одного из наиболее авторитетных представителей нарративной психологии Дэна П. МакАдамса, который в своем труде «Психология жизненных историй» [25][3] обобщил большой эмпирический материал возрастной психологии и психологии развития, психологии личности, когнитивной психологии, культурной психологии, работая над ***концепцией идентичности человека как жизненной истории***. В своей модели идентичности как жизненной истории Д. МакАдамс утверждает:

Идентичность сама по себе может принимать форму истории, которая содержит в себе некую обстановку, сцены, персонажей, сюжет и главную тему. <…> Жизненные истории — это психосоциальные конструкции, соавторами которых является сам человек и тот культурный контекст, в который жизнь человека встроена и который этой жизни придает смысл [10: 136–137].

Восприятие в киноповествовании иллюзорных «жизненных историй» персонажей опирается на существующие в психике каждого человека четыре базовых принципа согласованности событий. Т. Хабермас и С. Блак в своей работе «Приобретение жизни. Становление жизненной истории в юности» указывают, как и МакАдамс, на ***такие***

[3] В дальнейшем выдержки из этой работы приводятся по: [10].

важнейшие свойства жизненных историй как прототипа всех нарративов: наличие четырех типов согласованности — биографической, временной, причинно-следственной и тематической. Эти согласованности складываются в юношеском возрасте (от 15 до 25 лет), и именно тогда возникает идентичность человека [24].

Анализ событий в трех кинонарративах по методике МакАдамса на «плане истории» показывает, что для зрителя явственны только ***биографическая*** («кто?»), и то не всегда, как в «Синем» и «Красном», и ***темпоральная*** («когда?») согласованности событий. ***Каузальная*** («в чем причина происходящего?») и ***тематическая*** («в чем смысл событий?») согласованности во всех трех фильмах далеко не очевидны, не говоря уже о ***генеральной тематической согласованности*** событий — тем, что можно назвать режиссерской концепцией фильма.

Вот ряд вопросов, вытекающих из ослабления в «Синем» каузальной и тематической согласованности событий. Из-за чего, например, в «Синем» Жюли ненавидит материнство, даже если оно мышиное? Хотя именно гибель дочери в автокатастрофе толкает ее на попытку суицида. Почему она вначале решает продать семейное имение, а затем с поразительным отсутствием эмоций его просто отдает любовнице мужа, которая ждет от него ребенка? Почему она целенаправленно разыскивает единственную уцелевшую партитуру Концерта для хора и симфонического оркестра (оратории), написанной мужем, а затем выбрасывает ее в мусорный бак? Жюли любит Оливье, попросту испытывает к нему физиологическое влечение или хотя бы симпатию? Почему она так равнодушна к матери — единственному родному человеку, который у нее остался? Наконец, вопрос, который, наверное, возникал у каждого — и киноведа, и рядового ценителя авторского кино: кто на самом деле писал эту поразительную по художественной силе музыку на текст «Послания к Коринфянам» — Жюли, тоже по профессии композитор, или ее погибший муж? Прекрасно понимая, что ее создал для этого фильма композитор Збигнев Прейснер, мы так погружаемся в киноповествование и его звукозрительные образы, так верим вымышленной Кесьлёвским «истории», что неизбежно замечаем: режиссер ***показываемыми в фильме*** поступками и поведением

Жюли нам ничего не объясняет о том, что происходит в ее внутреннем мире.

На эти вопросы не только мы (или какой-либо иной киновед) не сможем дать однозначные ответы, но и сам режиссер в книге «О себе» и в многочисленных интервью о трилогии признавался, что он не знает причин большинства поступков Жюли. Нельзя не заметить, что на вопросы, которые закономерно возникают по ходу просмотра, мы могли бы получить ответ, если бы в киноповествовании появилась фигура Патриса — погибшего мужа Жюли: ведь все возникающие содержательные «нестыковки», возникающие на «плане истории», так или иначе связаны с обстоятельствами ее прошлой семейной жизни. Но муж из киноповествования как реальное действующее лицо исчез в самом его начале, и флэшбеков из семейной жизни до автокатастрофы в фильме также нет. При этом Жюли представлена явно не истеричкой: она очень сильный человек, стойко переносит свое горе, скрывая его от посторонних, она способна на ответственные действия. И вся немотивированность и даже бессмысленность некоторых ее поступков, показываемых режиссером, похоже, больше характеризует не столько ее страдания в настоящем, сколько реакции на проблемы с супругом в прошлом. Из них в киноповествовании известны только две: измена Патриса и беременность от него любовницы.

Впору задаться вопросом: кто на «плане истории» в «Синем» главный персонаж — Жюли или ее разбившийся в автокатастрофе муж? Ведь показываемый в фильме внутренний мир женщины всецело порожден проблемами ее семейной жизни в прошлом, как оказалось, не уничтоженными автокатастрофой.

Точно так же на «плане истории» в «Красном» Кесьлёвский последовательно воссоздает внутренний мир судьи на пенсии Жозефа Керна. На первый взгляд, это замкнутый, не без высокомерия и желчности, старик. В течение всего киноповествования он сохраняет все эти психологические поведенческие атрибуты одиночества и социальной ненужности. По мере его общения со студенткой и моделью Валентиной выясняется, что, даже не работая в органах юстиции, Керн продолжает «судить» людей, подглядывая за соседями и подслушивая их разговоры на специальном устройстве.

Он даже мистическим образом пытается вершить их судьбы, проецируя события своей не очень счастливой жизни на только-только складывающуюся «жизненную историю» Огюста, который, также как и Керн, планирует служить Фемиде. Как у судьи на пенсии это получается? Так мы снова обнаруживаем смысловые «зияния» на «плане истории» в фильме по причине каузальной и тематической рассогласованности событий в повествовании.

Разумеется, в кинонарративе «план истории» и «план дискурса» неразрывно связаны. «План дискурса», невзирая на пресловутую «тотальную видимость» киноповествования, закономерно должен обеспечивать, как минимум, все четыре типа согласованности событий на «плане истории» (биографическую, темпоральную, каузальную и тематическую), не говоря уже о пятом типе, который наличествует далеко не во всех кинопроизведениях — режиссерской концепции фильма (генеральная тематическая согласованность событий, выносимая за пределы «плана истории» в нарративе).

Так напрашивается предположение: если события с неочевидной согласованностью «вычесть» из событийной ткани фильма, то все остальные аспекты кинонарратива (в их числе приемы кинематографической выразительности) будут относиться к «плану дискурса». Проверим это предположение анализом цветового и музыкального решения в фильмах трилогии Кесьлёвского.

§4. Цвет и музыка на «плане истории» и на «плане дискурса»

Для цветового решения цикла из трех фильмов Кесьлёвский избрал два хроматических цвета (синий, красный) и ахроматический (белый). Оттенки хроматических цветов строжайше соблюдаются в течение всего киноповествования, независимо от того, как они в него вводятся. По тому, как выглядят на экране предметы того или иного цвета или весь кадр в целом, можно отметить, что режиссер использует несколько трактовок цвета, на которых **основаны приемы его введения в кинонарратив**.

1. ***Цвет в прямом смысле как краска***, которая наносится на поверхности предметов [белый помет голубя на плаще Кароля, окра-

шенные в черно-белую полоску ворота тюрьмы, куда он приходит навестить Доминик («Белый»); окрашенные в красный цвет стены и мебель в хореографической студии («Красный»)].

2. ***Цвет как качественный признак предметов*** в пространстве кадра [белые — унитаз, парикмахерский халат, постельное и нательное белье Кароля и др. («Белый»); красные элементы интерьера в квартирах Валентины и Огюста, одежда, тенты в кафе, ошейник собаки и др. («Красный»)].

3. ***Цвет как цветной свет, как внутреннее свечение вещей*** [синие — люстра и конфетный фантик («Синий»); гипсовый бюст («Белый»)].

4. ***Цвет как световые рефлексы, окрашенные блики*** в пространстве [эпизод «Жюли на лестнице», финал и др. («Синий»); рефлексы белого в переходе метро, в телефонной будке («Белый»); рефлексы красного, мотивированные преломлением цвета светофора («Красный»)].

5. ***Цвет как условная окрашенность всего пространства кадра*** [эпизоды с синим бассейном, финал («Синий»); эпизод покупки Каролем и Миколаем офиса с большим окном («Белый»); рекламный баннер, на котором на красном фоне напечатано фото печальной Валентины («Красный»)].

6. ***Цвет как условная освещенность пространства кадра, в тенденции — свет*** [эпизоды свадьбы Кароля с Доминик, Кароля с Миколаем на льду Вислы («Белый»)].

7. ***Цвет как абстракция, как свет или темнота*** — полное отсутствие света [статичные белые и черные планы без предметного содержания, сочетающиеся в киноповествованиями с оргиастическими воплями Доминик («Белый»)].

Перед нами набор ***принципов «отобранности»*** для введения избранного режиссером цвета в киноповествование. Это не сами цвета, и не предметы в них окрашенные, хотя именно конкретные цвета и предметы, в них окрашенные, зритель видит на экране[4]

[4] Исследовательница Сигридур Петурсдоттир провела предельно скрупулезное перечисление всех моментов введения соответствующего цвета в фильмах трилогии Кесьлёвского. Но без типологии приемов ей не удалось определить функции цвета в образно-содержательном плане каждой из картин. См.: [26].

(конечно же, «тотальная видимость» кинонарратива!). Это именно существо приемов режиссуры, необходимых для того, чтобы иллюзорная реальность киноповествования предстала в своих цветовых характеристиках такой, какой она нужна автору фильма сообразно его художественным идеям. Таковыми предстают ***компоненты «плана дискурса», касающиеся работы режиссера с цветом в кинонарративе***, конкретно — в фильмах трилогии «Три цвета» Кесьлёвского.

Добавим, что на подобный — иначе не сказать — героизм по отношению к цветовому решению фильма отваживались единичные художники в истории киноискусства. Они шли преимущественно путем рационального конструирования символической (как С. М. Эйзенштейн в «Иване Грозном») либо живописно-условной концепций цвета (как представители советского «поэтического кино» 1965–1985 гг.). У Кесьлёвского же в этом плане путь особый: он разработал палитру трактовок цвета в фильме, позволяющую в зависимости от контекста киноповествования в целом и от конкретного эпизода на «плане истории» добиваться разнообразных образно-смысловых результатов при использовании одного и того же приема. Например, принцип «цвет как краска» использован в «Белом» для полосатых ворот тюрьмы и для стильного, едва ли не гламурного, интерьера хореографической студии в «Красном». Именно дискурсивная трактовка цвета в трилогии позволила Кесьлёвскому добиться столь впечатляющих художественных результатов.

Теперь рассмотрим основные аспекты музыкального решения в фильмах трилогии.

В творческом содружестве с композитором Збигневом Прейснером еще до съемочного периода задумывалась концепция музыкального решения всех трех фильмов. Как следует из воспоминаний Кесьлёвского, она опиралась только ***на закадровую музыку***, жанровыми ориентирами для которой служили духовный концерт («Синий»), танго («Белый») и болеро («Красный»). В итоге оказалось, что в картинах трилогии эти ориентиры действительно были реализованы, но с разной степенью разработанности в музыкальном плане.

В «Синем», фильме с однотемной музыкальной драматургией в закадровой музыке, Прейснер с Кесьлёвским подошли к музыкальному решению в высшей степени серьезно. Закадровой музыки в этой картине трилогии много, и она настолько художественно убедительна, что монументальный хоровой финал в сопровождении симфонического оркестра может обрести даже самостоятельную — вне контекста фильма — музыкальную значимость. В «Белом» закадровая музыка звучит камерно. Прейснер создал здесь «стандартную» для киномузыки двухтемную драматургию. Первая тема — одноголосный печальный наигрыш, ладо-интонационные характеристики которого указывают на связь с польской песенной фольклорной традицией. Вторая тема — собственно танго, причем с использованием мелодических цитат известных образцов этого жанра бытовой музыки. В «Красном» закадровой музыки мало. Но в редко и невнятно звучащих фрагментах опознаются ритмические стереотипы болеро, хотя в мелодическом плане тема закадровой музыки не выражена.

При этом — до странного — в фильмах ***очень мало внутрикадровой музыки.*** В «Белом» — это буквально два трагикомичных фрагмента, когда Кароль на расческе играет танго «Утомленное солнце». В «Красном» внутрикадровой музыки нет вообще. Внутрикадровой музыки очень мало даже в «Синем» — картине о композиторах. Казалось бы, персонажи должны много музицировать. Но этого в фильме не происходит; показано лишь наигрывание на блок-флейте уличного музыканта. В звучащей простой мелодии основная музыкальная тема «Синего» проходит свое образно-тематическое становление. Лишь в финале, посвященном по действию показу творческого процесса композитора, написание партитуры иногда подкрепляется проигрыванием основной темы фильма на фортепиано. Получается, что создаваемая музыка, рождаясь, звучит только в сознании Жюли, по сути, вне «плана истории» в кинонарративе фильма. И лишь в его финале монументальное ораториальное звучание закадровой музыки полностью проясняет свои смыслы: это и итог переживаний главной героини, и это концептуальный комментарий-послесловие автора фильма.

В целом мы рискнем утверждать: в картинах трилогии Кесьлёвского ***закадровая и внутрикадровая музыка на «плане истории» с***

цветовым решением не связана. Но нельзя не заметить, что введение «отобранного» цвета в киноповествование происходит так же, как и введение первого звучания музыкальных тем в закадровой музыке. Говоря точнее, свой ***образный строй цвета́ в фильмах трилогии, как и музыкальные темы, обретают в зависимости от предметного содержания кадра или показываемого на «плане истории» события***: ЧТО зритель видит на экране в этот момент, таков и музыкальный образ, потому что в киномузыке ее смысл обусловливается изображением.

Например, музыкальная тема в «Синем» первый раз звучит с экрана маленького телевизора в эпизоде в больнице, где после катастрофы лежит Жюли. На экране показана гражданская панихида по ее погибшему мужу Патрису. Фрагмент из его незавершенного Концерта в исполнении духовых инструментов носит траурный характер. Естественно, зритель определит образ этой музыкальной темы как «тема смерти». Синий цвет вводится в фильм буквально с первых кадров автокатастрофы, свидетелем которой становится подросток Антуан, ночевавший в стоге сена. На экране — утренние сумерки, снятые сквозь синие фильтры, прозрачный синий фантик от конфеты, вылетевший из окна автомобиля, который мгновение спустя врезается в дерево. Так в контексте фильма синий цвет обретает свой художественный образ — это цветовая «тема смерти».

Например, музыкальная тема танго в «Белом» первый раз звучит в переходе парижского метро. Ее наигрывает несчастный Кароль на расческе, униженный во всех смыслах — мужском, социальном и даже в национальном, прося подаяние, поскольку после развода с Доминик он остался без документов, жилья и средств к существованию. Каких-то художественных достоинств у этой «музычки», естественно, нет. В этом же эпизоде плохо освещенного перехода парижской подземки появляются немотивированные средой рефлексы, более световые, нежели цветовые, которые лишь подчеркивают беспросветность наступившего «темного» периода в его жизни. Но именно в этом и состоял художественный замысел тандема Кесьлёвского-Прейснера, чтобы создать музыкальный образ Кароля-авантюриста. По мере разворота его предпринимательских эскапад в родной Варшаве, сомнительных в нравственном

смысле (он мошенник) и правовом смысле (он вступает в сговор с криминальными кругами), тема танго в закадровой музыке звучит все более масштабно, с какой-то залихватской удалью.

Уже «задним числом» можно осознать, что именно закадровая музыкальная тема танго сопровождала / разъясняла / комментировала превращение бедолаги-гастарбайтера из Польши в преуспевающего и холеного варшавского бизнесмена. А вводилась она на «плане истории» в связи с двумя событиями: Кароль пытался заработать деньги и обрел друга Миколая. Поэтому образ темы танго в контексте «Белого» определяется как музыкальная «тема успеха».

Белый цвет как краска вводится в самом начале фильма: ясно, как можно понимать цвет помета парижского голубя, испачкавшего плащ Кароля во дворе парижского же суда… Но если вспомнить эпизод свадьбы Кароля с тотальной выбеленностью изображения, когда белый цвет превращается по сути в свет, — то нужно помнить, ЧТО в этих кадрах изображено. На паперти церкви сняты крупным планом сияющие от счастья лица жениха и невесты; на заднем плане мельком — гости; затем камера разворачивается на выход из церкви,… и мы видим, также выбеленную и погруженную в сияющее световое марево улочку Парижа, которая спускается вниз, затем быстрое панорамирование нескольких кварталов прекрасного города. Париж (то есть Франция) впридачу к красивой женщине и ее парикмахерской — вот вершина счастья и успеха для бедного поляка! Но весь этот евросоюзовский рай обернулся для него злополучным голубем. По ходу киноповествования на «плане истории» Каролю доведется еще испытать такое же чувство всепоглощающего счастья: на сияющем льду Вислы в морозной искрящейся взвеси они с Миколаем будут пить, радоваться жизни и успехам. Это второй эпизод, когда выбеленное специальной проработкой пленки изображение становится светоносным.

Получается, что образ белого цвета в этом фильме трилогии неоднозначный, и режиссер иначе, чем в «Синем», выстраивает в нем работу с цветом. В зависимости от событий на «плане истории» белый может становиться как цветовой «темой успеха» (прием «цвет как свет»), так и цветовой «темой унижения» (прием «цвет как краска»). Хотя подлинная жизнь человека — по Кесьлёвско-

му — на самом деле «полосатая»: черно-белая, как покрашены ворота тюрьмы, куда посажена Доминик по подозрению в убийстве бывшего мужа. Но так или иначе, цветовая тема и в этой картине трилогии ***обретает свою образность при первом введении «отобранного» цвета в зависимости от показываемого события или предметного содержания кадра на «плане истории»***.

Наиболее сложными оказываются образные функции красного цвета в одноименном фильме трилогии. Ошибка ли это Кесьлёвского, задающего их буквально в первую минуту фильма, или зрительского восприятия, которое еще не сконцентрировалось на киноповествовании и его дискурсивном аспекте, — мы не беремся судить. Начальные титры идут на фоне бесконечно движущихся проводов непонятной природы, среди которых взгляд привлекают их связки, пучки, узлы ярко карминного цвета. Провода в связи с применением визуальных спецэффектов показаны так, что создается иллюзия их активного, напористого движения: они уходят под воду и «бегут» по поверхности земли, они проложены в тоннеле метро, они как будто сами закручиваются в спирали и коловороты. Музыки в этом плане нет; только шумы и невнятные обрывки телефонных разговоров.

Менее чем за минуту (!) условного изображения, да еще в начале фильма, мало кто из зрителей успевает отреагировать и понять, что это бурлящее и вездесущее движение красных проводов — не что иное, как телефонные кабели. Этот короткий эпизод очень значим в киноповествовании фильма, являясь введением цветовой «красной темы». По замыслу режиссера, она должна создать экранный ***образ интенсивных связей и коммуникации между людьми***. Красный цвет становится его главной характеристикой на «плане дискурса».

§5. «План дискурса» в кинонарративе как шкала качественных признаков в киноизображении

Вспомним этап черно-белого кино, когда все колористическое богатство реальности, окрашенной в разные цвета, передавалось посредством градуировки серого цвета как промежуточного между двумя основными ахроматическими цветами — черным и белым. Отсутствие хроматических цветов в киноизображении компенси-

ровалось (относительно) вниманием операторов и режиссеров к освещенности предметов, их текстуре и фактуре, форме, а также их диспозиции друг по отношению к другу в пространстве кадра. И зрители, несмотря на цветовую неполноту подобной визуальной репрезентации реальности, прекрасно понимали, какие предметы, явления, процессы запечатлены в экранных образах. В цветном кино показ материального мира стал более полным, поскольку можно было использовать ресурс реальной окрашенности снимаемого камерой мира и как формальный прием, и как компонент образно-содержательного плана фильма. И снова мы задаемся сакраментальным для кинонарратологии вопросом: как в экранном изображении при «тотальной видимости» киноповествования «развести», разграничить собственно приемы работы с цветом («план дискурса») и содержательную сферу фильма («план истории»)?

Поскольку в центре нашего внимания оказываются только цветовые характеристики реальности, запечатленные в экранной проекции, то эти вопросы сводятся к следующему: как при показе предмета, окрашенного в какой-либо цвет, отделить его природную естественную окраску от той, которую мы видим на экране? Возможно ли это в принципе? И целесообразны ли подобные аналитические действия по отношению к образному по своей природе киноповествованию? Трилогия Кесьлёвского дает богатый материал для размышлений на эту тему.

К примеру, почему мы не замечаем, что Кароль в Варшаве до своего обогащения постоянно носит темно-зеленую куртку, а Доминик, оставшаяся в Париже, одета в темно-красный жакет («Белый»)? И с другой стороны, почему мы, вместе с Валентиной, выглядывая из окна ее квартирки, сразу замечаем красный автомобиль Огюста, красный «кирпич» на дорожном знаке, тенты, пластмассовые стулья этого же цвета на террасе кафе и т. п. («Красный»)? При этом вряд ли кто-то обращает внимание на то, какого цвета одежда у Жюли, Оливье и других персонажей фильма «Синий». Точно не специфического по оттенку синего, потому что предметы этого цвета в фильме либо прозрачные, либо светятся, а одежда обычных людей такой быть не может. Получается, что в одних фильмах (эпизодах) цвет предметов по замыслу режиссера подается в изображе-

нии как специальная окраска предметов («отобранная»), а в других — как «просто» естественная качественная их характеристика. В первом случае цвет становится элементом «плана дискурса», а во втором он являет себя в киноповествовании на «плане истории», на котором зритель не очень обращает внимание на окраску предметов в экранной проекции, поскольку при восприятии превалирует иллюзия реалистической достоверности киноизображения.

Из данного положения следует, что Кесьлёвский, опираясь на ресурсы цветного кино, похоже, интуитивно ощущал выразительность цвета в киноизображении как своеобразную шкалу (разумеется, неградуированную). На ней располагаются цветовые характеристики предметов от полной идентичности окраски снятых предметов их аналогам в реальности до столь же полного цветового им несоответствия в экранном образе. По такой шкале ***цветовые характеристики объектов действительности «движутся» с «плана истории» на «план дискурса»***. То есть, переходят из образно-содержательной сферы фильма в область формальных приемов киновыразительности. Попытаемся выделить этапы подобного перехода, на наш взгляд, связанного с изменениями функций цвета в киноповествовании:

– цвет естественной окрашенности предметов и цвет «отобранный» как основные предпосылки отнесения этого приема киновыразительности к «плану истории» или «плану дискурса»;

– генерализация цвета в контексте фильма и обретение им образно-концептуального характера;

– цвет и трансформация пространства кадра;

– цвет как фактор условности киноизображения.

В этой последовательности рассмотрим работу Кесьлёвского с цветом в фильмах трилогии.

§6. «План дискурса»: связь цвета с окрашенностью предметов

Чаще всего в фильмах трилогии цвет направлен на создание эффекта некоей «особой» окрашенности предметов, которые снимает камера. Но мы прекрасно понимаем: сами эти ***предметы специально отобрал режиссер*** фильмов. Так проявляет себя в

киноповествовании та самая «отобранность», о которой говорил Вольф Шмид. ***Понятием «прерывные единицы» он обозначает кадр, а «полем видимости» ученый именует его предметное содержание***.

Получается, что при осмыслении фильма как кинонарратива необходимо различать весьма тонкие нюансы при показе на экране окрашенных предметов. В одном случае видимые на экране предметы «просто» имеют свою окраску, и камера не акцентирует их появление на экране как цветовое событие, а зритель воспринимает их как более или менее точную оптическую иллюзию реальности. В другом случае показ предмета определенной окраски акцентируется монтажным разрывом, увеличением хронометража плана, физическим действием персонажа, а иногда и движением камеры и др., ***чтобы превратить введение цвета в визуальное событие.*** В первом случае цвет и окрашенность предметов в кадре будут «работать» на «план истории», характеризуя пространство и предметную среду, в которой происходит действие. Во втором — они же начнут указывать на специальную «отобранность» режиссером предметов, показываемых на экране, то есть окрашенность предметов будет репрезентировать в изображении «план дискурса».

Примером может служить трактовка «отобранной» белой окрашенности предметов как эмоционально негативной в начале фильма «Белый». В этом многоплановом эпизоде параллельный монтаж совмещает разновременные события на «плане истории» — кадры с громадным чемоданом на ленте транспортера в аэропорту, в котором Кароль нелегально возвращается в Польшу (будущее), план свадьбы Кароля с Доминик (прошлое) и процедура их развода в парижском суде (настоящее). В настоящем времени белый цвет, так или иначе, связан с фекалиями (белый помет голубя на плаще Кароля, акцентированно чистый и белый унитаз в здании суда, который он обнимает в позыве тошноты от справедливости и милосердия евросоюзовской Фемиды). Здесь белый предметный цвет, очевидно, выступает на «плане дискурса». Но при этом белый халат брата Кароля, также парикмахера, полотенца, постельное белье в убогой квартире братьев, белая майка-«алкоголичка», в которой главный персонаж постоянно показывается на экране в домашней обстанов-

ке, — эта окрашенность предметов, равно как и первый неглубокий снег на свалке, куда бандиты сбросили избитого и обворованного Кароля, — специального внимания зрителей не привлекают. Такой предметный белый цвет режиссер подает как качественный признак реальности, в которой живут и действуют персонажи фильма, то есть, на «плане истории».

В «Красном», третьем фильме трилогии, окрашенность предметов в красный цвет подается режиссером исключительно как специально «отобранная» — как дискурсивная. Причина тому — цветовые особенности места действия в картине. Это маленький швейцарский городок, расположенный на живописной холмистой местности. Здесь все маленькое: здания, улочки, автомобили, кафе в три окошка, крошечные квартирки, в которых обитают Валентина и Огюст. Мы не замечаем окраски асфальта или брусчатки, неба, растений (травы, деревьев, кустарников и даже пару раз показанных цветов[5]), пальто и курток горожан, цвéта стен в разных учреждениях (ветклинике, фотостудии, квартире судьи Керна и др.), газет на прилавке киоска. Но восприятие постоянно натыкается на подчеркнуто «отобранный» карминный оттенок красного в скатерках, вазочках, стаканах, шкатулках и постерах на стенах (квартиры Валентины и Огюста); в окраске шарфов, свитеров и юбки; в цвете тента в кафе, стен и мебели в интерьере хореографической студии, автомобиля Огюста, дорожных знаков и даже собачьего ошейника. Иного красного, нежели оттенка «карминный», в окраске предметов в фильме мы не обнаружим. Красного на «плане истории» в этой картине нет, он присутствует в качестве предметного цвета только на «плане дискурса». Запомним эту особенность в трактовке цветового решения режиссером в ленте «Красный».

[5] Мы пришли к выводу, что естественная для горожан 1990-х гг. среда обитания и «живые» природные объекты в «Красном» никогда не обладают дискурсивно «отобранными» — по Шмиду — цветовыми характеристиками. И напротив, все то, что навязано европейцам обществом потребления, поп-культурой, модой и современным дизайном (типа стандартов жилого пространства для среднего класса, пропагандируемым по всей Европе мебельно-хозяйственным сетевиком IKEA), может быть — ***как неестественное*** — окрашено в аттрактивный красный цвет. Возможно, поэтому уютный швейцарский городок, показанный в фильме местом действия, производит впечатление «кукольного», — как условная среда обитания персонажей.

§7. «План дискурса»: генерализация цвета в контексте фильма

Существует несколько трактовок понятия «генерализация»[6], которое используется в различных дисциплинах, например таких отдаленных друг от друга, как психология и картография. Сегодня базовым является смысл, на основании которого генерализация определяется и становится синонимом другого понятия — «обобщение». Генерализация может пониматься также как один из методов познания. Дж. О'Коннор так пишет о генерализации:

> Генерализация — это основа обучения. Мы выучиваем правила по тщательно отобранным и в достаточной мере представительным примерам, а затем применяем их, чтобы понять новые примеры. Наши убеждения являются обобщениями, они дают нам способ понимания мира на основе того, что мы испытывали прежде[7].

Обобщение как познавательное действие возникает в психике человека на основании сравнения нескольких сигналов и обнаружения сходства (либо различий) между ними. «Сигналами» могут считаться очень разные по своей природе явления: от простейших раздражителей, вызывавших условный рефлекс у «собаки Павлова», до новых для человека объектов познавательной деятельности либо попыток разобраться в переживаемых эмоциях.

Наше обращение к психологическому принципу генерализации связано с тем, что в фильме и ***«план истории», и «план дискурса», будучи видимыми и слышимыми, являются объектами материальными***. Цвет и звук в своем существе — явления физического мира. Мы склонны данное обстоятельство игнорировать: зачастую нам представляется, что, сидя перед экраном, зрители погружены в мир сугубо идеальных — художественных — феноменов. Но, прежде чем это произойдет, наше восприятие должно вначале переработать сигналы иной — материальной — природы, которые в фильме обеспечивают само наличие киноповествования, в том числе и цветовую окраску запечатленных предметов и изображения

---

[6] Понятие «генерализация» ввел в психологию академик И. Павлов, исследуя формирование условных рефлексов.

[7] Цит. по: [16].

в целом, а также создают образ акустической среды в киноизображении, не говоря уже о звуковом феномене музыки.

Важным фактором генерализации является во всех случаях сходство (или, напротив, различие между испытываемыми раздражителями и первоначальным условным раздражителем). Это сходство можно выразить поразному, но лучше всего пользоваться физическими характеристиками раздражителей [9].

Именно психологический механизм генерализации во многом помогает зрителям объединить представление о фильме как о бесчисленном количестве визуальных и звуковых сигналов в упорядоченную целостную структуру, организованную во времени длительности киноповествования. Одним из признаков упорядоченности в последовательности цветовых и звуковых (музыкальных) сигналов становится ***обнаружение их сходства, с одной стороны, и различий между ними, с другой***. Так в повествовании являет себя принцип генерализации. Проакцентируем. О генерализации можно говорить в том случае, если в потоке звукозрительных событий наше восприятие обнаруживает ***повторяющиеся*** музыкальные фрагменты, цветовые характеристики предметов, экранного изображения в целом. А повторение — ***базовый принцип и музыкального, и цветового решений фильма.*** В кинонарративе не может быть случайности и хаотичности, поскольку они приведут к «рассыпанию» целостности киноповествования на отдельные звукозрительные события.

Жан Франсуа Ле Ни еще в 1973 г. указывал на значимость для возникновения генерализации не только физического сходства раздражителей, но и их семантического подобия:

Главным фактором генерализации является сходство между стимулами. <…> Существует, однако, другой вид сходства, который лучше всего проявляется в вербальной сфере: это сходство значения или смысла. <…> Семантическая генерализация, таким образом, сильнее сенсорной, иначе говоря, сходство слов по смыслу важнее их формального сходства [9].

Если снова обратиться к кинонарративам в трех «цветных» фильмах Кесьлёвского, нельзя не восхититься, как он чисто интуитивно нашел способы устремить внимание зрителей в определенном направлении. Ясно, что ни о какой генерализации режиссер не думал.

Но ставшие очевидными для нас способы указать зрителю как на семантическую родственность ряда аспектов киноповествования, так и на формальную — обеспечиваются именно принципом генерализации. «***Цветовым» названием фильмов еще до просмотра задается семантическое сходство***, которое будут искать зрители в киноизображении. Семантическую генерализацию Кесьлёвский подкреплял одними и теми же избранными («отобранными») в «Синем» и «Красном» ***оттенками хроматических цветов, то есть, факторами формального (физического) сходства***, которые зрители обнаружат в киноизображении.

Перед нами ни что иное, как один из аспектов «плана дискурса» — как он проявляется в силу образной, а не семиотической, природы кинонарратива. Мы видим, что и создание фильма, и процесс его восприятия задействуют глубинные психические механизмы, связанные с познанием материальных носителей для зрительных и звуковых образов. Подобные механизмы не включены в «план истории». Являясь базисом для «плана дискурса», они активизируются, скорее, на психофизиологическом и когнитивном уровнях, причем неосознаваемо для зрителей и, похоже, для самих создателей кинонарратива.

Когда принцип генерализации начинает действовать при восприятии произведений искусства, он неизбежно включается в процесс порождения эмоций, которые возникают в результате переработки образной информации. К примеру, сценарист с режиссером разработали «жизненные истории», которые они хотели бы показать в цикле фильмов. Режиссер отобрал цвета, способные резонировать с основными идеями будущих киноповествований. Композитор, работая над закадровой музыкой, пытается почувствовать, как ее образы будут сополагаться не только с изображением, но и с идеями режиссера на уровне генеральной тематической согласованности событий в каждом из фильмов. Где в этом творчески-созидательном процессе будет проявлять себя генерализация одновременно и как обобщение событий в освоенном киноповествовании, и как познавательный принцип этого освоения?

Для произведения искусства генерализирующим фактором закономерно выступают ***эмоции***. Они движут поступками персонажей

фильма, сами оказываясь главными компонентами разнообразнейших реакций зрителя на события в киноповествовании.

Эмоции окрашивают любую ситуацию, в которой оказался человек. Из-за сходства ситуаций их эмоциональная значимость «смешивается», частично изменяясь. <…> Любая новая ситуация уже имеет для человека некоторый эмоциональный «тон», зависящий от того, какие эмоции он испытывал в сходных условиях. На начальных этапах развития человека генерализация эмоциональных реакций происходит на основе физического сходства раздражителей и смежности их во времени. Позднее, по мере развития, возникает новая основа для генерализации — семантическое сходство [2].

В этом положении важным оказываются две вещи. Первая: вначале импульсом для генерализации оказывается физическое сходство — то есть, ***«отобранная» окрашенность*** предметов и киноизображения в целом, а также ***доминирующий в образном плане музыкальный тематизм*** в закадровой музыке. Это — сугубо дискурсивный аспект, в котором проявляется действие генерализации в киноповествовании. Вторая: повторение по ходу киноповествования этих раздражителей («синих», «белых», «красных» и связанных с ними музыкальных мотивов) закономерно приводит зрителя к мысли о том, что ***они обладают и какой-то образно-смысловой общностью***. Подобная общность указывает на те стороны «плана истории» в кинонарративах трилогии, в которых не явственны каузальная и тематическая согласованности событий и, главное, — режиссерская концепция фильма (генеральная тематическая согласованность). Здесь генерализация помогает зрителям освоить «план истории» в кинонарративе, поскольку эмоциональные реакции возникают вследствие освоения согласованности событий.

Опишем, как генерализация «отобранного» цвета способствует, с одной стороны, дискурсивной трактовке цветового решения в конкретном эпизоде, а с другой — прояснению каузальной и тематической согласованности событий на «плане истории» в фильме Кесьлёвского «Синий».

Обратимся к третьему эпизоду плавания Жюли в противоестественно ярко синей воде бассейна. Она плывет, а в фонограмме звучат мотивированные изображением внутрикадровые шумы (звуки напряженного дыхания, плеск воды от движений тела). Доплыв

по дорожке до каменного парапета бассейна, женщина выныривает из воды и рывком опирается на него руками. Жюли застывает в этой позе, вперившись взглядом на нечто, которое находится в затененном сумраке пространства зала — впереди. Что она там может видеть? Всё, нами описанное, происходит на «плане истории». В это же мгновение зрителя в прямом смысле оглушает фонограмма: медные духовые инструменты на fortissimo траурно возглашают основную музыкальную тему Концерта.

Как мы уже знаем, закадровая музыка в фильме выполняет экзегетические (а не диегетические) функции. В сочетании с дискурсивно трактованным синим цветом объема бассейна и воды в нем музыкальная тема по своему образу позволяет понять то, что в это время происходит во внутреннем мире главной героини. Так реконструируются каузальная («в чем причина происходящих событий?») и тематическая («в чем смысл происходящих событий?») согласованности событий на «плане истории». Жюли погружена в синюю субстанцию воды как в едва ли не клиническое переживание собственного горя от утраты близких людей (каузальная согласованность событий). Когда же она из нее выныривает и пытается рассмотреть, а что же там — дальше — за синим, то видит за пределами болезненного свечения синего цвета (как это показано в кадре) только тьму. Параллельно звучание музыкальной темы фильма раскрывает смысл этой тьмы как ***ужасающее по силе выражение страха***. Так мы уясняем выстроенную Кесьлёвским тематическую согласованность событий в этом эпизоде — их смысл: Жюли поняла (и мы, зрители, вместе с ней), что настоящая смерть — гораздо страшнее страданий живого человека. За пределами синего нет ничего, там только тьма…

На каких основаниях режиссеру удалось активизировать в фильмах трилогии столь сложные образно-смысловые ресурсы цвета?

§8. «План дискурса»: цвет и выразительность пространства кадра

В киноведении уже стало привычным апеллировать к традиции изобразительных искусств, прежде всего живописи, при исследованиях работы режиссера, художника-постановщика и оператора над

цветовым решением фильма. Разумеется, основания для подобного понимания трактовки цвета в киноизображении авторами конкретной ленты есть, потому что умение передавать иллюзию трехмерного пространства на двухмерной плоскости, к тому же иллюзию, использующую цвет, возникло в практике изобразительного искусства. В нем веками складывались разнообразнейшие исторические и региональные традиции использования формообразующих и выразительно-смысловых ресурсов цвета.

Однако мало кто из киноведов учитывает обстоятельство, принципиально отличающее базовую трактовку цвета — а она физическая! — в живописи и кино. В самом общем смысле в пластических искусствах для того, чтобы на холсте создать живописный образ каких-либо предметов, художнику нужен набор определенных ***материальных красителей — пигментов и их дальнейшее смешивание***. Живопись не раскраска. В этом виде искусства ***цвет неразрывно связан с предметно-пластическим образом реальности***, который создает автор картины. Не только все цветовые эффекты на полотне, но и формы живописуемых объектов, композиция созданного художником пространства, его освещенности и др., вообще всего, что изображено, — все это ***моделируется красками*** (цветовыми пигментами) ***на плоскости***.

Цвет обладает собственной массой и силой излучения и придает плоскости иную ценность, чем это делают линии [7].

В кино же ситуация с цветом иная. Цвет в киноизображении возникает вследствие нескольких факторов:

1) естественной окрашенности снимаемых объектов, которая фиксируется камерой;

2) изменения на этапе съемки естественной окрашенности предметов цветофильтрами;

3) изменения естественной окрашенности предметов их освещением на съемочной площадке;

4) изменения естественной окрашенности предметов на этапе проявки пленки;

5) подбора на съемочной площадке разнообразных объектов определенной окраски, нужной режиссеру;

6) цветовой компьютерной редактуры (цветокоррекцией) отснятого изображения (что принято в современном фильмопроизводстве);

7) экстремальной практики перекрашивания снимаемых объектов, в особенности на натурных съемках (что в истории кино встречается крайне редко).

Получается, что в подавляющем большинстве случаев режиссер с оператором и художником фильма всю ***палитру цветовых приемов строят либо на качественных признаках снимаемых — реальных — объектов, либо на их оптических цветовых искажениях***. В первом случае используются ресурсы цвета как предметного; во втором — как условного, в тенденции — локального, всецело порождаемого творческой волей автора фильма в соответствии с его художественными идеями. При этом нельзя не признать, что роль цвета в кино несопоставимо меньше, нежели в живописи. Но подобные базовые отличия природы цвета в этих двух видах визуальных искусств не снимают вопрос генетических связей между образно-выразительными ресурсами цвета в кино и живописи.

Сегодня теория кино, стремясь понять и существо подобных связей, и, собственно, образно-выразительные ресурсы цвета, может обратиться к различным научным дисциплинам, изучающим те или иные аспекты окраски предметного мира — как существующей в реальности, так и воспроизводимой в художественной деятельности человека. Показательны в этом плане труды искусствоведа А. С. Зайцева [4], психолога и культуролога Б. А. Базымы [1], психофизиолога Ч. А. Измайлова [5, 6], в которых предложен спектр научных взглядов на природу цвета и его функции в пластических искусствах, иных аспектах жизнедеятельности человека и в культуре в целом. Для Базымы на первый план выходит способность цвета воплощать в зримой форме некие символические структуры сознания, смысл которых зависит от историко-культурного и этнического контекста. Искусствоведческая концепция Зайцева нацелена на обоснование различий между предметными и локальными цветами и использованием их ресурсов в практике художников[8]. Идеи Из-

[8] По сути, в этом же направлении развивались идеи С. М. Эйзенштейна о возможностях цвета в кино.

майлова опираются на особенности работы зрительного анализатора, которые устанавливают связи цветовых характеристик видимых объектов, с одной стороны, с организацией пространства, в которое эти объекты включены, а с другой — со спецификой когнитивных действий, перерабатывающих визуальную информацию.

В поисках объективных оснований для образно-смысловых аспектов различных цветов, используемых человеком в художественных практиках, наше внимание привлек труд швейцарского искусствоведа Иоханнеса Иттона «Искусство цвета» [7][9]. Если искать дисциплинарный базис его теоретических идей, то приходится признать: выразительно-смысловые ресурсы цвета в живописи в его концепции опираются на обоснование ***природы цвета как физического явления***, в первую очередь. И лишь затем возникает своеобразная «коррекция» цветовых характеристик предметов, которые перерабатываются зрением, индивидуальной для каждого человека особой чувствительностью к тому или иному цвету и его сочетаниям с другими цветами. По мнению ученого, этот психологический «механизм» лежит в основании колористических особенностей в творчестве того или иного художника.

На большом материале из истории живописи Иттон показывает, как в практике проявлялось ***преломление физических особенностей того или иного цвета в его выразительные — образно-смысловые аспекты***. Даже их минимальная интерпретация, что так привычно для искусствоведов, отсутствует: научные идеи Иттона нацелены на понимание универсальных закономерностей, действующих при использовании в искусстве цветовых характеристик реальности, изображаемой на картине. Все это (и многое другое в исследовании швейцарского теоретика искусства) побудило нас применить некоторые положения труда «Искусство цвета» по отношению к функциям цвета в трилогии Кесьлёвского. Мы просто приведем выдержки из этой работы, которые убеждают в универсальности открытых Иттоном образно-смысловых аспектов

[9] Основные идеи этого ученого о природе цвета и о его выразительных возможностях в живописи сложились в период 1911–1913 гг. и стали основой курса лекций на эту же тематику для будущих художников и теоретиков живописи, который Иттон читал в школе Баухауса в течение многих десятилетий.

цветов, используемых как в прошлом визуальных искусств, так и в их настоящем, несмотря на видовые особенности кино и живописи. Например, образно-смысловые ресурсы красного цвета, выявленные Иттоном, тому подтверждение:

> Красный цвет имеет очень много модуляций, поскольку его можно варьировать в контрастах теплого и холодного, приглушения и яркости, света и темноты, не разрушая его красной цветовой основы. Красный цвет от демонически мрачного оранжево-красного на черном фоне до ангельски-нежного розового, может выражать все промежуточные градации ощущений царства подземного и небесного. Для него закрыт только путь к эстетически-духовному миру, прозрачному и воздушному, ибо там господствует синий цвет [7].

Так становятся понятными причины именно красной цветовой характеристики для Валентины и Огюста, для жизни обитателей/обывателей маленького швейцарского городка в целом и полное ее отсутствие в жизни судьи Керна. Подобный — намеренный, «отобранный» — цветовой контраст характеризует жизнь и «внутренние миры» Керна, с одной стороны, и молодых персонажей фильма, с другой. В одинокой жизни старика нет ярких цветовых пятен. В интерьере домика, где он обитает, преобладает естественная окрашенность предметов в коричневые, горчичные, бежевые, болотные и бурые тона. По киноповествованию на «плане истории» все, кроме судьи-пенсионера, озабочены материальной стороной жизни. Это основная причина происходящих в фильме событий. Так через цвет раскрывается их тематическая согласованность в кинонарративе этой картины. Гигантский красный рекламный баннер с печальным лицом Валентины на нем — нагляднейшее тому подтверждение. Материальное начало — онтологический базис общества потребления, и все его важнейшие социальные, психологические и культурные признаки, так или иначе, соотносятся с материальными аспектами жизни, которые доступны нашим органам чувств. Стихия «красного» в современном мире — активна, аттрактивна и агрессивна по отношению ко всем иным способам существования человека в реальности.

Но в творении Кесьлёвского отсутствует пафос социальной критики общества потребления или иронический его показ (как это

происходит в творчестве выдающегося канадского режиссера Дени Аркана). В фильмах «цветной» трилогии доминирует, скорее, экзистенциальное прочтение проблем современного социума: режиссер стремится к психологическому анализу внутреннего мира людей, живущих в нем. Но прежде, чем сосредоточиться на сложностях показа того, что незримо, — внутреннего мира персонажей фильма, Кесьлёвский использует красный цвет как априорную характеристику общества потребления, как исходную посылку для развития событий на «плане истории». Вот почему красный цвет в одноименном фильме всегда дискурсивен, о чем мы писали ранее.

Образно-смысловые ресурсы синего цвета диаметрально противоположны. Поэтому трудно не заметить, насколько они резонируют с режиссерской концепцией фильма в «Синем» — то есть, с генеральной тематической согласованностью событий в кинонарративе:

> Чистым синим цветом называют цвет, в котором нет ни желтоватых, ни красноватых оттенков. Если красный всегда активен, то синий всегда пассивен, если относиться к нему с точки зрения материального пространства. С точки зрения духовной нематериальности, синий, наоборот, производит активное впечатление, а красный — пассивное. <…> Синий цвет словно сжат и сосредоточен в себе, он интровертен <…> Синий цвет обладает мощью <…>, когда все скрытое в темноте и тишине, копит энергию для порождения и роста. <…> Синий — это неуловимое ничто, которое все же постоянно присутствует как прозрачная атмосфера. <…> Синий привлекает нас трепетностью веры в бесконечную духовность <…>, этот цвет всегда указывает путь к сверхчувственно-духовному, трансцендентному [7].

В грандиозном финале «Синего» Жюли, придя к Оливье, пишет партитуру оратории. В изображении средствами внутрикадрового монтажа (в узком смысле) и двойной экспозиции возникают образы остальных персонажей фильма, включая видео УЗИ еще неродившегося младенца. «Посинели» все. Синий цвет, заливающий лица на экране, связан на «плане дискурса» с мотивом смерти. Он указывает именно на каузальную и тематическую согласованность событий на «плане истории». За право на собственное творчество Жюли заплатила очень дорогую цену — смерть того, что было так любимо, важно и значимо в прошлой жизни.

Но в финале для понимания причинно-следственной и тематической согласованности событий на «плане истории» музыка играет не меньшую роль, нежели изображение, а, может, и большую.

Первое, на что следует обратить внимание, — это на виртуозную работу Кесьлёвского с функциями звучащей в финале музыки. В течение эпизода, когда Жюли сочиняет произведение ораториального плана и пишет его партитуру, этот материал может становиться в звучании то закадровой музыкой, то внутрикадровой. С позиций нарратологического подхода различия между внутрикадровой и закадровой музыкой очень значимы. Внутрикадровая музыка — ***часть киноповествования, она диегетична. Это элемент показываемой на экране реальности*** (в данном эпизоде — комнатки Оливье), фрагмент акустического пространства кадра. Закадровая же музыка — ***неповествовательна***; ее функции в фильме — экзегетические: комментирующие, дополняющие, разъясняющие. Чаще всего ***ее образный строй выражает отношение автора фильма к событиям, в нем происходящим***, шире — к тому иллюзорному художественному миру, который режиссеру удалось создать в киноповествовании.

Как внутрикадровая звучащая музыка Прейснера предстает в том случае, когда на нотном листе Жюли пишет партию какого-либо инструмента, и его тематический материал реально одновременно звучит в исполнении «незримого» оркестра. Но когда тематически единая музыка звучит на изображениях других визуальных событий и персонажей, она превращается уже в закадровую. Все это очевидно с позиции традиционных воззрений на организацию в фильме его музыкального решения.

Строго говоря, постепенно разворачивающиеся фрагменты оратории при наращивании монументальности звучания в сочетании — с также постепенным — уяснением зрителями глубины смысла канонического текста «Послания к Коринфянам» — все это «звучит» в сознании Жюли-композитора. Вот этот текст:

1. Если я говорю языками человеческими и ангельскими, а любви не имею, то я — медь звенящая, или кимвал звучащий.

2. Если имею дар пророчества, и знаю все тайны, и имею всякое познание и всю веру, так что могу и горы переставлять, а не имею любви, — то я ничто.

3. И если я раздам все имение мое и отдам тело мое на сожжение, а любви не имею, — нет мне в том никакой пользы.

4. Любовь долготерпит, милосердствует, любовь не завидует, любовь не превозносится, не гордится.

5. Не бесчинствует, не ищет своего, не раздражается, не мыслит зла.

6. Не радуется неправде, а сорадуется истине.

7. Все покрывает, всему верит, всего надеется, все переносит.

8. Любовь никогда не перестает, хотя и пророчества прекратятся, и языки умолкнут, а знание упразднится.

9. Ибо мы отчасти знаем и отчасти пророчествуем.

10. Когда же настанет совершенное, тогда то, что́ отчасти, прекратится.

11. Когда я был младенцем, то по-младенчески говорил, по младенчески рассуждал; а как стал мужем, то оставил младенческое.

12. Теперь мы видим как-бы сквозь тусклое стекло, гадательно, тогда же лицем к лицу; теперь знаю я отчасти; а тогда познаю, подобно как я познан.

13. А теперь пребывают сии три: вера, надежда, любовь; но любовь из них больше [14: 543].

Текст оратории в фильме поется на французском, но последнее слово «любовь» интонируется хором на греческом. Причем, хор поет «агапэ» (а не «эрос»): «но агапэ из них больше». И это самое важное для понимания тематической согласованности событий в киноповествовании «Синего». Духовный концерт (ораторию), который сочиняет Жюли, создает музыкальный образ подлинно вселенского страдания, в котором заключается нравственное и психологическое существо «агапэ» — любви жертвенной, любви-служения, любви-преданности. Даже если всех поглотит смертоносная стихия «синего», то именно «агапэ» обнаруживает подлинный смысл происходящих в кинонарративе «Синего» событий (тематическая согласованность).

Так перед зрителями предстает — словами Кесьлёвского — «то, что нельзя показать на экране»: ***одно из самых сложных психических явлений — творческий процесс композитора***. Надо сказать, в истории мирового кинематографа это — один из самых впечатляющих его образцов. Получается, что именно в те моменты, когда в киноизображении внутрикадровый монтаж и двойная экспозиция объединяют персонажей фильма в категорию «люди» (или «человечество»), образы которых запечатлены как условные («посиневшие»), ***в музыкальном решении финала «Синего» посредством***

закадрового звучания оратории проступает генеральная тематическая согласованность событий. То есть, то, что мы можем назвать режиссерской концепцией фильма, художественными идеями самого Кесьлёвского.

Синий цвет изображения с самого начала киноповествования был связан с «темой смерти»; в финале фильма смерть трактуется режиссером как универсалия человеческой жизни. Но поразительно иное. В закадровой музыке канонический текст исполняет хор. С восьмого по тринадцатый стих музыкальный тематизм (его мелодические, ладоинтонационные и тембровые характеристики и др.) ***вступает в конфликт с содержанием текста.*** В музыке «образ агапэ» подается Прейснером (и Кесьлёвским тоже) не как благо Божественной любви, а как ***неизбывная трагедия человеческого бытия.***

Всё это в кинонарративе — и на «плане истории», и на «плане дискурса» — показано как путь Жюли к собственному творчеству, как горькое на него право.

§9. «План дискурса»: цвет как фактор условности киноизображения

Нельзя не заметить, что по ходу киноповествования в каждом из фильмов «цветной» трилогии Кесьлёвского репертуар приемов работы режиссера и операторов с цветом отличается друг от друга. В каждом из кинопроизведений по-разному (в образном плане) и различными способами (формальными приемами) создается своеобразная ***степень искажения снимаемой реальности*** при показе ее на экране. Именно это обстоятельство мы имели в виду, когда ранее (раздел 5) утверждали о наличии своеобразной «шкалы», по которой использование цвета в фильмах трилогии «движется» от реалистичного его воспроизведения к созданию условных цветовых характеристик для снимаемых объектов.

Например, в фильме «Белый» время от времени возникает странное ощущение, что эта картина снята как черно-белая, хотя при этом сознание отмечает полную цветность киноизображения. Правда, присутствующие предметные цвета в нем — тусклые, неяркие, отсутствуют цветовые контрасты в кадре, которые сразу обращают на себя внимание. Представляется, что здесь сказываются отличия

работы режиссера и оператора с возможностями ахроматического цвета — белого. Д. Ю. Мыльников, систематизируя приемы киновыразительности для достижения условности экранного изображения, выделяет уровень освещенности, который экспонируется на светочувствительный слой кинопленки [12: 62]. Исследователь, исходя из специфики черно-белого кино первой половины XX в., считает, что на основании визуальных характеристик тональной гаммы, имеющейся в изображении, зритель судит о глубине пространства, которое он видит на экране:

Если градация между светлыми и темными тонами минимальна, тональные границы между снятыми объектами будут выглядеть контрастными, то в результате ***оптический рисунок будет экспрессивным по характеру***. (курсив автора. — *Л. Б.*). Если же в черно-белом кино в изображении превалирует многообразие оттенков серого цвета, то возникнет ощущение воздушной перспективы: тональные границы между объектами выглядят сглаженными, а пространство, уходящее в глубину, постепенно растворяется в дымке ***(оптический рисунок будет импрессивным по характеру)*** (курсив автора. — *Л. Б.*) [12: 66].

Именно импрессионистичность изображения определяет стилистику повторяющихся эпизодов свадьбы Кароля с Доминик, гульбы Кароля с Миколаем на льду Вислы, а также кадр с покупкой офиса, в котором молочно-белый ***свет (а не цвет),*** льющийся из большого окна, как будто растворяет и белые стены комнаты, и ее объем в целом. С полным пониманием роли света и освещенности для получения нужной выразительности киноизображения операторы А. Москвин и Е. Михайлов утверждали:

Работа с осветительным приборами дает творческую силу воспроизводить, организовывать, выявлять, усиливать или ослаблять по желанию, порой ***совершенно преображать видимую сущность вещей*** (курсив наш. — *Л. Б.*), доводя их до полной ирреальности, и в некоторых случаях являться величиной самодовлеющего характера[10].

Из этого следует, что «план дискурса» в киноповествовании «Белого» способен формировать условность изображения в двух направлениях: 1) это трактовка Кесьлёвским ***белого цвета как***

[10] Цит. по: [11: 72].

окраски предметов, и здесь работает принцип «отобранности»; 2) это трактовка режиссером с оператором ***белого цвета как света***, причем в диапазоне от его абстрактной полноты, когда предметный мир становится незримым, до его — также абстрактного — отсутствия, когда вместо изображения мы видим черный экран.

Иначе Кесьлёвский формирует условность в применении цвета в «Синем», первой картине цикла, запущенной в производство. В ней самый обширный и сложный репертуар приемов работы с цветом. По степени возрастания условности киноизображения их можно систематизировать следующим образом:

– ***Предметный цвет 1*** — это акцентированные повторы показываемых предметов, которые в целостности фильма становятся визуальными лейтмотивами (люстра и синие от нее хрусталинки, синий конфетный фантик);

– ***Предметный цвет 2*** — это противоестественно ярко-синий экран телевизора в передачах, связанных со смертью, — репортажи с панихиды мужа и о смертельно опасных прыжках в пропасть на канате в комнате дома престарелых, где содержится мать Жюли;

– ***Колористическое решение кадра 1*** — связано с применением фильтров в натурных съемках (эпизоды катастрофы, проходы Жюли в имении, в Париже, встреча со свидетелем аварии Антуаном и др.);

– ***Колористическое решение кадра 2*** — связано с появлением синих рефлексов, которые не мотивированы освещенностью кадра при имитации реального освещения пространства в эпизодах «Жюли на лестнице» и финале;

– ***Структурно-композиционная функция цвета*** проявляется в тотальной окрашенности кадра как предпосылка для возникновения параллельной повествовательной структуры (трижды повторяющийся эпизод плавания Жюли в бассейне с ярко-синей водой того же оттенка и той же — агрессивной — интенсивности цвета, что и в телевизионных репортажах о смерти).

Как можно заметить, колористические аспекты киноизображения как элемент «плана дискурса», меняя окрашенность пространства кадра, самому пространству придают условный характер — это какая-то иная реальность уже на «плане истории». Усиление условности и повторы планов с одинаковыми колористическими характеристиками

способно формировать внутри общего повествования самостоятельные повествовательные структуры (в фильмах Кесьлёвского — параллельные). На такую объединяющую возможность колористического решения кадра, правда, в сфере живописи, указывал Иоханнес Иттон:

> Если каждый предмет и каждую плоскость изобразить в соответствии с их реальным природным цветом, то можно добиться вполне реалистически конкретного изображения. Но такая композиция будет состоять из множества частей, которые неохотно будут стремиться к объединению. Если же цвет предметов выступает как цвет живописной композиции в целом, и объект обретает здесь свой собственный цвет как красный в общем красном или желтое в общем желтом, то предметы теряют свою изолированность. Они растворяются в своей собственной атмосфере, которая становится живописной атмосферой картины [7].

В «Красном» работа Кесьлёвского с цветом далеко не столь разнообразная и сложная, как в «Синем», что естественно при скорости съемочного процесса[11], которую даже сегодня трудно представить. Наличествует только ***предметный цвет 1*** («отобранная» окрашенность некоторых объектов съемки), но визуальных лейтмотивов эти предметы не образуют. Красный цвет светофора, задающий тревожную атмосферу ночной улицы, — единственный случай ***колористического решения кадра 2***. Фильтры при съемке не применялись.

Структурно-композиционная функция цвета в этом фильме наличествует, но, в отличие от «Синего», на «плане истории» она проявляется постепенно — в последовательности эпизодов работы фотографа с Валентиной над баннером, рекламирующим — всегонавсего — жевательную резинку. Отдельными кадрами показывается вначале подсвеченная и вибрирующая от движения воздуха растянутая красная ткань. Затем в киноповествовании выделен как событие план с несколькими фотографиями Валентины, на которых девушка изображена с разными выражениями лица. Далее следует эпизод съемки, когда фотограф ищет нужный «печальный» по настроению ее снимок. Наконец, дважды показан готовый гигантский баннер, висящий на улице города. Получается, что условность

[11] «Синий» снимался с сентября по ноябрь 1992 г. «Белый» — с ноября по февраль 1993 г. «Красный» — с марта по май 1993 г. Во время съемок «Белого» уже шел монтаж «Синего» и т. д.

изображения баннера, связанная с обретением пространством кадра плоскостного характера, наращивается постепенно и на «плане дискурса». Так на уровне самостоятельной (параллельной) повествовательной структуры Кесьлёвский создает образ развития личности в обществе потребления: ***от психологического разнообразия к поглощению человека стихией красного цвета***, в которой личность утрачивает свою психологическую многомерность. Отсюда и требование фотографа, чтобы Валентина, девушка устремленная к добру и счастью, изобразила перед камерой «печальное» выражение лица.

Анализ показывает, что «план дискурса» в фильме «Красный» связан преимущественно с раскрытием внутреннего мира молодых его персонажей и общества, в котором они живут и в котором они активны. Может показаться, что к внутреннему миру судьи Керна красный цвет отношения не имеет, поскольку на «плане истории» он минимизировал свои связи с обществом. Но это не так, если исходить из первичного, но не основного образа этого цвета в фильме, задаваемого в самом его начале «бегущими» по пространству кадра красными телефонными проводами.

По ходу киноповествования на «плане истории» выясняется, что старик-пенсионер, подслушивая разговоры соседей и незнакомых ему людей, реально знал о жителях городка всё. Это знание, профессиональный опыт судьи и житейская мудрость позволяли ему не только втайне наслаждаться подслушанными чужими секретами, но и, в случае симпатии к конкретному человеку, «приговорить» его жизнь к иному пути. Именно это происходит на «плане истории» с судьбами Валентины и Огюста, которых Керн «судит» по своим меркам. Такими «мерками» является его собственная жизнь, в которой было много одиночества и мало любви и радости. Керн узнает в молодом Огюсте самого себя, проецируя совершенные им когда-то ошибки на события в жизни темпераментного парня, упертого в своих желаниях. Симпатизируя ему и Валентине, которую он узнал как добрую и неамбициозную девушку, Керн практически их сводит на пароме, чтобы катастрофа стала импульсом к сближению молодых людей. Именно эта, непроговариваемая в диалогах, сторона внутреннего мира бывшего судьи связана с образом красного цвета как коммуникации и связи между людьми.

Но помогают ли приемы работы режиссера с цветом в фильме «Красный» понять и полностью выстроить все четыре согласованности событий на «плане истории»? Приходится признать, что Кесьлёвскому посредством дискурсивной трактовки красного цвета удалось создать только характеристику общества потребления (биографическая и темпоральная согласованности, частично тематическая). Но столь красноречивых в смысловом плане кадров «бегущих» и всеобъемлющих телефонных проводов как образа связи и коммуникации в современном мире, показанных на начальных титрах, режиссер в фильме не повторяет. Из-за этого в киноповествовании возникает образная двойственность цветной «темы красного»: это и образ внешней аттрактивности, которая господствует в обществе потребления, и образ интенсивных связей между людьми. Второй аспект «темы красного» в фильме раскрывается вскользь на «плане истории» в содержании диалогов Керна с Валентиной, которые в кинонарратив не входят. В итоге получается, что на «плане дискурса» образ коммуникации между людьми Кесьлёвским не проработан.

Именно по этой причине уже на «плане истории» ослабляется каузальная согласованность событий: зрители не могут понять, каким образом судье-пенсионеру, вообще не знакомому с Огюстом, удается узнать, что ему изменила девушка, что от злости он поплывет на пароме, уцелеет в катастрофе и познакомится с Валентиной, которая тоже выживет. Музыкальное решение в данном фильме трилогии не может в этом плане ничего подсказать зрителю: оно в «Красном» не играет столь важной роли для понимания событий в кинонарративе, как в «Белом» и «Синем».

Необеспеченность в фильме каузальной согласованности событий ни на «плане истории», ни на «плане дискурса» посредством цветового и музыкального решения фильма создает предпосылки для фантазирования о том, как же судье-пенсионеру удалось в итоге организовать события, происходящие в финале фильма. Произвольные фантазирования не только зрителей, но и киноведов (то есть интерпретации) склоняются к тому, что Керн либо ясновидящий, либо это образ Бога, вершащего судьбы людей, либо это экранная инкарнация самого Кесьлёвского — творца экранного мира киноцикла (тем более, что в трилогии есть намеки в этом пла-

не — в «Белом» среди гостей на свадьбе мелькает Жюли, а в толпе спасенных после катастрофы парома — Кароль с Доминик).

Можно было бы считать, что фильм «Красный» — самый многозначный и недосказанный в киноцикле Кесьлёвского. Но нарратологический анализ «плана дискурса» в нем показывает иное. Мы уже говорили о том, что красный цвет в фильме используется режиссером строго дискурсивно: это важнейшая цветовая и — главное — условная характеристика жизни людей в городке и отношений между ними, их ценностей, их образа мыслить о себе и других. Этот мирок мы не зря называли «кукольным» — за исключением личности Жозефа Керна, всё и все в нем (по Кесьлёвскому) ***по природе своей условны, а не реальны***.

И только катастрофа на пароме способна выживших в ней персонажей фильма (прежде всего, Валентину и Огюста, а заодно и Кароля с Доминик) вытолкнуть из красного рекламного морока общества потребления в мир реальных событий и чувств, зачастую чреватых страданием и трагедией. В финале фильма ночная съемка на мгновения выхватывает освещенные лица, искаженные ужасом; монтаж очень короткими планами и даже иногда съемка «с руки» передает напряженность ситуации их спасения; шоковое состояние мокрых замерзших людей передают рваные и бессмысленные фразы, ими произносимые. Здесь нет дискурсивной условности красных цветовых характеристик предметного мира, и иногда кажется, что режиссер стремился воспроизвести стиль репортажно-документальной съемки «с места события». ***В финале «Красного» происходит образно-смысловой прорыв к реальности на «плане истории»***.

§10. Основные выводы

Если суммировать аспекты, в которых проявляет себя в кинонарративе «план дискурса», то картина получается весьма разнородная. Здесь и технологические приемы работы над цветом в киноизображении, универсальные для любого фильма в искусстве кино (§7). Здесь и принцип генерализации, обусловливающий на психофизиологическом уровне (и авторов фильма, и зрителей) факторы (повторы), которые способствуют концентрации внимания на чем-то важном в киноповествовании, важном как в субстанционально-

физическом плане, так и в семантическом. В нашем случае это цветовые характеристики изображения и музыкальный тематизм (§7). Здесь и приемы введения цветовых характеристик предметного мира, используемые Кесьлёвским в фильмах трилогии (§4). Здесь и связь цвета в изображении с окрашенностью предметов (§6). Здесь и систематизация функций цвета при работе режиссера над условностью киноизображения (§9). Здесь и конститутивная связь в кинонарративе «плана дискурса» с «планом истории», о чем так или иначе речь шла в каждом из разделов предпринятого исследования. Все это, на наш взгляд, является аспектами, в которых проявляет себя в киноповествовании «план дискурса».

Мы полагали, что подобная множественность ракурсов, в которых обнаруживал себя в киноповествовании «план дискурса», позволит нам, в конце концов, приблизиться к пониманию того, чем же этот базовый уровень кинонарратива является в фильме. Ясно, что цветовое и музыкальное решения в фильме, освещенность кадра и др. не могут считаться «планом дискурса» в киноповествовании — это материальные феномены. «Планом дискурса» являются ***специально избранные автором фильма ПРИНЦИПЫ ОРГАНИЗАЦИИ И СОЧЕТАНИЯ приемов киновыразительности, чтобы создать в конкретном киноповествовании иллюзорную условную реальность «плана истории». Именно «план дискурса» формирует ее условно-образный — кинематографический — характер***. Такова на данный момент наша дефиниция «плана дискурса» в кинонарративе.

При формировании «плана дискурса» в съемочно-постановочной работе над киноповествованием, с одной стороны, и его восприятия, с другой, включаются глубинные психические процессы, связанные с переработкой материальных носителей для зрительных и звуковых образов. Эти психические процессы являются базисом для «плана дискурса». Они активизируются, скорее, на психофизиологическом и когнитивном уровнях, причем неосознаваемо для зрителей и, похоже, для самих создателей кинонарратива.

Проведенная нами работа показывает, насколько сложной проблемой — и в теоретическом плане, и в аналитическом — является для нарратологии фильма дифференциация «плана истории» и «плана дискурса». Это, пожалуй, генеральная проблема адаптации

нарратологического подхода к целям и познавательным задачам киноведения. Подведем основные теоретические итоги наших действий в этом направлении.

На примере анализов киноповествования в трех фильмах «цветовой» трилогии Кесьлевского стало очевидным, как много факторов при создании фильма влияют на образование в нем «плана дискурса». Подчеркнем: ***«план дискурса» в киноповествовании не задан «вообще» как универсалия, которой могут пользоваться все режиссеры в принципе, подобно вербальному языку в литературных текстах***. При постановке фильма этот уровень кинонарратива ***складывается каждый раз заново.*** Он зависит от нескольких обстоятельств: от уровня развития технологической базы кино, от художественных целей, которые режиссер сам перед собой поставил, от образно-содержательной стороны конкретного кинопроизведения — «плана истории» в нем[12]. В этом аспекте отличия между нарративами вербально-семиотическими в литературе и образно-миметическими в кино носят кардинальный характер. «План дискурса» в вербальных нарративах — это языковая и стилистическая сторона текста. Анализы фильмов показывают, что в киноискусстве в целом (и даже в конкретном кинопроизведении) не существует каких-либо структур (единиц), похожих по своим функциям на лексемы вербального языка с их устойчивой семантикой или на его синтаксический уровень.

Механическое перенесение концептуальной схемы нарратологического подхода на фильм, а также применение понятийно-терминологического аппарата филологической нарратологии без его адаптации к специфике киноповествования губительно как для страте-

[12] Следует отметить, что еще до становления нарратологического подхода в филологии в этой области гуманитарного знания существовала авторитетная область исследований, предметом которой были ***поэтика и стилистика литературного текста***. Исследования в этой области были сосредоточены на изучении особенностей использования тех или иных аспектов литературного языка в каком-либо конкретном историко-литературном явлении, творчестве того или иного писателя (или даже отдельном произведении), вследствие чего складывается стилистика литературного текста и его выразительные ресурсы. Нарратологический подход сместил акцент с индивидуальных особенностей текста в плане использования вербального языка, на ***проблемы понимания читателем текста и носителей его коммуникативных функций*** (чему «план дискурса», в основном, и служит).

гии кинонарратологических исследований, так и для аналитической работы с киноповествованием. В связи со звукозрительным характером формы в кинонарративе и образно-миметической природе его содержательной стороны непродуктивными оказываются попытки исследователей любой ценой обнаружить в киноповествовании признаки языковых структур с сопутствующим этому их семиотическим характером, а также волюнтаристически объявить фильм (кинопроизведение) текстом. То есть, во что бы то ни стало вести нарратологические исследования по аналогии с нарратологией филологической. Именно в этом ключе понимает задачу (а не проблему) перенесения нарратологического подхода в киноведческие исследования Н. В. Поселягин. Будучи филологом, он не может себе даже представить наличие повествований неязыковой природы:

> То, что находится внутри кадра, попадает в сферу действия нарратологии (по филологическому образцу. — *Л. Б.*) лишь постольку, поскольку «работает» на сюжет, который протекает между кадрами и фрагментами («протекает» где именно и как это происходит? — *Л. Б.*) и образуется благодаря их монтажу. Монтаж создает события — не всегда на уровне диегезиса, зато всегда на уровне экзегезиса. Все остальные элементы отдельного кадра — изображения не являются объектами нарратологии и, по-видимому, могут изучаться только инструментарием других дисциплин — например, перцептивной психологии в понимании Рудольфа Арнхейма и визуальной семиотики в понимании Умберто Эко. <…> Разумеется, нарратологический аппарат при приложении к кино претерпевает значительную трансформацию [15].

По сути, перед нами признание того, что в киноповествовании, наличие которого в фильме не оспаривается ни Поселягиным, ни кем либо еще из нарратологов, ***отсутствуют структуры, которые можно было бы уподобить единицам вербального языка***. Показательно и то, что исследователь практически не видит в киноизображении самой возможности повествовать — повествовать последовательностью визуальных (и звуковых) событий. Процитированный фрагмент типичен с точки зрения сугубо филологических установок на образную (а не семиотическую) природу кинонарратива.

Уже сейчас для нас очевидны следующие моменты. Понятия «кинотекст» и «киноязык» не могут употребляться в нарратологии фильма. По отношению к тому, что зритель видит и слышит при

переработке киноповествования и как он его понимает, эти понятия оказываются в своем существе метафорами. Их введение в киноведческие исследования в свое время было инспирировано «научной модой» на интертекстуальный и семиотический подходы. Интертекстуальность, как показала практика исследований кино (в отечественном киноведении — это труды М. Ямпольского, Ю. Цивьяна и др.), не в состоянии без интерпретации с ее субъективностью и произвольностью объяснить образно-смысловую сторону фильма («план истории»). Семиотический же подход до сих пор (в течение полувека!) не смог найти во всем множестве созданных кинопроизведений устойчивые единицы, подобные лексемам вербального языка на морфологическом уровне, чтобы выделить в киноповествовании «план дискурса», не говоря уже об обнаружении синтаксического и прагматического уровней некоего «киноязыка».

Если пытаться адаптировать нарратологический подход к образно-миметической — конститутивной — особенности киноповествования, то ***изображение и звук в первую очередь станут объектами нарратологии фильма***. Задачей исследователей закономерно будет фронтальное и многоаспектное изучение того, как звукозрительные образы — по-своему — формируют иллюзорную реальность кинонарратива. По этой причине нарратолог фильма должен постоянно держать в своем сознании, если угодно, две познавательные платформы: необходимо постоянно сравнивать уже в основном сложившийся концептуальный базис нарратологии филологической с теми особенностями киноповествования, которые сегодня еще только проступают в нарратологических анализах кинопроизведений. Именно так, на наш взгляд, будет складываться комплекс представлений о специфике кинонарратива, образного по своей природе, и «плана дискурса» в нем.

Это базисные отличия «плана дискурса» в литературе и в кино. Теперь изложим обнаруженные нами специфические признаки этого уровня кинонарратива в конкретных фильмах.

При осмыслении цветового и музыкального решений в фильмах трилогии Кшиштофа Кесьлёвского нам удалось осветить далеко не все аспекты, в которых в киноповествовании являет себя «план дискурса». Мы осознаем, что дискурсивность кинонарратива как

одна из его универсалий, как один из его базовых уровней неизбежно должна манифестировать себя также и в сфере иных приемов киновыразительности. Но на данном этапе наших исследований в области нарратологии фильма изучались только дискурсивные возможности цветового и музыкального решений в кинопроизведении. Отметим, что цветовое решение фильма — не самый значимый для «плана дискурса» комплекс приемов киновыразительности в фильме. В этом плане бóльшей значимостью, на наш взгляд, обладают пространственные конфигурации снятых предметов или их диспозиции друг по отношению к другу в пространстве кадра и, разумеется, монтаж, который в значительной степени формирует события в кинонарративе. Наши исследования по нарратологии фильма дают возможность предположить, что все элементы «плана дискурса» обладают своего рода ***переменной функциональностью***. Что это такое?

По двум причинам — тотальной видимости «плана истории» и «плана дискурса», а также образно-миметической природы киноповествования — один и тот же звукозрительный материал фильма по-разному понимается режиссером (творческой группой) при создании картины и ее восприятии зрителями. Режиссеру все аспекты будущего киноизображения нужно предварительно продумывать и их реализовать совместно с оператором и художником на съемочной площадке. Все, что в «готовом» фильме станет целостным, выразительным и содержательным киноповествованием в звукозрительных образах, ***вначале делается как формальный прием***. В тенденции — на «плане дискурса». При восприятии же картины в сознании зрителя последовательность обратная: все, что он видит и слышит во время просмотра, он прежде всего ***переживает и пытается осмыслить как содержательную последовательность событий***. В тенденции — как «план истории».

Лишь впоследствии — после того, как для авторов закончена работа над фильмом и когда зритель утрачивает остроту его непосредственного восприятия — для обеих сторон, по-видимому, наступает сближение позиций. Если это происходит (нынешняя ситуация фильмопотребления, которая ориентирована исключительно на развлечение, — не в счет), то зрители начинают задумываться над формальной стороной фильма («а как это сделано?») и получать от

нее особое удовольствие. С другой стороны, авторы фильма начинают расценивать созданное киноповествование с точки зрения того, что из задуманного удалось воплотить на экране. Показательно, что Кесьлёвский в своих интервью и книге явно с удовольствием рассказывает о том, как фильмы делались, как он работал с остальными участниками творческой группы, актерами, даже с продюсерами, но очень скуп в изложении концептуальных вопросов, связанных с «планом истории». Зато проговорки красноречивы: режиссер признавался, что он не знает причин многих поступков Жюли в «Синем». Но поступки эти в кадр попали! — они были сняты как физические действия персонажа или косвенным образом объяснялись посредством перформативных реплик в диалогах. То есть, изначально они мыслились режиссером фильма не на «плане истории».

Именно данное обстоятельство мы имели в виду, когда выдвигали предположение о переменности функций обоих планов в киноповествовании. В вербальных нарративах ничего подобного наблюдаться не может: «план дискурса» однозначно закреплен за языком и стилистической организацией текста, а «план истории» — это идеальный феномен, он осуществляется, реализует себя в сознании читателя.

В съемочно-постановочном процессе автор фильма движется от тотальной дискурсивности всех компонентов киноповествования, начиная с технологического аспекта съемки и записи звука к обретению ими своих образно-содержательных возможностей — то есть, к «плану истории». В процессе восприятия фильма зритель всеми разнообразными традициями повествований в культуре «запрограммирован» на поиск, усвоение и переработку «жизненных историй». Они для него наиболее ценны и значимы при просмотре игрового фильма. Но после просмотра картины (также в силу ценностного приоритета в культуре вербальных повествований над образными) зритель редуцирует все звукозрительное богатство фильма к вербальным по своей природе конструктам сюжета и фабулы («он понял историю!»). А остальное — все увиденное и услышанное в кинонарративе — начинает соотноситься со сферой формы, приемов киновыразительности, — то есть, с «планом дискурса».

Переменность функций «плана дискурса» и «плана истории» в процессах создания и восприятия фильма — вот, на наш взгляд,

основная причина того, почему в киноповествовании так ***теоретически сложно отделить собственно технический прием от его образно-смыслового назначения на «плане истории»***.

Анализ цветового и музыкального решений в фильмах «цветовой» трилогии Кшиштофа Кесьлёвского является попыткой описать, осмыслить и теоретически преодолеть обстоятельство переменности функций «плана истории» и «плана дискурса», столь затрудняющее адаптацию нарратологического подхода к задачам киноведения.

Литература

1. *Базыма Б. А.* Психология цвета: теория и практика. СПб.: Речь, 2007.

2. Генерализация эмоций. URL: vprosvet.ru/biblioteka/generalizaciya-amocij/ (дата обращения 09.11.2019).

3. *Женетт Ж.* Повествовательный дискурс // *Женетт Ж.* Фигуры: В 2 т. М.: Издательство им. Сабашниковых, 1998. Т. 2. С. 60–280.

4. *Зайцев А. С.* Наука о цвете и живописи. М.: Искусство, 1986.

5. *Измайлов Ч. А.*, *Павлова М. К.* Восприятие цветных предметов // Экспериментальная психология. 2009. Т. 2. № 4. С. 5–25.

6. *Измайлов Ч. А.*, *Чудина Ю. А.* Психофизиологическая и лингвистическая составляющие в цветовых названиях русского языка // Психология. Журнал высшей школы экономики. 2011. Т. 8. № 1. С. 101–121.

7. *Иттон И.* Искусство цвета. М.: Издатель Д. Аронов, 2018. URL: https://lektsia.com/1x3a14.html (дата обращения 09.11.2019).

8. *Ламзина А. В.* Заглавия // Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины. М.: Высшая школа; Академия, 1999. С. 63–71.

9. *Ле Ни Ж. Ф.* Условные реакции. Гл. XI // Экспериментальная психология / ред.-сост. Поль Фресс, Жан Пиаже. Пер. с франц. М.: Прогресс, 1973. URL: psychologylib.ru/books/item/f00/z0000007/st003.shtml/ (дата обращения 10.11.2019).

10. *МакАдамс Д. П.* Психология жизненных историй // Методология и история психологии. 2008. Том 32. Выпуск 3. С. 135–166.

11. *Михалкович В.* Изобразительный язык средств массовой коммуникации. М.: Наука, 1986.

12. *Мыльников Д. Ю.* Трансформация физической реальности в кинoизображении как базовый принцип для возникновения условности: Дис. … канд. искусствоведения. СПб.: РИИИ, 2019.

13. От Матфея Святое благовествование // Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета. Канонические. Л., 1990. Т. II.

14. Первое послание к Коринфянам Святого Апостола Павла // Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета. Канонические. Л., 1990. Т. II.

15. *Поселягин Н. В.* Кинофильм как объект и не-объект нарратологии // Narratorium. 2012. № 2 (4). URL: narratorium.rggu.ru/arrticle.html?id=2628907 (дата обращения 24.11.2019).

16. Способы моделирования. Генерализация (обобщение) // Справочник психолога. Словарь психологических, психотерапевтических, медицинских и специальных терминов. URL: centercep.ru/psihologicheskiy-slovar.html/ (дата обращения 10.11.2019).

17. *Тюпа В. И.* Произведение и его имя // Литературный текст: проблемы и методы исследования: Сб. науч. тр. / Твер. гос. ун-т. Тверь, 1987. Вып. 6. Аспекты теоретической поэтики: К 60-летию Натана Давидовича Тамарченко. М.-Тверь, 2000. С. 9–23.

18. *Шмид В.* Отбор и конкретизация в словесной и кинематографической наррациях // Narratorium. 2011. № 1–2. URL: narratorium.rggu.ru/article.html?id=2017636/ (дата обращения 04.08.2017).

19. *Abrahamson P.* Kieslowski's Many Colours (1995). URL: cinema-translations.blogspot.com/2007/09/kieslowskis-many-colours-1995/html (дата обращения 13.10.2019).

20. A Tribute to Krzysztof Kieslowski // Interview on Tree colors trilogy. URL: http://cinema-translations.blogspot.com/ (дата обращения 13.10.2019).

21. *Bordwell D.* Narration in the Fiction Film. Madison: university of Wiskoncin Press. 1985.

22. *Branigan E*. Narrative Comprehension and Film. L.: Routledge, 1992.

23. *Chatman S.* Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film. Itaca; London, 1978.

24. *Habermas T.*, *Bluck S.* Getting a life. The emergence of the life story in adolescence // Psychol. Bull. 2000. 126 (5). P. 748–769.

25. *McAdams D. P.* The Psychology of Life Stories. Review of General Psychology. 2001. Vol. 5. № 2. P. 100–122.

26. *Petursdottir S.* Symbolism in Kieslowski's Three Colors: Blue, White and Red // Högskplan i Skövde Institutionen för Humaniora / 2000–05–22. URL: cinema-translations.blogspot.com/2007/symbolism-in-kieslowskis-three-colors_29.html?m=1 (дата обращения 13.10.2019).

27. *Winston G.* The Screenplay as Literature. Madison, NY: Fairleigh Dickinson University Press, 1991.

Виктория Антипова
(Дубай, Объединенные Арабские Эмираты)

Индонезийский театр плоских изображений: символика тени и света

При рассмотрении культурной жизни различных регионов земного шара особое внимание исследователи обращают на синтетические виды искусств. Заключая в себе визуальные, акустические и моторные образы, посредством вербального текста, цветовой и музыкальной выразительности, языка жестов и телодвижений они служат источником широчайшего спектра информации об особенностях культуры региона-цивилизации[1], репрезентируют глубинную символику и способствуют более полному пониманию инотрадиции.

В качестве интереснейшего примера из области этномузыкологии можно привести индонезийские представления театра теней *ваянг кулит*[2]. Визуальные элементы этого удивительного теневого искусства основываются как на цветовой символике, так и на отражении философии бинарных оппозиций, играющей важнейшую роль в культуре Индонезии. Кроме того, форма и функционирование данных спектаклей были обусловлены религиозно-философскими воззрениями жителей архипелага, само же искусство теней приобрело статус сакрального действа и стало неотъемлемой частью ритуальной практики.

[1] Термин принадлежит «основоположнику методологической системы изучения музыкальных культур мира, создателю одноименного научно-учебного направления в Московской консерватории Дж. К. Михайлову (1938–1995)» [1: 17].

[2] От индонез. «wayang» — «кукла», «kulit» — «кожа». Представления театра теней «были известны во многих странах Азии от Китая и до Турции. В настоящее время остатки данной традиции можно наблюдать в Китае, Таиланде, Малайзии, Филиппинах и в некоторых частях Индии. Однако на Бали и Яве популярность театра теней никогда не угасала» [3: 324].

В основе визуальной выразительности *ваянг кулит* лежит взаимодействие света и тени, спектакли разыгрываются при помощи плоских кожаных кукол, располагающихся позади подсвеченного белого экрана. Театр теней репрезентирует глубинные сакральные представления индонезийцев: именно семантика бинарных оппозиций (свет/тень, добро/зло, женский/мужской и т. д.) лежит в основе философии *рва бинеда* (rwa bineda). Суть концепции *рва бинеда* состоит в декларировании присутствия в мире полярных явлений (позитивное/негативное, конструктивное/деструктивное и т. д.) и необходимости сохранения гармонии между ними[3]. В настоящее время следование данной философской модели характерно для жителей острова Бали; согласно постулатам *рва бинеда* «зло является частью целого, добро также является частью целого. Одно не может существовать без другого. Поэтому жизнь балийцев посвящена поддерживанию баланса и равенства между двумя противоположными силами» [3: 2].

Здесь необходимо обратить внимание на религиозную ситуацию острова Бали и на генезис представлений *ваянг кулит* в свете влияния индийской культуры. Прежде всего следует отметить, что на протяжении того или иного временного периода на территории Индонезии господствовали различные верования и учения. Как отмечает автор трудов по истории и культуре Индонезии Тим Ханниган, «прежде чем ислам стал доминирующей религией, жители региона поклонялись Шиве, Вишну и Будде, в то же время многие до сих пор поклоняются своим собственным предкам» [4: 12].

Доминирующие по количеству последователей различные конфессии неоднократно сменяли друг друга на протяжении столетий. Со II в. н. э. в результате развития торговых отношений с представителями Индийского субконтинента на острова Малайского архипелага были принесены основы индуистского и буддийского вероучений, ставшие впоследствии идеологической основой

[3] Наглядно философия бинарных оппозиций проявляет себя в балийском музыкальном искусстве: все инструменты обязательно парные и располагаются парами в сценическом пространстве. В каждой паре один инструмент понимается как наделенный женскими энергиями, другой — мужскими; вместе же они образуют гармоничное единство. Особенно эффектно выглядят исполнители на балийских барабанах — движения рук каждого музыканта призваны симметрично отражать движения выступающего с ним в паре барабанщика.

крупнейших индонезийских империй. Как отмечают историки, «в ранние века текущей эры Ява, Суматра, Малайский полуостров и другие западные части Архипелага подверглись процессу “индианизации” в качестве территорий, подконтрольных правителям, носившим индийские титулы и исповедовавшим индийские верования» [4: 27]. Доминирующая роль индуизма сохранялась вплоть до XVI в., однако с XIV в. началось широкое распространение ислама, заметно укрепившегося на территории архипелага в последующие столетия.

Примерно к 1520 г. относится распад империи Маджапахит — последнего оплота индуизма на территории острова Ява. Всё возрастающая роль ислама в свою очередь привела к миграции индуистского населения на остров Бали, до настоящего времени подавляющее число балийцев являются адептами индуизма. В то же время в религиозной практике жителей острова Бали получила претворение особая форма индуистского учения, вобравшая в себя концепты древних культов предков и характеризующаяся современными учеными в качестве «балийского индуизма (известного также как Agama Hindu Dharma — агама хинду дхарма)» [6: 15].

В качестве жемчужины культурного наследия индуистского прошлого балийцами воспринимаются представления *ваянг кулит*. Исследователи полагают, что традиция театра теней пришла на острова Малайского архипелага с территории южноазиатского субконтинента[4]. Первые упоминания о театральных представлениях в Индонезии встречаются в надписях IX–X вв., согласно которым в те времена артисты театра жили при дворцах яванских царей и являлись выходцами из Индии. Излюбленными сюжетами были сцены из «Махабхараты»[5] и «Рамаяны»[6], а также традиционные индонезийские сказки, генезис которых относится к архаическим временам. Особенно же часто показывалась жизнь одного из глав-

[4] Впервые эту гипотезу предложил голландский историк и востоковед Н. Кром в 1926 г. Позже его теория была подтверждена рядом литературоведческих и полевых исследований.

[5] «Махабхарата», или «Великое сказание о потомках Бхараты», — древнеиндийский эпос на санскрите, относящийся к эпохе Вед. Содержит 200 тысяч строк.

[6] «Рамаяна», или «Путешествие Рамы», — древнеиндийский памятник индийской литературы на санскрите, относящийся к священным текстам индуизма.

ных индийских эпических героев — Арджуны[7], от внука которого (Париксита), как считалось, произошли правители Индонезии.

Осуществляют представления *ваянг кулит* кукловоды — *даланги*: они не только приводят в движение и озвучивают марионеток, но также комментируют разыгрывающиеся события и дают указания аккомпанирующему ансамблю[8]. В связи с тем, что представления *ваянг кулит* приобретают культовый характер, *даланги* воспринимаются не как артисты, а как священнослужители. Показательно, что наряду со служителями храмов им дано право освящать воду. Перед началом представления *далангу* полагается пройти специальный обряд очищения и совершить медитацию, при этом медитативное состояние должно сохраняться кукловодом на протяжении всего многочасового спектакля.

Важнейшим элементом представлений *ваянг кулит* является музыкальное сопровождение; аккомпанирующую функцию выполняет гамелан[9] — ансамбль традиционных музыкальных инструментов. Использоваться может любое количество исполнителей, но не менее восьми. Звучание гамелана во время спектакля следует за движениями персонажей, создает необходимое настроение, характеризует чувства и состояния героев, служит опорой ритмизованной речи кукловода. Каждая тема, исполняемая гамеланом, соответствует какому-либо персонажу, эпизоду повествования или поэтическому образу.

Во время исполнения театрального представления позади далангa располагаются четыре исполнителя на гендерах — музыкальных инструментах, состоящих из 10–14 металлических клавиш, подвешенных над резонирующими трубками из бамбука. За счет мягкого и приглушенного тембра звучание гендеров становится идеальным

[7] Арджуна — главный герой «Махабхараты».

[8] Для участников гамелана, аккомпанирующего представлению, даланг выступает в качестве дирижера оркестра: «Он подает музыкантам все основные сигналы для вступления, остановки, перемены мелодии, ритма и т. д. Дирижерскую палочку ему заменяют два небольших деревянных молотка чемполо, которыми он бьет по стенке ящика из-под кукол. <…> На развернутой к далангу стенке ящика подвешено четыре-пять металлических или бронзовых пластинок кепьяк (кепрак, копрак). Ударяя по ним одним из своих молотков, даланг создает шумовые эффекты — имитирует лязг оружия, шум ветра, грозы, бури, землетрясения, извержения вулкана и т. д.» [2: 123].

[9] Гамелан (индонез. «gamel» — «ударять») — ансамбль музыкальных инструментов, включающий в себя разнообразные металлофоны, ксилофоны, мембранофоны, хордофоны и аэрофоны.

сопровождением и опорой речи кукловода, помогая ему оставаться в рамках избранной ладовой модели. Партии гендеров не дублируют пение или речитацию даланга, но обрамляют изысканным мелодическим кружевом; их задача — продуцировать фоновые звучания, быть ладовой опорой кукловода и расцвечивать его речь и вокализации многочисленными мелодическими украшениями.

Важнейшую роль в спектаклях *ваянг кулит* играет исполнитель на *кенданге*[10]. Именно барабанщику следует считывать «знаки», даваемые ему далангом, и через изменение темпа или паттерна звучания подавать «ключи» для других исполнителей в составе аккомпанирующего ансамбля. В связи с этим в представлениях *ваянг кулит* ключевую роль играет слаженное взаимодействие *даланга* и барабанщика.

Ускорение темпа исполнителем на *кенданге* указывает другим музыкантам на приближение к кульминационной части композиции; следующее затем замедление темпа и изменение ритмического паттерна *кенданга* «сигнализирует» о наступлении *сувук* — последнего проведения мелодической темы.

Представление начинается после захода солнца или в полночь и заканчивается на рассвете, на протяжении долгих часов музыка звучит практически без перерывов. Столь длинный спектакль может вместить в себя многочисленные сцены, для показа которых *далангу* необходимо от 40 до 60 кукол.

Перед началом представлений *ваянг кулит* совершаются жертвоприношения, звучат молитвы и обращения к богам. Спектакли наделяются магической силой, позволяющей избавляться от эпидемий, набегов грызунов, способствующей сбору богатого урожая и защищающей зрителей от воздействия злых духов. Не только зрителям, но и исполнителям не следует прикасаться к куклам, не пройдя обряда очищения. Как и в Индии, актеры в Индонезии образуют особую касту, в которой знания передаются из поколения в поколение.

Влияние религиозного начала проявлялось и в канонах театрализованных представлений. Так, в индонезийских спектаклях сценическое пространство оказывалось поделенным на две части. Правая часть — божественная — предназначалась для расположения кукол-изображений богов; левая — демоническая. Специфическая

[10] Кенданг — индонезийский двуглавый барабан. Яванские кенданги отличает несимметричность формы, в то время как балийские барабаны симметричны.

семантика направлений играет важную роль и в жизни балийцев: так, запад считается стороной света, ведущей в мир зла, преступлений, смерти, в то время как восточное направление трактуется как олицетворение сил добра. Следует отметить, что деление сценического пространства на две зоны (правую и левую), ассоциирующиеся со светлыми и темными силами, присутствует и в южноиндийских танцевальных драмах *якшагана*[11] и *катхакали*[12], восходящих в классическому санскритскому театру.

Обычные герои относятся к какой-либо из сторон в соответствии со своими качествами и чертами характера, вне зависимости от выбора сюжета канон остается неизменным. На данном уровне также проявляются философские воззрения о срединном положении человека между силами добра и зла, что отражает индуистскую концепцию трехуровневой вертикальной организации Вселенной: небесный мир (мир богов), мир людей и хтонический мир. Троичность присутствует и на уровне структурной организации представлений. Так, спектакль *ваянг кулит* делится на три части, *далангу* следует обладать чутким чувством времени, так как частям полагается оканчиваться в полночь, в 3 часа утра и на рассвете соответственно.

Ваянг кулит характеризуется и наличием особой символики цвета[13], связанной с древними классификационными системами и служащей для выражения характера персонажей. К основным цветам, присутствующим в раскраске кукол, относятся красный[14], черный[15], белый[16] и желтый/золотой[17]. Многообразие в толковании

[11] Якшагана — «букв. “песни полубогов”: южноиндийская танцевальная драма, основанная на эпосе и темах из пуран, которая получила наибольшее распространение в штате Карнатака» [1: 548].

[12] Катхакали — «букв. “рассказ для песни”: южноиндийская танцевальная драма штата, возникшая примерно в XVIII веке в штате Керала» [1: 479].

[13] Приведенные здесь и далее сведения о символике цвета были получены автором во время стажировки на занятиях гамелана в Индонезийском институте искусств г. Джокьякарты.

[14] Красный цвет символизирует ярость, жестокость, необузданность страстей, жадность, а также силу и энергичность героя.

[15] Символика черного цвета связана с образами гнева, силы, смелости, самообладания, спокойствия, высоких моральных качеств, мудрости. Черный цвет может характеризовать как отрицательных героев, демонов, так и просветленных отшельников.

[16] Семантика белого цвета отражает положительное начало в характере героя.

[17] Желтый цвет репрезентирует духовную гармоничность и выступает в качестве признака царственного рода.

красного и черного цветов связано с разными уровнями восприятия и толкования: «Цвет как показатель характера, темперамента, настроения "работает" на сюжетном уровне; цвет как выражение религиозно-мистических абстракций, этических и философских идей — на символическом. На разных уровнях цвет расшифровывается по-разному» [2: 147].

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 показан различными по цветовой гамме куклами.

Примечателен выбор цветовой гаммы для росписи кукол в контексте цветовых ассоциаций, репрезентированных в индонезийской культуре. Важнейшую роль для жителей островов играет семантика направлений[18]; выделяются два основных вектора: суша-море и восток-запад. Направление в сторону суши (*каджа*) считается священным, океан же, наоборот, — сфера хтонического, поэтому направление в сторону океанской глади (*келод*) считается наименее священным. В качестве сакрального выступает и восток (*кангин*), так как восход солнца ассоциируется с манифестацией божественного. Противоположное направление получило название *каух*. Интересно, что каждый вектор отождествляется и с особым цветом: *каджа* — черный, *келод* — красный, *кангин* — белый, *каух* — желтый[19]. Таким образом, можно сделать вывод: художественная система *ваянг кулит* корреспондирует как с цветовой символикой, так и с пространственной семантикой, представленными в культуре Индонезии.

Проявляется символика цвета и в музыкальном искусстве; пять тонов звукоряда слендро также обладают цветовыми ассоциациями: черный, красный, желтый, белый и пятицветный.

Репрезентация на уровне символических значений и отражение ряда канонов индуизма определяют сакральный уровень осмыс-

[18] Семантика направлений лежит в основе и традиционной индонезийской архитектуры, в соответствии с ней возводится любое жилое или нежилое сооружение.

[19] Организация пространственной системы координат единообразно понимается жителями различных островов, в то же время названия направлений различаются, что связано с представленным в Индонезии лингвистическим плюрализмом. В данной работе названия направлений приведены в соответствии с балийской практикой.

ления театра теней балийцами, связь с основами доминирующего религиозно-философского учения обусловливает неугасающую жизнеспособность представлений *ваянг кулит*.

Несмотря на основополагающее влияние индийской культуры на театральное искусство Индонезии, спектакли *ваянг кулит* приобрели особые символические значения и в результате взаимодействия с автохтонными культами островов архипелага. Наибольший интерес вызывают традиционные индонезийские верования: с древнейших времен культивируемые на территории островов, они представляют собой поклонения душам предков и духам природы и сохраняют значительное число приверженцев и в наши дни (в современной Индонезии наибольшее число адептов культов предков сосредоточено на двух крупнейших островах — Калимантан и Ява).

Согласно яванским верованиям, во время спектаклей души (тени) предков способны вселиться в кукол и подарить благополучие и процветание зрителям. Генезис подобных убеждений относится к архаическим пластам индонезийской культуры. Следует отметить, что в соответствии с древними культами тень представляет собой мистический феномен, объединяющий мир живых и мир духов. К примеру, считается, что в тени человека живут духи его предков[20].

Распространение ислама на территории Малайского архипелага было способно поставить под сомнение дальнейшее существование марионеточных театральных представлений ввиду существующего внутри данной религии запрета на антропоморфные изображения. Однако, несмотря на всё увеличивающуюся численность мусульманского населения, традиционный театр продолжает сохранять свою популярность, так как воспринимается индонезийцами в качестве важной части культурного наследия их страны. Исследователи указывают, что до сих пор «при проведении обрядов бракосочетания и обрезания перед домами исполняются пьесы театра *ваянг*» [5: 36]. Сохранение театром теней своего значения в условиях примата мусульманского мировоззрения обусловливается сакральной трактовкой *ваянг кулит* и важностью исполняемых им социальных функций: все переходные моменты жизни должны быть «освяще-

[20] Из беседы со скульптором и художником, представителем верования *кеджавен* Ибрагимом Нур (Ibrahim Noor). Индонезия, г. Джокьякарта, 25 мая 2018 г.

ны» соответствующим случаю представлением, ими «отмечают все важные события яванской жизни, личной или общественной, когда необходимо заручиться благословением, поддержкой “божественных предков”» [2: 102].

На территории индонезийских островов театральное искусство представляет собой неотъемлемый элемент культуры и на протяжении столетий бережно сохраняется в неизменном виде. Формирование театра Индонезии проходило под сильнейшим влиянием индийской традиции, однако на индонезийской почве театральное искусство вступило в активное взаимодействие с местными анимистическими верованиями. Представляя собой синтез различных религиозно-философских систем, театр приобрел символические значения, репрезентированные в автохтонных культах и привнесенные с южноазиатского субконтинента. Взаимодействие света и тени выходит в область трансцендентного и может трактоваться как оппозиция противоположных начал; в то же время тень в индонезийской культуре обретает семантическое значение связи с миром духов, само же 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 «земли вулканов».

Литература

1. *Карташова Т.* Уп-шастрия как общее звуковое пространство музыкальной культуры Северной и Южной Индии. М.: Композитор, 2010.

2. *Соломоник И. Н.* Традиционный театр кукол Востока. Основные виды театра плоских изображений. М.: Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 1983.

3. *Eiseman F.* Bali: Sekala & Niskala. Essays on Religion, Ritual, and Art. Singapore: TUTTLE Publishing, 1990.

4. *Hannigan T.* A brief history of Indonesia: sultans, spices, and tsunamis: the incredible story of South-east Asia’s biggest nation. Singapore: TUTTLE Publishing, 2015. *Headley S.* Durga’s mosque cosmology, conversion and community in Central Javanese Islam. Singapore: Institute of Southeast Asian Studies, 2004.

5. *Tenzer Michael.* Balinese Gamelan Music. Singapore: TUTTLE Publishing, 2011.

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 в. по проблемам синтеза музыки и света (первоначально — цвета) [29, 30, 31, 4]. Интерес к инновационным светомузыкальным идеям Кастеля не угасает и до сих пор [5, 36, 3], несмотря на очевидную (хотя и исторически закономерную) ограниченность большей части его конкретных предложений и разработок в данной сфере. По нашему мнению, это объясняется тем, что последующее развитие различных областей науки (в том числе — математики [13, 7], психологии [34], системологии [27, 16, 20, 21]) 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 множества внезвуковых элементов слухо-зрительных синестезий (и внешних форм выражения звукозрительного синтеза), а также опыт распространения идеи «клавесина для глаз» на другие сенсорные системы («клавесин для органов чувств» [32]), фактически содержащий в себе предпосылку к формированию многомерного 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 [6, 26, 18, 2]. 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-тембровых характеристик, множество которых (также с математической точки зрения) допускает различные формы упорядочения (см. табл. № 1, 2). Галеевым и его коллегами проводились и исследования более широкого круга синестезий, уже выходящих за пределы музыки и имеющих более общую семантическую значимость. Особенностью некоторых семантических шкал, составляющих основу анкет в этих исследованиях, также является вариативность структуры.

Указания на вариативность как на одно из важных свойств составляющих музыкальной системы обнаруживаются в ряде хронологически «промежуточных» (находящихся во времени между двумя историческими явлениями, охарактеризованными ранее) опытов теоретического рассмотрения закономерностей ее «подсистем» — внезвуковых и звуковых. Остановимся кратко на трех примерах такого рода, отличающихся как по конкретным подходам к проблеме, так и по непосредственной практической предназначенности:

1. Идея «словесной клавиатуры» С. Малларме [33: 48–50]. Соотнесение клавиш с элементами словесного языка поэтому детально не регламентируется, иначе говоря, множество таких элементов имеет у Малларме вариативную структуру в самом широком смысле слова (чем отличается от строго детерминированного в этом отношении языка Solresol его предшественника Ф. Сюдра [37]). Не останавливаясь подробно на тех возможностях, которые открывает такое соотнесение для области словесного искусства (а они могут быть очень разными — от курьезно-эпатажных [15: 56] до весьма серьезных и впечатляющих, включая, например, размеще-

ние элементов общей классификации систем [27: 161–170]), отметим, что эта идея может быть реализована музыкальными средствами на основе соответствия «слово — тембр как комплексный образ» (высказывавшегося сподвижниками Малларме по символизму А. Рембо и П. Верленом [8]), притом существовавшими при жизни поэта (орга́н с несколькими мануалами, создающий возможность практически мгновенного достижения разных регистров; варьирование «звукоряда тембров» при этом обеспечивается переключением регистров). По-видимому, технически более затруднительно решение этой задачи на электронно-музыкальном (одномануальном) синтезаторе, однако достаточно убедительный для восприятия результат может здесь быть достигнут средствами звукозаписи, начиная с записи отдельных элементов реализуемого многотембрового замысла на секвенсоре. Сам Малларме соотносит выдвинутую им идею с симфоническим оркестром (на это указывается, в частности, в известной работе Т. Соколовой [25: 230]), что внешне может восприниматься как некая «поэтическая вольность» (у оркестра нет клавиатуры, обеспечивающей воспроизведение симфонического целого в полном объеме), но по существу находит основание в том же явлении многотембровости.

2. Звукоряд ударных инструментов «без определенного звука» (т. е. с неопределенной высотой звука) в «Основах оркестровки» Н. Римского-Корсакова [22: 29, 442]. Группы этих инструментов (соответственно — участки или подмножества звукоряда) соотнесены автором книги с высоким (треугольник, кастаньеты, бубенчики), средним (бубен, прутья, малый барабан, тарелки) и низким (большой барабан, там-там) регистрами общего звуковысотного диапазона. Однако в разных местах книги это соотнесение изменяется применительно к отдельным тембрам: так, бубен соотносится то со средним, то с высоким регистром, тарелки — то со средним, то с низким. Сопоставление этого звукоряда с традиционной исторической практикой записи партий ударных инструментов в рамках пятилинейной нотной системы выявляет черты вариативности также внутри самих участков звукоряда (например, партия малого барабана записывалась в этой системе выше, чем партия бубна [14: 180–181]).

3. Вариативность структуры (во всяком случае — частичную) обнаруживает также множество самих участвующих в синестетическом восприятии музыки сенсорных систем (более широко — «модальностей ощущения»), представленное в качестве основы ряда таблиц в статье Ю. Рагса и Е. Назайкинского «Восприятие музыкальных тембров и значение отдельных гармоник звука» ([17: 93–98]; как пример приведем фрагмент таблицы, посвященной тембру кларнета, — см. табл. № 3). Столбцы в этой таблице соответствуют качественным характеристикам различных сенсорных (иногда приводимых в соединении с предметно более определенной их трактовкой) составляющих восприятия музыкального тембра в зависимости от изменения громкости отдельных входящих в него гармоник (уровень которой характеризуется количественно в условных единицах). При этом на первое место поставлены слуховые характеристики (в отличие от традиционного порядка сенсорных систем, в котором на этом месте находится зрение), далее идут зрительные, тактильные и температурные и, наконец, «прочие» (природа которых в большинстве случаев точно не определена); обонятельные и вкусовые — отсутствуют. Заметим, что аналитические возможности предложенного авторами статьи исследовательского аппарата отнюдь не исчерпываются лишь тембровой стороной музыки (на это «из исторического далека» отчасти указывает и кастелевская идея «клавесина для органов чувств»).

В некоторых позднейших работах [24, 19, 10, 11], так или иначе опирающихся на уже сложившуюся (в 1980-е гг.) системологическую теорию вариативности (см.: [16, 20]) 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. Бродавская предложила (в беседе с автором статьи) 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, можно назвать Р. Рети [35], С. Скребкова [23], Л. Александрову [1], А. Элоян [28]), включая выработанную в рамках этих обобщений специальную математическую символику [28, 9]. Предложение это, дополняя существующую практику применения исследовательских методов «общематематического» характера, представляется весьма ценным и перспективным также в отношении многих других направлений теоретического исследования музыки и практического освоения ее закономерностей; то же относится и к разнообразным формам участия музыки в синтезе искусств [12].

Литература

1. *Александрова Л. В.* О принципах симметрии в композиционной технике Б. Бартока: Автореф. дис. … канд. искусствоведения. Л., 1972.

2. *Ванечкина И. Л.*, *Галеев Б. М.*, *Овсянников А. А.* Анкетный опрос «цветного слуха» композиторов России (2002). URL: http: //synesthesia.prometheus.kai.ru (дата обращения 07.04.2020).

3. *Воинова М. В.* Органно-клавирная культура и цветомузыка: от синестезии к визуализации // Вопросы инструментоведения. Вып. 11. Сборник статей и материалов XI Международной научно-практической конференции «Благодатовские чтения». СПб.: РИИИ, 2017–2018. С. 218–228.

4. *Галеев Б. М.* Светомузыка: становление и сущность нового искусства. Казань: Таткнигоиздат, 1976[1].

5. *Галеев Б. М., Ванечкина И. Л.* У истоков светомузыки. Международная конференция «Отец Кастель и его цветовой клавесин»[2] // Электроника, музыка, свет (к 100-летию со дня рождения Л. С. Термена). Материалы Международной научно-практической конференции. Казань: Фэн, 1996. С. 254–258.

6. *Галеев Б. М.* Проблема синестезии в искусстве // Искусство светящихся звуков. Сб. работ СКБ «Прометей». Казань: КАИ, 1973. С. 67–88.

7. *Заде Л. А.* Понятие лингвистической переменной и его применение к принятию приближенных решений. М.: Мир, 1977.

8. *Заливадный М. С.* Символистские модели музыкальных синестезий как прообразы теоретического музыкознания XX века // Синестезия: со-

[1] См. изложение дискуссии XVIII в. на основе идей Л.-Б. Кастеля. С. 81–86.

[2] С 1703 г. Л.-Б. Кастель состоял в духовном звании аббата.

дружество чувств и синтез искусств. Материалы Международной научно-практической конференции. Казань: КГТУ, 2008. С. 112–117.

9. *Заливадный М. С.*, *Бурштын Л. Н.*, *Будейкина Т. Б.* Преобразования музыкальной темы: движение теории музыки навстречу математике // Научная сессия ГУАП. Ч. II. Технические науки. СПб.: СПбГУАП, 2008. С. 95–97.

10. *Заливадный М. С.*, *Бурштын Л. Н.* Аналитическая карта АРУНАК: новые возможности прочтения // Научная сессия ГУАП. Технические науки. СПб.: СПбГУАП, 2013. Ч. II. С. 123–125.

11. *Заливадный М. С.*, *Бурштын Л. Н.* Боэцианская нотация: некоторые возможности экспериментального применения // Научная сессия ГУАП. Технические науки. СПб.: СПбГУАП, 2014. Ч. II. С. 199–202.

12. *Заливадный М. С.*, *Бурштын Л. Н.* «Унисон» и «контрапункт» искусств: опыт музыкально-теоретической интерпретации // Научная сессия ГУАП. Технические науки. СПб.: СПбГУАП, 2016. Ч. II. С. 178–181.

13. *Куратовский К.*, *Мостовский А.* Теория множеств. М.: Мир, 1970.

14. *Модр А.* Музыкальные инструменты. М.: Музгиз, 1959.

15. *Моль А.* Теория информации и эстетическое восприятие. М.: Мир, 1966.

16. *Мясников В. А.*, *Игнатьев М. Б.*, *Перовская Е. И.* Модели планирования и управления производством. М.: Экономика, 1982.

17. *Назайкинский Е. В.*, *Рагс Ю. Н.* Восприятие музыкальных тембров и значение отдельных гармоник звука // Применение акустических методов исследования в музыкознании. М.: Музыка, 1964. С. 79–100.

18. *Овсянников А. А.* Анкетное исследование «цветного слуха» и «цветового мышления» // «Прометей» — 2000 (о судьбе светомузыки на рубеже веков). Материалы Международной научно-практической конференции. Казань: Фэн, 2000. С. 107–113.

19. *Перовская Е. И.*, *Соловьева Н. А.* Компьютерное моделирование музыкального пространства для описания исследования и сравнения интерпретаций на основе математических методов // Четвертая Международная конференция «Средства математического моделирования». Тезисы докладов. СПб.: СПбТУ (СПбПУ), 2003. С. 219.

20. *Перовская Е. И.*, *Фетисов В. А.* Автоматизация гибких дискретных систем. Л.: ЛГУ, 1989.

21. *Перовская Е. И.*, *Фетисов В. А.* Основы гибкой автоматизации. Л.: ЛИАП, 1991.

22. *Римский-Корсаков Н. А.* Основы оркестровки // Римский-Корсаков Н. А. Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка. М.: Музгиз, 1959. Т. 3.

23. *Скребков С. С.* Художественные принципы музыкальных стилей. М.: Музыка, 1973 (2-е изд. М.: Планета музыки, 2016).

24. *Смирнова М. В.*, *Соловьева Н. А.* Анализ исполнительских интерпретаций и математические методы исследования // Современное музыкальное образование–2002. Материалы Международной научно-практической конференции. СПб.: РГПУ, 2002.

25. *Соколова Т. В.* Визуально-пространственная суггестия слова в поэзии Малларме // Соколова Т. В. От романтизма к символизму. Очерки истории французской поэзии. СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2005. С. 224–237.

26. *Трофимова И. А.* Анкетный опрос по изучению «цветного слуха» среди школьников // Всесоюзная школа молодых ученых и специалистов «Свет и музыка». Казань: КАИ, 1979. С. 99–100.

27. Управление, информация, интеллект / А. И. Берг, Б. В. Бирюков, Н. Н. Воробьев и др.; под ред. А. И. Берга. М.: Мысль, 1976.

28. *Элоян А. В.* Классификация и каталог ритмических форм синтагм // МААФАТ'75. Первый Всесоюзный семинар по машинным аспектам алгоритмического формализованного анализа музыкальных текстов. Ереван: АН Арм. ССР, 1977. С. 191–192.

29. *Castel L.-B.* Clavecin pour les yeux, avec l'art de peindre les sons et toutes sortes de pièces de Musique // Mercure de France, Nov. 1725. P. 2552–2577.

30. *Castel L.-B.* L'Optique des couleurs. Paris: Briasson, 1740.

31. *Castel L.-B.* Clavessin pour les yeux // Esprit, saillies et singularités du P[ère] Castel. Amsterdam — Paris: Vincent, 1763. P. 278–348.

32. *Castel L.-B.* Clavessin pour les sens // Esprit, saillies et singularités du P. Castel. Amsterdam — Paris: Vincent, 1763. P. 369–370.

33. *Mallarmé S.* La musique et les lettres. Paris: Perrin et Cie, 1895.

34. *Osgood Ch.*, *Suci J.*, *Tannenbaum P.* The Measurement of Meaning. Urbana, Ill.: Illinois University Press, 1957.

35. *Reti R.* The Thematic Process in Music. London: Faber & Faber, 1961.

36. *Rousseau P.*, Concordances. Synesthésie et conscience cosmique dans la Color Music // Sons et Lumières. Une histoire du son dans l'art du XX^{e} siècle. Paris: Centre Georges-Pompidou, 2004. P. 29–37.

37. *Sudre F.* Langue Musicale Universelle. Paris: G. Flaxland, 1866.

Таблица № 1. Соответствия «цвет — тембр».
Из статьи Б. М. Галеева «Проблема синестезии в искусстве» [6: 82].

цвета

и т. д.	*синий*	*зеленый*	*желтый*	*оранжевый*	*красный*	
						фагот
						гобой
						фортепиано
						флейта
	h_{mn} [3]					*скрипка*
						и т. п.

тембры

Таблица № 2. Соответствия «цвет — тембр».
Из анкеты НИИ «Прометей» 2001 г.[4]

цвета / тембры	красный	оранж.	желтый	зеленый	голубой	синий	фиолет.	пурпурн.	черный	белый	серый	коричн.	светлый	темный	серебрист.	золотист.
флейта																
кларнет																
труба																
саксофон																
тарелки																
барабан																
колокольчики																
арфа																
гитара																
орган																
фортепиано																
скрипка																
виолончель																
контрабас																

[3] h_{mn} — относительная частота соответствий.
[4] Копия анкеты из личного архива автора.

Таблица № 3. «Кларнет». Из статьи Ю. Рагса и Е. Назайкинского «Восприятие музыкальных тембров и значение отдельных гармоник звука» [27: 97].

«КЛАРНЕТ»
(основная формула спектра — 525132)[5]

Формула спектра	Слуховые (сравнимые с характерными тембрами)		Зрительные		Тактильные и температурные	Прочие характеристики
	музыкальные	немузыкальные	световые	объемные		
1	2	3	4	5	6	7
505132	кларнет		яркий	полный		
,,	похоже на флейту или гобой		недостаточно блестящий			металлический
,,	кларнет		светлый	немного-сдавленный, не очень полный		
515132	хороший кларнет					
,,	кларнет	зычный, гнусоватый	недостаточно блестящий, затуманенный			
,,	кларнет с гобойной зычностью		не очень светлый	полный		резкий

[5] В каждой из строк таблицы объединены три различных результата проведенных экспериментов.

535132	кларнет, близкий к гобою		относительно яркий			
,,	что-то вроде кларнета	гнусавость		полный		резковатый
,,	кларнет				довольно мягкий	
545132	кларнет, близкий к флейте			нет полноты	острый	
,,	кларнет					резковатый
,,	кларнет с гобойными качествами	пронзительный	светлый	не очень полный		резковатый

Ирина Вискова
(Москва)

Мир музыкальных метафор в творчестве польского художника Яцека Мальчевского

Метафора — один из наиболее значительных и часто используемых способов нестандартного выражения смысла. Их появление в художественных произведениях позволяет выделить определенные качества предметов, познать одни предметы через другие, а новые явления путем сравнения с хорошо знакомыми. Известный польский художник Яцек Мальчевский (Jacek Malczewski, 1854–1929) 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 отличают гибкая пластика линий, плавная динамика композиции, мягкая цветовая гамма во всем многообразии ее оттенков.

В начале своего творческого пути Мальчевский находился под влиянием польских художников Артура Гродгера (Artur Grottger, 1837–1967) и Яна Матейко (Jan Matejko, 1838–1893) и отдавал предпочтение художественному стилю, навеянному эстетикой романтизма. Как и Матейко, его привлекали национально-исторические сюжеты, поэтому наряду с пейзажами и портретами художник в 1903 г. создал одну из самых известных своих картин «Польский Гамлет. Портрет Александра Велепольского» (*Национальный музей в Варшаве*), в которой в аллегорической форме передал любовь к своей стране и польской истории. Мальчевский прекрасно чувство-

вал пейзаж и знал польский фольклор благодаря долгому пребыванию в юные годы в имении своего дяди Феликса Карчевского недалеко от г. Радом, где он родился.

Переломным в творчестве художника считается 1890 г., когда он ушел от эстетики романтизма и погрузился в мир символов и аллегорий. Его картины фокусируются на темах, характерных для рубежа XIX–XX вв.: фантазии на национальной почве, проблемы искусства и художника, эсхатологические мотивы. Центральной темой его живописи становится человек с его вечными дилеммами в отношении тайны бытия: рождения, жизни и смерти. Он говорил о человеческой судьбе, используя темы любви и смерти, столь любимые символистами. Ведущий представитель «Молодой Польши»[1], Мальчевский назван отцом символизма в польской живописи рубежа XIX–XX вв. Отдавая предпочтение портретной живописи, он создает самые известные свои картины на религиозные и символические сюжеты: «Меланхолия» (1890–1894, *Национальный музей в Познани*), аллегорический цикл «Танатос» (1898–1899), «Смерть» (1902, *Национальный музей в Варшаве*), Христос в Эммаусе (1909, *Львовская картинная галерея*).

Музыкальный подтекст проникает на 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 его герои всего лишь держат музыкальные инструменты, а не играют на них, делая их символами эмоций и человеческих желаний.

Мальчевский относится к музыке как к искусству, наиболее близкому природе, благодаря которому возникает совершенная гар-

[1] «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.

мония. На его картинах в качестве фона часто возникают пейзажи, олицетворяющие концерты птиц и сверчков как символов совершенного порядка («Скворец», 1902, *Национальный музей в Познани*; «Моя песня», 1904, *Национальный музей в Познани*; триптих «Музыка», 1906, *Национальный музей в Варшаве*). Приведем фрагмент письма Мальчевского сестре Хелене, написанного в 1920 г.:

Ты пишешь мне о том, что происходит в городе, а я расскажу тебе, какие концерты и какая музыка природы прерывают ускользающую зимнюю тишину. Эта музыка в сто крат прекрасней, мощнее чем подражание ей людей, которые никогда не смогут ее передать и исследовать до дна, до земли. Природа влияет на меня столь сильно, что я теряю свою индивидуальность и растворяюсь в том, что меня окружает[2].

Персонажи полотен художника внимательно вслушиваются в звучание бытия: в пение жаворонка, наигрыши кузнечиков, звуки окружающей природы. Таким образом, художник интуитивно исследует окружающий мир, включающий ритмы природы и космоса. На автопортрете «Музыка полей» (1907, *Национальный музей в Гданьске*) художник, изобразивший себя на фоне деревенского пейзажа в сопровождении двух мальчиков с певчими птицами в руках, внимательно вслушивается в звуки природы.

По своему внутреннему складу Мальчевский был тонкой художественной натурой. Будучи талантливым в разных областях, он как бы находился в точке соприкосновения музыки, поэзии и живописи. С детства отец прививал ему любовь к творчеству известных польских поэтов Адама Мицкевича и Юлиуша Словацкого. Мальчевский и сам прекрасно владел поэтическим и художественным словом. Вот что он писал в Дневнике путешествия по Италии (1880) о своих путевых впечатлениях:

В форме гармонии заключена душа бессмертия… Водопады Тиволи (произведение барочного садоводства) явно подчинены природе громких, великолепных, богатых по силе дубов и высоких олив. <...> Рев и «музыка деревьев», в том числе кипарисов, звучит в символически грозном оттенке. Среди динамики природы — воды, растений и скал — тянется деликатная,

[2] Рукопись находится в Библиотеке Национального института им. Оссолинских во Вроцлаве (Zakład Narodowy im. Ossolińskich [ZNiO], Akc. 65/66). Здесь и далее перевод автора статьи.

тонкая ткань: Тиха <...> как богиня, Золотом одетая в щербатую корону ... Она стояла над бездной[3].

Мальчевский оставил нам большое количество автопортретов. В одном из самых известных — «Автопортрет в доспехах со скрипкой» (1908, *Национальный музей в Варшаве*) — он создал свою собственную реальность, объединяющую природу с миром художника (ил. 1). На переднем плане мы видим самого Мальчевского. Позади него появляется соблазнительная муза с золотой лирой, стоящая у ограды. Ограда как бы разделяет мир реальный от мира иного, неизвестного, олицетворяющегося густым красным лесом. Кажется, что муза дает тон рыцарю, который держит смычок крошечного фиделя. Его стальная броня и железная перчатка контрастируют с маленьким инструментом. На луке сидит бабочка — символ бессмертия души[4].

Музыкальные инструменты, подобные тому, который держит рыцарь, встречались в народной музыкальной практике. Подобный игрушечный инструмент со смычком в форме лука с закрепленным конским волосом находится в польском Музее народных музыкальных инструментов в Шидловце. На инструменте, изображенном на картине, нет резонансных отверстий, а прямоугольная подставка опирается на нижнюю часть деки, как у народного инструмента типа мазанки. Все это указывает на то, что художник действительно видел подобные инструменты в сельской местности.

Еще один известный автопортрет художника — «Заманчивая мелодия» (1903, *собственность музея Яцека Мальчевского в Радоме*). Мальчевский как бы прислушивается к тому, что звучит в его душе. Молодые музыканты только что перестали играть, однако художник все еще слышит опьяняющую, соблазнительную мелодию, которую исполняет чувственный фавн и его спутники. Таким образом, он как бы передает контраст между духовной сущностью искусства и материальностью природы. Польский искусствовед

[3] *Malczewski J.* Szkicownik z podróży do Włoch, MNW (Muzeum Narodowe w Warszawie), rys. pol. 5978. K. 31.

[4] В древнегреческой мифологии Психея была олицетворением души и представлялась в образе бабочки. В мифах ее преследовал Эрот (Амур) [1: 344–345]. Миф этот был впервые изложен Апулеем в романе «Метаморфозы».

Тереза Гжыбковская отмечает, что «на картинах Мальчевского доминирует меланхолия и поэтическая тишина, такая как после окончания или в ожидании музыки» [2: 30].

Мальчевский дружил со многими представителями польской художественной элиты, музыкантами и художниками, в связи с чем им написано большое количество портретов современников. В портретных композициях нередко возникают символы, дополняющие образы знакомых мастеру художников. Так, в картинах «Неизвестная нота. Портрет художника Станислава Брынярского»[5] (1902, *Национальный музей в Кракове*) и «Одна песенка. Портрет художника Лучиана Вендровского» (1903, *частная коллекция*) возникает образ фавна с флейтой, насвистывающего в ухо главному герою ноты творческого вдохновения. В портрете художника Лучяна Вендрыховского[6] (1903, *частная коллекция*) появляется образ фавна с флейтой, насвистывающего в ухо главному герою ноты творческого вдохновения.

Символы наполняют картины Мальчевского художественным подтекстом и как бы договаривают недосказанное. Портреты жены художника Марии Гралевской практически всегда исполнены в реалистической манере. Иногда за ее спиной могут возникнуть какие-либо мифологические фигуры, но в основном она изображается одна, как верная супруга и мать своих детей. Совсем иначе художник изображает свою подругу и музу Марию Балову. Ее лицо появляется практически во всех возможных контекстах. Она может выглядеть как: очаровательная смерть, опасная медуза, зловещая гарпия, демоническая химера или нежная муза, которая тихо появляется рядом с художником («Автопортрет с Музой», 1908, *собственность музея Яцека Мальчевского в Радоме*). На первом плане мы видим художника с лютней в руках, обок — его муза. На втором плане по лестнице спускается ансамбль фавнов с музыкальными инструментами. Остается только догадываться, сколь чувственными будут мелодии, которые предстоит услышать влюбленной паре.

[5] Станислав Брынярский (Stanislaw Bryniarski, 1829–1914), польский художник, известный реставратор картин и фресок.

[6] Лучян Вендрыховский (Lucjan Wędrychowski, 1854–1934), известный польский художник.

Порой источником вдохновения для художника были литературные произведения. Так, в 1892 г. появилась картина «Янко-Музыкант» (*Окружной музей в Торуне*) по мотивам рассказа Генриха Сенкевича (ил. 2). Этот рассказ многие годы входил в школьную программу, и поколения польских детей горевали над несчастной судьбой Янко, который из-за различных невзгод не мог реализовать свою мечту и стать музыкантом. Этот сюжет вдохновил на создание картины еще одного польского живописца, представляющего направление модерн рубежа XIX–XX веков, — Властимила Хофмана (*Wlastimil Hofman*, 1881–1970).

Известный как создатель автопортретов, Мальчевский изобразил себя на картине дважды — рогатый сатир прячется за лодкой, на которой сидит Янко-Музыкант, олицетворяющий автора в детстве. Сама лодка символизирует лодку Харона — перевозчика душ умерших через реку Стикс, а в данном контексте будущее путешествие по недолгой жизни, закончившееся смертью Янко. Фигура старой женщины имеет черты лица матери художника. В руках Янко держит фидель, на котором ему так и не суждено научиться играть. Исследователи видят в этой картине символ потерянных человеческих мечтаний и разрушенной реальности.

Многих органологов интересует инструмент, изображенный на «Портрете сестры Хелены с лютней» (ок. 1906, *Национальный музей в Варшаве*). Странный инструмент — то ли теорба, то ли лютня (ил. 3). Аналогичное изображение мы находим на картине Мальчевского «Химера, играющая на гитаре» (1908, *Национальный музей в Кракове*).

Кшиштоф Липка в статье «Музыкальные инструменты на картинах Яцека Мальчевского» [6: 83] указывает на измененный гриф и наличие у этого инструмента двух колковых коробок, на первой натянуто 12 струн, на второй — от четырех до шести. Хотя на картине струн не видно, зато мы видим на первом плане высоко стоящую подставку, по длине которой можно судить о количестве струн. Сбоку резонансной коробки есть еще колки неизвестного предназначения. Из чего автор делает вывод, что это фантастический инструмент типа лютни.

Бениамин Вогля в работе «Иконографические источники в органологии» [10: 102] писал о том, что на картине изображен торбан[7] (ил. 4) — струнный щипковый инструмент, используемый шведскими профессиональными музыкантами. Торбан был распространен в Польше и на Украине, напоминает итальянскую теорбу и лютню. Инструмент имеет добавочные струны на корпусе, так называемые приструнки, аналогичные бандуре. Был распространен при польском королевском дворе. Известно, что гетман Иван Мазепа во время службы при короле научился играть на торбане и играл в течение всей жизни. От лютни инструмент отличает длинная шейка и слегка отогнутая назад колковая коробка, в то время как колковая коробка должна быть изогнута под прямым углом. Торбан был популярен на протяжении XVIII–XIX вв. и известен как «панский» инструмент.

Еще одна известная картина Мальчевского — «Портрет Адама Асныка с музой»[8] (1894–1897, *Национальный музей в Познани*). Символический смысл картины — это художник-творец и его видение. Адам Аснык, известный польский поэт, внимательно слушает свою музу, символизирующую вдохновение художника-творца. Муза — красивая девушка в национальном костюме, аллегорический смысл ей придают крылья на сандалиях и музыкальный инструмент, который она держит в руках (ил. 5).

По мнению представителей немецкого романтизма — Фридриха Шиллера, Артура Шопенгауэра и Фридриха Ницше — музыка является самой чистой формой искусства, которая позволяет наиболее полно преодолевать запутанные экзистенции материального мира и символизировать открытие мира Духовного[9]. Поэтому тот факт, что муза должна играть на музыкальном инструменте, для

[7] Торбан из коллекции изображений Национального музея в Варшаве. Инвентарный № 6365. Автор репродукции Стефан Мелишкевич. Иоганн Готлиб Гольдберг (Johann Gottlieb Goldberg, 1727–1756) — немецкий клавесинист и композитор, создал торбан в 1740 г. в Гданьске. Инструмент находился в коллекции Густава Собисие-Бизье (Gustaw Soubisie-Bisier).

[8] Адам Аснык (Adam Asnyk, 1838–1897), польский поэт и драматург, кандидат философских наук (1866), в 1889–1894 гг. редактор газеты «Nowa Reforma».

[9] О проникновении взглядов Шопенгауэра в польскую культуру, в том числе в период, называемый «Молодой Польшей», см. в работах Яна Тучиньского и Михаила Тшещёк [8, 9].

художника несомненен. Для того чтобы извлекать звук на колесной лире, музе необходимо держать инструмент на коленях, одной рукой вращать колесо, другой нажимать на клавиши, так как это изображено на рисунке польского художника Францишека Костшевского «Украинский лирник» [4: 96]. На картине же мы видим, что муза только вращает колесо. Польский искусствовед Дорота Сухоцкая делает предположение, что мелодия является символом поэтических форм, которые слышит поэт [7: 276]. Поэтому, возможно муза вообще не играет на лире, а просто держит руки на инструменте. Тереза Гжыбковская пишет о том, что «герои картин художника: нимфы, сатиры, пастухи, наконец — он сам, держат эти инструменты так, чтобы невозможно из них было извлечь ни одного звука» [3: 8]. Может быть, эти инструменты по замыслу художника не играют, однако для зрителя они почти звучат. На картинах Мальчевского музыка не является отражением реальности, она, скорее всего, выражает образ и настроение, увеличивая силу художественного воздействия.

Связь творчества польского художника Яцека Мальчевсного с музыкальным искусством несомненна. Музыка наполняет метафорическим подтекстом многие его художественные полотна и позволяет зрителям погрузиться в фантазии о неслышимых звуках природы, пения птиц, слегка нескладной игры народных музыкальных ансамблей. Музыка на картинах художника часто выступает как аллегория творческого вдохновения. Может быть, именно поэтому автор изображает всего лишь предчувствие рождения звука, который слышен поэту, находящемуся внутри художественной композиции, но еще не слышен нам, зрителям.

Литература

1. Мифы народов мира: в 2 т. М.: Издательство малого предприятия «Останкино», 1991. Т. 2.

2. *Grzybkowska T*. Rola muzyki w obrazach Jacka Malczewskiego // Muzyka w obrazach Jacka Malczewskiego. Teresa Grzybkowska (red.). Warszawa, 2005. S. 15–36.

3. *Grzybkowska T*. Wprowadzenie // Muzyka w obrazach Jacka Malczewskiego. Teresa Grzybkowska (red.), Warszawa, 2005. S. 7–14.

4. *Kostrzewski F*. Lirnik ukraiński; drzeworyt na podstawie rysunku autora. Ilustracja na podstawie fotografii K. Beyera. “Tygodnik Ilustrowany” 1861. T. 1.

5. *Kudelska D.* Malczewski. Obrazy i słowa. Warszawa, 2012.

6. *Lipka K.* Instrumenty muzyczne na obrazach Jacka Malczewskiego // Muzyka w obrazach Jacka Malczewskiego. Teresa Grzybkowska (red.), Warszawa, 2005. S. 75–96.

7. *Suchocka D.* Jacek Malczewski. Portret Adama Asnyka z Muzą // Uroda portretu. Polska od Kobera do Witkacego. D. Galas (red.). Warszawa, 2009.

8. *Trzesiok M.* Pieśni drzemią w każdej rzeczy. Muzyka i estetyka wczesnego romantyzmu niemieckiego. Wrocław, 2009.

9. *Tuczyński J.* Schopenhauer a Młoda Polska. Gdańsk, 1969.

10. *Vogla B*. *Źródła ikonograficzne w organologii — problem identyfikacji instrumentów*. *Z badań nad ikonografią muzyczną do 1800. Źródła — problemy — interpretacje*. Paweł Gancarczyka (red.), Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk. Warszawa, 2012. S. 91–113.

Елена Шахматова
(Москва)

Философия цвета М. Матюшина в аспекте космического мировоззрения

Время становления русского авангарда — краткий период между двумя революциями 1905 и 1917 гг., когда напряжение резко меняющихся социальных процессов достигло своего апогея. Н. Бердяев в публичной лекции «Кризис искусства»[1], с которой он выступил в Москве накануне революции, 1 ноября 1917 г., констатировал «апокалипсис целой огромной космической эпохи, конец старого мира и преддверие нового мира» [2: 306], а в новейших течениях живописи отметил стремление «проникнуть за материальную оболочку мира, уловить более тонкую плоть, преодолеть закон непроницаемости» [2: 302]. Футуризм Бердяев определил как «переходное состояние, скорее конец старого искусства, чем созидание нового искусства» [2: 299], так как слишком активно в нем проявилась тенденция сведения счетов с предшественниками.

Вселенский пафос разрушения старого мира наглядно заявил о себе в деятельности группы «Гилея», вошедшей в марте 1913 г. в объединение художников «Союз молодежи». Осенью 1913 г. футуристы выпустили поэтический сборник «Дохлая луна», в котором фигурировали следующие фразы: «Мир кончился» (*Крученых*) [4], «Небо — смрадный труп!! … Звезды — черви — (гнойная живая) сыпь!!» (*Д. Бурлюк*) [4], «Солнце каторжник» (*Д. Бурлюк*). В. Маяковский призывал «Зем /— Ле /Выколоть бельма пустынь» [4], «на ржавом кресте колокольни» [4] он увидел образ распятого Времени. А Вел. Хлебников задался вопросом «что будет Я, ког-

[1] Статья «Кризис искусства» была издана впервые в 1918 г. (репринтное издание, М., 1990. С. 34–28).

да делимая его — единица» [4]. В декабре этого же 1913 г. в театре «Будетлянин» футуристы одержали решительную «Победу над солнцем». Скандальная оперная постановка оказалась программной для русского авангарда. Пролог был написан В. Хлебниковым, два «дейма» либретто сочинил А. Крученых, К. Малевич отвечал за костюмы и декорации, а М. Матюшин — за партитуру. Синтез «заумного языка», алогизма живописи и диссонансной какофонии должен был взорвать театральное искусство начала XX в.

М. Эпштейн в стремлении футуристов к эпатажу увидел проблеск религиозного сознания, «обнажение более глубокой парадоксальной системы ценностей, где высокое принимает обличие низкого. <…> Авангард оголяет субмолекулярную структуру вещества, прорисовывает схемы мировых сил, дремлющих в подсознании, идет дальше воплотимого, дальше прекрасной видимости, эстетики середины, сотрудничает с воображением до конца — конца, не вмещающегося ни в какую зримую историческую перспективу. Авангардизм есть эстетика конца и является для искусства тем же, чем для религии — эсхатология» [17].

Экспериментальная постановка «Победы над Солнцем» демонстрировала принципы новой эстетики, которые были осознаны значительно позже. К. Малевич впервые апробировал идеи супрематизма, а М. Матюшин, соединивший в одном лице способности композитора, музыканта и художника, пришел к понятию «синестезия» и утвердился в замысле исследовать проблемное поле «расширенного смотрения».

Глубочайший кризис искусства отразили, прежде всего, аналитические искания футуристов. М. Матюшин продолжал начатую еще символистами линию синтеза искусств. И если товарищи по цеху выступили с программой разрушения старого мира, то М. Матюшина больше волновали проблемы гилозоизма и пантеизма. Его тревожит то, что Солнце «чувствует и думает, переживает» [7: 210], оно для него вместе с Землей «только точки (семена), творящие от своих видимых центров свое настоящее тело в бесконечное великое пространство вокруг» [8: 22], а небо он воспринимает как «самое живое тело мира, плотности которого мы только не чувствуем» [8: 22].

Следование природе было характерно для органического направления в русском авангарде, которое связывают с именем М. Матюшина и его жены — Елены Гуро, рано ушедшей из жизни, но оказавшей заметное влияние на современников. Ей принадлежали важнейшие положения[2] философии цвета, получившие дальнейшее развитие в творчестве М. Матюшина и его учеников. Мир как органическое целое существует на основе равенства между микро- и макрокосмом. Понимание того, что малое может содержать в себе великое, приводит М. Матюшина уже в 1912 г. к осознанию, что «нет ни одного правильного понятия о видимостях и все перспективы физические и моральные совершенно неверны и их надо искать снова» [8: 10].

Идею новой формы живописи М. Матюшин извлек из живой ткани самой природы: «Я понял, что и как я должен искать в пространстве. Исследование зарождения простейших организмов и их происхождения дало мне в руки ценное орудие. Оно показало мне, что наращение всякой ткани в самом начале идет от центра точки-семени — разом к окружности» [7: 117].

Эпоха социального взрыва требовала столь же решительных преобразований в живописи. Обеспечить динамику строительства нового мира мог человек, максимально свободный от пут и ограничений, налагаемых старой культурой. Каков он этот новый человек? Начало дискуссии по этому вопросу положил еще Ф. Ницше, заявив о сверхчеловеке, способном преодолеть свою низменную природу. Авангардисты приняли активное участие в культурной политике большевиков. Они с энтузиазмом включились в строительство нового мира. И конечно, возводить здание будущего должен был новый человек.

М. Матюшин считал, что современному человеку необходимо предельно развить свои чувства до состояния сверхспособностей. Своим ученикам он предложил специфическую методику наблюдения: надо смотреть на все сразу, задействуя центральную и периферическую часть сетчатки. При таком способе «расширенного

[2] Так она писала в дневнике: «Появились уже люди, видящие краски (мир) глазами ангелов, совмещающие в одном миге пространство и время. Они способствуют спасению и приближают, сами не подозревая, бессмертие» [3: 30–31].

смотрения» исчезает дистанция между субъектом наблюдения и объектом, происходит разрушение последовательного скольжения взгляда по отдельным деталям, т. е. фактически наблюдатель выходит за пределы времени, где уже не существует ни прошлого, ни будущего, а только вечное настоящее. Объект наблюдения при этом утрачивает свои линейные очертания и распадается на цветовые пятна и мазки, а субъект, т. е. сам наблюдатель растворяется в акте восприятия. Таким образом, достигается единство субъекта и объекта, искомая целостность — одно во всем и всё в одном. Человек и мир сливаются в Единый космос.

Матюшин с учениками[3] проводил опыты по эмоциональному восприятию главных средств пластического языка — формы и цвета, а также влиянию на них звука. Экспериментально было установлено, что каждому цвету соответствует своя форма: «круг сужается горизонтально, если он красный, и вертикально, если он желтый, становится шестиугольником, если зеленый, и пятиугольником, если синий или фиолетовый, в то время как остается регулярным, если он оранжевый» [15: 132–133]. Изучалась реакция основных цветов (красный, желтый, зеленый, синий) на разные звуки музыкальных инструментов (скрипки, виолончели, контрабаса), при этом было отмечено, например 5 октября 1926 г., что высокий звук приводит к изменению синего цвета на экране до светло голубосиреневого, а низкие частоты превращают его в темнофиолетовый. Было выявлено, что в свою очередь цвет также оказывает влияние на тональность: «красный понижает звук, в то время как синий тот же звук повышает» [6: 25].

Матюшин пытался развить у своих учеников сверхспособности, например умение видеть всем телом. Большое значение он придавал развитию затылочного зрения (третий глаз — эпифиз). Борис Эндер, сблизившийся с Е. Гуро и М. Матюшиным еще в 1911 г., писал в своем дневнике 25 марта 1923 г.:

Наша группа стоит на краю прошлого и далеко смотрит в будущее. Для нас будущее такая реальность, как и прошлое. Для нас будущее и прошлое

[3] Верными учениками М. Матюшина были представители семьи Эндеров: Борис, Мария, Ксения, Георгий, а также Николай Гринберг. В течение пяти лет они обучались у Матюшина в Мастерской *Пространственного реализма* в Академии Художеств, а в 1923 г. последовали за своим мастером в ГИНХУК.

вместе есть настоящее. Без будущего человечество потеряло бы свое равновесие. Люди называли прежде свое будущее богом. Теперь мы видим его в нашем теле. Мы знаем, что ничего не будет, кроме того, что есть. Дух для нас не загадка, а преобразившееся тело, потому в нашей работе мы прежде всего обращаемся к нашему организму и сколько успеваем открыть его, столько после проявляем себя в искусстве. Развивая наш организм, нам естественно пришлось обратиться к отдельным органам — глазу, уху, и мы работаем в цвете и звуке, а также к собирающим тело мозгу и осязанию кожи. Мы расщепляем настоящее окружающее отчасти опытом прошлого, отчасти чутьем будущего, чтобы найти другую слитность. Мы развиваем наш организм к духу или строим наше духовное тело тем, что учимся различать, делить в цвете, звуке, мысли ощупью. Мы стараемся различить междуцветья и междузвучья и межощупья. А найдя другие кирпичики, мы можем иначе строить ближе к строению нашего организма. О глазе, слухе, мысли, ощупи, берущихся в цельности. Одним из первых людей, взявших твердо путь бесповоротный на тело духа, была Лена — так я называю близкую нам Елену Гуро [15: 129–130].

Эта пространная запись в дневнике ученика и последователя М. Матюшина позволяет сделать вывод о том мистическом алгоритме, которому необходимо было следовать в процессе овладения новым методом восприятия действительности. В потоке времени выделяется настоящее, представляющее собой по терминологии А. Бергсона [1] «трепещущую вечность», характеризующуюся не столько количеством, сколько качеством, т. е. эмоциональной окрашенностью. Тело осознается божественным, а дух — преобразившимся телом. Достижения в искусстве соотносятся с тем, насколько художнику удалось развить в себе «тело духа» и прорваться сквозь видимость к сверхреальности, «другой слитности», чтобы ощутить «междуцветья и междузвучья, и межощупья».

М. Матюшин сформулировал свою программу «расширенного смотрения», обозначив ее аббревиатурой «ЗОР-ВЕД», что означало (Зрение+Ведание). Работа сначала проводилась в Мастерской пространственного реализма бывшей Академии, переименованной в Государственные свободные мастерские (1918–1921), затем с тем же составом участников в Музее художественной культуры, а с 1923 г. в Государственном институте художественной культуры (ГИНХУК), где М. Матюшин возглавил отдел органической

культуры. В 1926 г. отдел вошел в структуру Государственного института истории искусств. В отделе были лаборатории, которые возглавили его ближайшие ученики Мария и Борис Эндеры. Манифест группы был опубликован в петроградском журнале «Жизнь искусства» 22 мая 1923 г. под названием «Не искусство, а жизнь» [9: 173]. В нем разъяснялись основные идеи нового метода: поле наблюдения — 360°; «иной способ отражения видимого»; включение зрительных центров затылка.

Обучение глаза новому способу видения Матюшин советовал начинать на природе, стремясь сразу увидеть всё одновременно. Обернувшись, надо вобрать в себя пространство сзади и спереди до головокружения. Постепенно в широком угле зрения все сливается в единое целое. Свой новаторский подход Матюшин мотивирует тем, что «“вперед” и “назад” одновременно еще не появлялось в человеческом сознании и это потому, что человек своим телом был пределом для линии спереди-назад, как земля предел для линии с высоты-вниз. Я уничтожаю этот предел, создавая линию-направление, проходящую сквозь меня назад» [7: 117]. Созерцательный метод позволял преодолеть фрагментарность восприятия реальности, выводя наблюдателя за пространственно-временные ограничения, при этом границы между объектом и субъектом размывались, снимая оппозицию одушевленное/неодушевленное, и достигалось понимание целостности мироздания. Б. Эндер назвал программу расширенного смотрения М. Матюшина «космическим восприятием природы» [16: 326].

На идею «расширенного смотрения» повлияли научные открытия в области естественных наук. Сам М. Матюшин изучал труды по физиологии зрения Г. Гельмгольца, идею четвертого измерения в искусстве ему помогли сформулировать работы Н. Лобачевского, Б. Римана, Г. Минковского, Ч. Хинтона. Он отмечал книги, которые заставили его по-новому взглянуть на мир: «Динамика живого вещества» Ж. Лёбба, «Звенья живой природы» Г. Бонье, «Эволюция материи» Г. Лебона, «Теория жидких кристаллов» О. Леманна.

Но не только наука подпитывала искания авангарда. Первоначальный толчок для поисков в данном направлении М. Матюшин получил от восточного мистицизма Древней Индии, который был

популярен на рубеже XIX–XX вв. благодаря широкому распространению среди творческой интеллигенции таких мистических учений, как теософия (Е. П. Блаватская) и выделившаяся из нее антропософия (Р. Штейнер). Теософ-математик П. Д. Успенский, предваряя открытие Эйнштейна, натолкнул М. Матюшина на размышления о четвертом измерении. В 1909 г. он опубликовал работу под названием «Четвертое измерение» [10], а в 1912 г. — «Tertium Organum» [11]. П. Д. Успенский стремился к синтезу мистических и точных знаний, он одним из первых познакомился с геометрией высших измерений английского ученого и автора научно-фантастических романов Чарльза Говарда Хинтона [12], перевел на русский язык его труд и написал к нему предисловие. В личном экземпляре книги П. Д. Успенского М. Матюшин подчеркнул следующие слова:

> Идея четвертого измерения возникла из предположения, что кроме трех известных нашей геометрии измерений существует еще четвертое, нам почему-то недоступное и неизвестное. Т. е., что кроме трех нам известных возможен таинственный четвертый перпендикуляр. Практически это предположение основывается на том соображении, что в мире существует очень много вещей, несомненно, реально существующих, но совершенно неизмеримых в длину, ширину и высоту [7: 117].

Теософское и антропософское общества осуществляли свою деятельность в России официально до 1923 г., до тех пор, пока новая власть не приступила к ликвидации всех организаций, представляющих собой инакомыслие. Участники теософского и антропософского движения в России пытались еще какое-то время предпринимать попытки неофициальных действий. Так, в Петрограде с 1919 по 1924 г. существовала Вольная философская ассоциация («Вольфила»), а в Москве — Вольная академия духовной культуры (1918–1922). Представителями этих организаций были писатели, философы, ученые, художники, многие из которых ранее имели отношение и к теософии, и к антропософии как, например, один из учредителей «Вольфилы» — Андрей Белый. Членом петроградской организации в 1920 г. стал Матюшин, который при вступлении в «Вольфилу» прочитал публичную лекцию «Художественный опыт нового пространства», где поднимал проблему вселенского

сознания и эволюции от примитивного гомо сапиенс до человека, постигшего время как четвертое измерение. Тезисы этого доклада отражали длительные размышления художника. В конечном итоге они воплотились в статье «Опыт художника новой меры», которая имеет три авторских редакции[44]. М. Матюшин, исходя из психологии исторического зрения видеть только то, что осознано разумом, представил свой собственный взгляд на историю искусств. В разные эпохи глаз человека по-разному воспринимал пространственные измерения. Для египтян мир был одномерен и все изображения у них плоскостные, греческая скульптура — двумерна, но содержит в себе уже, хотя и слабое «понятие третьей меры» [7: 227]. Первым художником, проникшим в глубину пространства, по мнению Матюшина, является Рембрандт, который «уже не слушает объяснений и рассказов ума-глаза и заставляет его подчиняться. Его воздух уходит вперед, назад, в стороны, охватывая, точно предчувствуя всеобщую будущую радость связи вселенной» [7: 230]. Следующую ступень развития глаза он связывал с импрессионистами, почувствовавшими власть воздушной среды. Но они слишком увлеклись «исканием высшего способа передачи световых вибраций» в ущерб глубинных связей всего мира, «импрессионисты призывали учиться радости, блаженству в созерцании майи» [7: 231, 232]. Сезанн разрывает «голубое покрывало», заставляет обернуться на мир, расшатывая горизонтальные и вертикальные перспективы. Матюшин обращает внимание на то, что «одновременно с Сезанном Лобачевский и Риман потянули и перекосили все параллели Эвклида» [7: 233]. Науку о перспективе Матюшин считал результатом посредственно осознанного знания, надолго погубившего движение живых сечений. Целостный взгляд на мир способен увидеть скрытые взаимосвязи, и тогда даже камень сдвинется с места. Итак, четвертое измерение основывается на следующих постулатах:

I. Всякая масса движется. II. Всякая поверхность массы в движении, задевая собой как смычком-струны воздуха-эфира, выявляет цвет. III. Всякий цвет должен быть наблюдаем по-новому, как и предметность в общей связи

[4] 1915 г. — «О четвертом измерении», 1916–1920 гг. — «Новый пространственный реализм. Художник в опыте четвертой меры», 1926 г. — «Опыт художника новой меры».

плывущих и все время уносимых частиц сцепления, в общем ходе дрожащей, тянущейся, скачущей цвето-звучности» [7: 236].

Исходя их этих положений Матюшин формулирует выводы, которые могут стать началом 4-го перпендикуляра:

Линии, определяющие движение основы, идя далее через тело, встречаются и могут образовать основу нового тела, уходя в безграничность. Идея ОСНОВЫ — КРИСТАЛЛ. Идея ТЕЛА — ЗЕМЛЯ. По линиям движения Основы — летит, изменяясь, входя и выходя ЦВЕТНОСТЬ. Форма остается лишь в основе, покрываясь общим движениям цвета, света и массы [7: 237].

В 1926 г. после отчетной выставки деятельность ГИНХУКа подверглась резкой критике в связи со статьей в «Ленинградской правде» под названием «Монастырь на госснабжении» [5]. Начались проверки, в результате которых было принято решение о слиянии ГИНХУКА с Государственным институтом истории искусств. Лабораторию К. Малевича приютил Русский музей, а отдел, возглавляемый М. Матюшиным, вошел в структуру ГИИИ.

Итогом работы Матюшина и его учеников стал «Справочник по цвету» [6], изданный в 1932 г. в количестве 400 экз. и рассчитанный на применение в производстве. Столь скромный тираж был обусловлен сложностью работы: цветные таблицы выполнялись вручную. Трехцветные гармонии были созданы на базе 8 цветов (красный, оранжевый, желтый, желто-зеленый, зеленый, голубой, синий, фиолетовый). Сочетания цветов в таблицах скомпонованы с учетом соотношений главного цвета, зависимого от него цвета среды и сцепляющего среднего цвета. Цвет М. Матюшин воспринимал как сложное явление, зависящее от освещенности, колорита окружающей среды, движения. Это не абсолютный цвет классической живописи, а относительный, постоянно изменяющийся, который можно уловить только при условии «расширенного смотрения». «Когда, наконец, мы будем быстро мчаться мимо предметности, — утверждал М. Матюшин, — мы, наверное, увидим общее всего мира» [7: 203]. Это цвет движущейся мерцающей Вселенной, воспринятой духовным взором художника. Разработанный М. Матюшиным метод «расширенного смотрения» приближал новую эру постижения мира как единого космоса.

Авангардисты не вписались в новую культурную политику партии в области художественного образования. В стране победившего социализма был взят курс на воспитание нового человека из среды рабочих и крестьян, только что получивших доступ к знаниям. Слова В. И. Ленина о том, что искусство «должно быть понято» массами, привели к тому, что «цветущая сложность» авангардизма уступила место простоте и доступности реализма. Единственно возможным художественным стилем в 1930-е гг. был провозглашен социалистический реализм, а современное искусство оказалось в запасниках музеев. Эксперименты М. Матюшина оказались на долгие годы в забвении.

Литература

1. *Бергсон А.* Творческая эволюция. М., 1998.

2. *Бердяев Н. А.* Кризис искусства // О русских классиках. М., 1993. С. 293–310.

3. *Гуро Е. Г.* Небесные верблюжата. Избранное. Ростов-на-Дону, 1993.

4. Дохлая луна. Изд-е 2-е, дополненное. М., 1914. URL: https://librebook.me/dohlaia_luna/vol1/1 (дата обращения 30.11.2019).

5. *Карасик И. Н.* ГИНХУК (Государственный институт художественной культуры) // Энциклопедия русского авангарда. URL: http://rusavangard.ru/online/history/ginkhuk/ (дата обращения 30.11.2019).

6. *Матюшин М. В.* Закономерность изменяемости цветовых сочетаний. Справочник по цвету. М., 2007.

7. *Михаил Матюшин.* Творческий путь художника. М., 2011.

8. Органика. Беспредметный мир Природы в русском авангарде XX в. Выставка в галерее Гмуржинска. Кёльн 1999–2000. М., 2000.

9. *Тильберг М.* Цветная вселенная: Михаил Матюшин об искусстве и зрении. М., 2008.

10. *Успенский П. Д.* Четвертое измерение. Опыт исследования неизмеримого. СПб.,1910.

11. *Успенский П. Д.* Tertium Organum. Ключ к загадкам мира. СПб., 1911.

12. *Хинтон Ч. Г.* Воспитание воображения и четвертое измерение. Петроград, 1915.

13. *Эндер З.* Влияние Елены Гуро на ее современников и на последующее поколение писателей и художников // Europa Orientalis. 1994. XIII..

14. *Эндер З.* Борис Эндер. Дневники 1921 г. // Поэзия и живопись. Сборник трудов памяти Н. И. Харджиева. М.: Языки русской культуры, 2000.

15. *Эпштейн М.* Искусство авангарда и религиозное сознание. URL: http://www.sinergia-lib.ru/index.php?id=3848&section_id=2270&view=print (дата обращения 30.11.2019).

Кирилл Смолкин
(Москва)

«*Музыка следует за светом*»: О замысле оперы «Юрате» М. К. Чюрлёниса

В заголовке настоящей статьи приведена фраза из письма литовского композитора Микалоюса Константинаса Чюрлёниса к своей жене — писательнице, поэтессе Софии Кимантайте[1]. В нем Чюрлёнис описывает план оперы «Юрате», основанной на литовской легенде о богине Юрате и рыбаке Каститисе. Замысел создания первой национальной оперы на литовском языке возник у композитора осенью 1908 г. В письме к Софии от 19 ноября 1908 г. Чюрлёнис рассказывал о зарождавшейся идее:

> Милое мое дитя, я не мог собраться с мыслями — светящийся хаос, Юрате, ты, музыка, тысяча солнц, твои ласки, море, хоры — все сплетается в одну симфонию. Писать так трудно, слова так жестки, сухи. Хотелось бы передать тебе самые прекрасные мысли, которые, как стаи испуганных появлением Юрате чаек, летают в серебристом тумане утра над светлой Балтикой. <…> Я хотел бы создать симфонию из шума волн, из таинственной речи столетнего леса, из мерцания звезд, из наших песен и бескрайней моей тоски[2].

Немного позже — 28 ноября 1908 г. — композитор уже более подробно писал об опере, формулируя ключевые мысли о характере ее вступления:

> Хочу, чтобы вступление к прологу или так называемая Увертюра была мрачной, почти угрюмой, странной и фантастической, как морская пучина. Можно даже назвать «Морская пучина», и исполнять должно [вступление] в темном зале. Во второй половине вступления поднимается занавес, но темно

[1] Письмо от 28.11.1908 (цит. по: [2: 251]).
[2] Цит. по: [8: 77].

и почти ничего не видно. Постепенно явствуют контуры светлейших аксессуаров: прежде всего, большой фантастической морской звезды, странных растений, янтарного дворца и т. д. Все должно возникать постепенно, света каждый раз больше — музыка следует за светом и [постепенно] утихает[3].

В этом письме Чюрлёнис также намечает отдельные композиционные элементы пролога: после вступления (Увертюры) начинается хор в характере колыбельной со словами «Шелестят волнушки» на мотив литовской народной песни «Ui-ui-ui, broleliai» («Ой, ой, ой, братцы»)[4], за которым следует хор морских дев в виде трехголосной фуги (Чюрлёнис указывает порядок вступления голосов: альты, вторые сопрано, первые сопрано). Также композитор пишет о контрасте вокальных партий: музыку русалок он планирует написать в народном духе, а пение главной героини Юрате отмечает эпитетом «неземное» (nežemiška), желая, чтобы ему соответствовала высокая поэзия[5].

В письмах Чюрлёнис ассоциировал себя и жену с главными героями оперы — Каститисом и Юрате. Кроме того, интересно яркое, почти визионерское погружение Чюрлёниса в художественный мир оперы. В том же письме от 28 ноября 1908 г. читаем:

> Вчера около пяти часов работал над “Юрате” — знаешь где? На Серпуховской в Литовском зале. Купил себе свечку (был отвратительный серый день) и, запершись в огромной комнате, один на один с Юрате, погрузился в морские пучины, и мы бродили там вокруг янтарного дворца и беседовали[6]…

Над либретто работала жена композитора. Основой для их совместной оперы стала литовская народная легенда о Юрате и Каститисе. Кратко этот сюжет можно изложить следующим образом:

> В пучине Балтийского моря в золотом дворце из ярчайшего янтаря жила красавица богиня Юрате. Ей служили морские девы — хранительницы покоя балтийских вод. На берегу моря у самого устья Свенты жил рыбак по

[3] Цит. по: [2: 251].
[4] Эту песню Чюрлёнис также обработал для однородного детского хора. Хор был издан в Варшаве в декабре 1908 г. в сборнике «Vieverselis» («Жаворонок»). См. об этом: [2: 260].
[5] См: [12: 13–14].
[6] Цит. по: [8: 114].

имени Каститис. Он разозлил богиню тем, что тревожил море своим неводом, и решила Юрате заманить рыбака на дно морское. Но увидев Каститиса и услышав его прекрасное пение, Юрате влюбилась в смертного юношу, и он, ослепленный неземной красотой морской царевны, полюбил ее. Тогда бог-громовержец Перкунас, узнав о запретной любви богини и простого смертного, послал на янтарный дворец молнии, приковал Каститиса к скале на самом дне моря, а к его ногам бросил безжизненное тело Юрате. С тех пор с моря иногда доносятся стоны Каститиса, а на берегу находят кусочки янтаря, что остались от замка Юрате[7].

В литовских народных сказаниях и легендах существует противоположное окончание сюжета. В нем Каститис погибает, а Юрате, прикованная к утесу, осуждена вечно смотреть на мертвого возлюбленного[8]. Однако на эскизе декорации к опере Чюрлёнис изобразил рушащийся янтарный замок, фигуру прикованного к камню Каститиса и лежащую рядом царевну. На то, что это Юрате, указывает корона на ее голове (см. ил. 1[9]).

Слабое здоровье и преждевременная кончина помешали композитору воплотить замысел оперы[10]. Ни либретто, ни музыкальные фрагменты оперы не сохранились. До нас дошли только живописные и графические эскизы декораций и костюмов, выполненные Чюрлёнисом (см. ил. 1, 2[11], 3, 4[12]), и отдельные высказывания о замыслах оперы в письмах к жене. Предположительно, музыкальный материал пролога к опере был переработан композитором в Фугу для фортепиано *b-moll* [2: 76]. Ее характер вполне соответствует настроению задуманной увертюры — «мрачной, почти угрюмой, странной и фантастической, как морская пучина», а тритоновый остов темы — фантастическим образам подводного мира:

---

[7] См.: [1: 584–585].

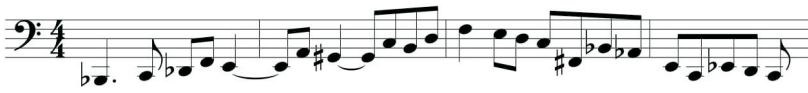
[8] На этот вариант сюжета, в частности, указывает С. Гуокас (S. Guokas). См.: [11: 13].

[9] Репродукция эскиза приводится по изданию [13: 339].

[10] Среди позднейших законченных музыкальных интерпретаций сюжета о Юрате следует назвать балет Ю. Груодиса «Юрата и Каститис» (1933), поставленный Н. Зверевым, и оперу К. Банайтиса (1955) с тем же названием. Упомянем и русскую оперу Н. Голованова «Принцесса Юрата» (1914).

[11] Репродукция эскиза приводится по изданию [9].

[12] Репродукции иллюстраций № 3, 4 приводятся по изданию: [13: 338].



М. К. Чюрлёнис. Фуга b-moll op. 34, VL 345 (тема)[13]

Хотя Чюрлёнис не написал оперы, то немногое, что сохранилось, позволяет составить пусть неполное, но яркое представление о темах и идеях, занимавших ум универсального художника. Прежде всего, это *тема моря*, играющая важную роль во всем творчестве Чюрлёниса. Море мы видим на графических и живописных эскизах: гравюра на стекле «Море» (1905–1906), многочисленные маринистические этюды (1905; 1905–1906; 1908); на отдельных законченных картинах — «Парусник» (1906–1908) и др.; в целых живописно-музыкальных циклах — цикл «Соната моря» (1908) и др.[14] Морю посвящены сочинения для оркестра, хора, фортепиано: симфоническая поэма «Море» (1907), хор «Море» на слова С. Кимантайте (1908), фортепианный цикл «Море» op. 28 (1908). О море Чюрлёнисом написан небольшой беллетристический этюд (см.: [3: 280–281]).

В живописном творчестве Чюрлёниса также нашла воплощение еще одна тема, связанная с древними истоками и языческими верованиями литовского народа. С сюжетной основой оперы «Юрате» перекликаются изображения бога Перкунаса на эскизах театрального занавеса для общества «Рута» (1908) и картине «Перкунас» (1909). Упомянем и картину «Молнии» (1909), на которой ярчайшие линии разрядов, вырываясь из разверзшихся небес, прорезают водную гладь, что может ассоциироваться с сюжетом оперы. С ним же связан образ древнего литовского божества Жальтиса (Žaltys), которого изображали в виде ужа. Священная змея присутствует на отдельных картинах, в цикле «Соната ужа» (1908) и др. На эскизах декораций к опере Чюрлёниса уж овевает волшебный замок Юрате (см. ил. 4), фигурирует он и на эскизе финальной трагической сцены оперы (см. ил. 1).

В замысле оперы обращает на себя внимание идея соединения *света и музыки*. Хотя на это указывает лишь одна фраза, касающаяся самого начала оперы, можно вообразить себе ее возможное раз-

[13] Нотный текст приводится по изданию [6: 73].

[14] Большинство фоторабот Чюрлёниса посвящены пейзажам Черного моря.

витие. Характерно, что, по замыслу Чюрлёниса, «музыка следует за светом», а не наоборот. Именно свет для Чюрлёниса — главный импульс развития музыкального и сценического процесса. *Свет* присутствует во многих работах Чюрлёниса в качестве сильного художественного средства. В живописных работах он часто выступает как яркое *доминирующее пятно* (см. ил. 6)[15]. Здесь можно вспомнить не только солнечные образы творчества Чюрлёниса, но и красочные проявления грозной природной стихии — бури, грома, молний (см. ил. 5[16]). В музыкальных произведениях о свете стоит говорить условно как об особом образе или *колорите*. Едва ли можно себе представить, что универсальный гений Чюрлёниса — композитора, художника и фотографа[17] (!) — обошелся бы без образов света в музыкально-сценическом жанре[18].

В музыке Чюрлёниса условный *свет* проявляется в гармонических средствах и в оркестровой фактуре особого качества. Многие страницы партитуры симфонической поэмы «В лесу» (1901) наполнены светлым колоритом гармоний (продолжительная разработка аккордов тоники *C-dur*) и оркестровых приемов: *divisi* струнных в главной теме (в репризе струнные играют еще и с сурдинами[19]), почти импрессионистическая фактура предыкта перед эпизодом, рисующая блики солнца меж крон высоких деревьев, и изысканная инструментовка (три флейты, арфа, соло валторны и альта)[20].

Образами лучезарного света наполнено начало симфонической поэмы «Море» (см. ил. 7[21]). Средствами гармонии и аккордики, фактуры и инструментовки Чюрлёнис добивается поистине живописного эффекта. Поэма открывается волнообразным пассажем арфы, за которым следуют аккорды первых и вторых скрипок *divisi*.

---

[15] Репродукция приводится по электронному ресурсу [14].

[16] Отметим здесь важность света (освещения) для фотоискусства.

[17] Ю. Н. Холопов в статье под названием «Цвет звука и звуко-цвет» отмечает, что «световые эффекты присущи т е а т р а л ь н о м у жанру согласно его природе» [4: 31]. Помимо прочего он рассматривает идею взаимодействия звука и света в музыке А. Скрябина, А. Шенберга, К. Штокхаузена.

[18] Репродукция приводится по электронному ресурсу [14].

[19] См. цифру 27 партитуры: [5: 55].

[20] Там же, цифра 9 партитуры: [5: 22].

[21] Нотный текст приводится по изданию: [7].

Это одни только трезвучия, описывающие спектр тоники *E-dur*[22]. Их сменяет доминантовое трезвучие, разрешающееся в тонику, — так замыкается круг излюбленного Чюрлёнисом полного гармонического оборота[23]. Прозрачная фактура с отсутствием глубокого баса (он появится лишь в шестом такте), тишайшая динамика, квартовые зовы флейт и кларнетов, тремоло струнных в высоком регистре создают образ светлого морского пейзажа.

В стремлении написать литовскую национальную оперу Чюрлёнис во многом следует принципам Р. Вагнера[24]. Кроме обращения к мифологическому сюжету это проявляется в почти неограниченной роли композитора-демиурга в создании своего творения. Его воле подчинено буквально все: от разработки сюжетного плана оперы и написания музыки до создания декораций и сценического оформления спектакля с использованием световых эффектов. И хотя Чюрлёнис, в отличие от Вагнера, не писал текста либретто к опере, можно предположить, что сотрудничество с женой в этом смысле было достаточно тесным и могло бы привести к не менее высокому художественному результату. Синтетические принципы, не раз воплощенные Чюрлёнисом в музыкально-живописном творчестве, в данном случае роднят его не только с Р. Вагнером, но и с А. Скрябиным. Сюжетные параллели либретто «Юрате» с мифом о Прометее (финал, где герой прикован к скале) и намеки Чюрлёниса на светомузыку наводят на мысль о «Прометее» Скрябина[25].

Свою «Поэму огня» Скрябин создавал в то же самое время, когда Чюрлёниса работал над оперой «Юрате». Однако проводить прямые аналогии с сочинениями других авторов (или с произведениями самого Чюрлёниса) стоит с осторожностью, т. к. это нередко приводит к известному упрощению. Многогранное творчество литовского масте-

[22] В широком смысле трезвучия III и VI ступеней в данном случае можно рассматривать в рамках функционального поля тоники — как тонический септаккорд без примы и тоническое трезвучие на сексте соответственно.

[23] Схожее в функциональном отношении гармоническое строение имеет начало поэмы «В лесу».

[24] См. об этом: [10: 5–6].

[25] Хотя это сочинение не имеет авторской программы, заголовок и подзаголовок («Прометей. Поэма огня») отсылают к античному мифу, который может быть воспринят если не на сюжетном, то на абстрактно-идейном уровне.

ра связано с индивидуальным преломлением или предвосхищением идей, витавших в воздухе в конце XIX — начале XX в., что позволяет находить лишь условные параллели с произведениями разных видов искусства.

Литература

1. *Афанасьев А. Н.* Славянская мифология / Александр Афанасьев. М.: ЭКСМО; СПб.: Мидгард, 2008.

2. *Ландсбергис В.* Творчество Чюрлёниса (Соната весны). Л.: Музыка, 1975. 2-е изд.

3. *Розинер Ф.* Искусство Чюрлёниса. М.: Терра, 1993.

4. *Холопов Ю.* Цвет звука и звуко-цвет // Музыкальные миры Юрия Николаевича Холопова: сб. ст. М.: НИЦ «Московская консерватория», 2016. С. 25–38.

5. *Чюрлёнис М. К.* В лесу: Симф. поэма / ред. Т. Макачинаса; предисл. В. Ландсбергиса. Партитура. Л.: Музыка, 1975.

6. *Чюрлёнис М. К.* Избранные произведения для фортепиано / сост., ред., вступ. статья и комм. В. Ландсбергиса. Л.: Музыка, 1975.

7. *Чюрлёнис М. К.* Море: Поэма: Для большого симф. оркестра с органом / ред. Э. Бальсис. Партитура. Л.: Музыка, 1965.

8. *Эткинд М.* Мир как большая симфония. Л.: Искусство, 1970.

9. *Čiurlionytė-Karužienė V., Grigienė J.* Mikalojus Konstantinas Čiurlionis. Vilnius: Vaga, 1977.

10. *Gaidauskienė N.* Čiurlionių „Nebaigtoji“: meno ir gyvenimo sintezės grimasos // Ateitis. Elektroniniaimokslosklaidosvartai. URL: https://www.ateitis.net/lt/temos/110/ (accessed 24.11.19).

11. *Guokas S.* De Profundis Clamavi ad Te, Lietuva: Elements of Lithuanian Nationalism in Ciurlionis's De Profundis Cantata. Electronic Thesis or Dissertation. University of Cincinnati, 2016. URL: https://etd.ohiolink.edu/pg_10?0::NO:10:P10_ACCESSION_NUM:ucin1460447054#abstract-files (accessed 27.11.19).

12. Mikalojus Konstantinas Čiurlionis, Vytautas Landsbergis, Laiškai Sofijai, Vilnius: Baltoslankos, 2011. URL: http://www.xn--altiniai-4wb.info/files/literatura/LH00/Mikalojus_Konstantinas_%C4%8Ciurlionis._Lai%C5%A1kai_Sofijai.LH6301.pdf (accessed 26.11.19).

13. Mikalojus Konstantinas Čiurlionis: piešiniai, kompozicijų eskizai, grafika. Katalogas / Mildažytė-Kulikauskienė M. Vilnius: Mokslo ir enciklopedijų leidybos centras, 2007.

14. Mikalojus Konstantinas Čiurlionis. URL: http://ciurlionis.eu/ (accessed 01.12.19)..

Ольга Колганова
(Санкт-Петербург)

Модель Светопамятника Октябрьской революции: история создания и реконструкции (1927—1987—2017)[1]

Проект Светопамятника[2] Октябрьской революции разрабатывал в 1920-е гг. художник Григорий Иосифович Гидони (1895–1937)[3]. В сложившейся у автора к началу 1930 гг. концепции нового Искусства света и цвета[4] Светопамятник значился как пример реализации направлений светоскульптуры и светоархитектуры.

Сама концепция Искусства света и цвета формировалась в творчестве Г. Гидони на протяжении более чем десяти лет. В 1916 г. он начал исследование жизни и творчества Д. Эль Греко, которое связывал со своими дальнейшими работами в области нового искусства. К одному из ранних этапов формирования его концепции можно также отнести изобретенные Г. Гидони «световые декорации». В 1920 г. в журнале «Жизнь искусства» художник опубликовал небольшую статью под названием «Световые декорации (Кризис театра и проблема театральной декорации)» [5]. В том же году Г. Гидони подал заявочное свидетельство на «приспособление для

[1] Благодарю внучатого племянника Григория Гидони — Генри Копельман-Гидони — за помощь в подготовке статьи.

[2] В книгах и статьях Г. Гидони, а также в архивных материалах составные существительные и прилагательные с приставкой свето- (светопамятник, светотеатр, светооркестровый и т. п.) пишутся как через дефис, так и слитно. В тексте статьи мы придерживаемся слитного написания, сохраняя в цитатах и библиографических описаниях авторский вариант.

[3] Краткий обзор жизни и творчества Г. Гидони см. в моих статьях: [10; 11].

[4] Именно в 1930 г. на личные средства автора вышла в свет книга «Искусство света и цвета» [7].

получения световых декораций на прозрачном экране» [6]. Однако сообщение о выдаче патента было получено лишь в 1924 г. 15 июня 1925 г. на заседании теоретической секции музыкознания в Государственном институте истории искусств (ГИИИ) художник прочитал доклад на тему «Светооркестр, или использование света в применении к музыке», в стенограмме которого, в частности, зафиксировано, что «для наиболее планомерных и полных достижений в области светокраски как особого вида искусства докладчик считает необходимым: 1) произвести разделение между гаммой красок и силой, степенью света; 2) создать систематически проведенную светокрасочную темперацию, т. е. установить наиболее эстетически (и технически) целесообразную скалу делений спектра»[5]. В процессе обсуждения доклада научный сотрудник Р. И. Грубер, считая «эстетически недопустимым дополнение органической, законченной в себе музыкальной данности светокрасочными моментами, как бы ценны они сами по себе не были», предложил Г. Гидони «образовать самостоятельный вид искусства»[6]. И 27 июля 1925 г. на совместном заседании разрядов Изобразительного искусства и Истории и теории музыки ГИИИ художник прочитал доклад о «свето-красочности, как особом виде искусства»[7].

Следующим серьезным шагом на пути к Искусству света и цвета была попытка организации Института изучения света и краски при Академии наук СССР. В 1926 г. Г. Гидони совместно с физиком, светотехником С. О. Майзелем (1882–1955) подал в Академию наук СССР докладную записку «По вопросу о создании института по изучению света и краски в их научном и художественном приложениях к жизни», состоявшую из двух разделов. В первом из них речь шла о «Новом искусстве света и краски, полученном путем электрической энергии» (автор Г. Гидони), во втором — о техническом отделе института изучения света и краски (С. Майзель)[8]. Однако попытка эта оказалась неудачной.

В конце 1920-х гг. от осмысления «светокрасочности» или «искусства света и краски» как особого вида искусства Г. Гидони при-

[5] ЦГАЛИ СПб. Ф. 82. Опись 3. Д. 10. Л. 23–24.
[6] Там же.
[7] Там же. Д. 18. Л. 14.
[8] СПб. филиал Архива АН СССР. Ф. 2 Опись I–1926. Ед. хр. 7. Часть II. Л. 133–164.

шел к концепции Искусства света и цвета. 26 мая 1928 г. в конференц-зале Академии наук он провел «Открытое заседание и Первый вечер Искусства света и цвета»[9], прочитал доклад о новом искусстве и организовал светоконцерт с отделениями светомузыки, светодекламации и пения, светохореографии. В перерывах между отделениями концерта демонстрировалась модель светотеатра. В 1930 г. на личные средства художник издал книгу под названием «Искусство света и цвета». В публикуемом к ней вступлении, датируемом автором апрелем-маем 1928 г. (временем подготовки к «Первому вечеру искусства света и цвета»), он писал о том, что новое искусство, с одной стороны, тесно связано с «точными науками: физикой и ее отделами оптикой, фотометрией, электричеством и светотехникой; естественными науками (физиологией, психофизикой, биологией, медициной), и с другой — со всеми существующими искусствами (живопись, музыка, поэзия, театр и т. д.) [7: 5]. В данном издании представлена также схема, в которой все составляющие пропагандируемого автором Искусства света и цвета складываются в единую систему.

По мысли Г. Гидони это искусство «входило в жизнь как»: 1) «новая самостоятельная эстетическая категория (преемница живописи, как новый метод изобразительных искусств, лишающий образ «литературности» и развивающий воздействие света и цвета во времени и пространстве)»; 2) «синтетическое искусство (свето-трагедия; свето-музыка, свето-декламация, свето-хореография; свето-архитектура; свето-кино; свето-радио)»; 3) «новая научная дисциплина, связывающаяся с физикой; оптикой; светотехникой; фотометрией; в применении к медицине — с гелио- и фототерапией; в применении к быту — с рекламой и освещением»[10]. Первое и второе направления, через реализацию в виде световых декораций и самостоятельных светоцветовых симфонических картин (первое); светоконцертов, светооркестровых концертов и светоцветового кино (второе) вели к образованию светотеатра. Третье — к организации Института изучения света и цвета [7: 3]. В работах Г. Гидони и различных архивных документах мы не находим до-

[9] Более подробно см. об этом мою статью: [13].
[10] См. [7: 3].

статочной информации или каких-либо сведений о воплощении его идей в сферах светокино и светорадио. Остальные направления в той или иной мере представлены в творчестве художника. По поводу каждого из них можно привести самые разные примеры: либо в чисто теоретическом, либо в практическом плане[11].

К числу наиболее разработанных и результативных работ Г. Гидони можно отнести проект светопамятника, мыслимый автором как первое приложение нового Искусства света и краски/цвета к скульптуре и архитектуре [11: 83].

На начальном этапе, с лета 1926 г., над проектом светопамятника Г. Гидони работал в соавторстве со скульптором Н. Могилевским[12]. 27 ноября 1926 г. в Вечернем выпуске Красной газеты сообщалось, что художник и скульптор подготовили несколько вариантов памятника [1: 4]. В январе 1927 г. фотография модели и описание памятника были опубликованы в журнале «Экран», весь выпуск которого был посвящен вождю мирового пролетариата [9: 12] (ил. 1). Со слов автора — В. Кейлина, — запись черновика статьи была сделана под диктовку Г. Гидони[13].

В первой версии Светопамятник имел посвящение В. И. Ленину (или Ильичу, как это следует из названия статьи В. Кейлина) и 10-летию Октябрьской революции. Однако в начале 1927 г. между Н. Могилевским и Г. Гидони произошла размолвка. Далее Г. Гидони, несколько изменив конструкцию памятника (главным образом за счет удаления из общей композиции фигуры В. И. Ленина), действовал в продвижении его и создании новой модели без участия скульптора.

С этого времени памятник все чаще фигурировал под названиями: «Свето-памятник Октябрьской революции», «Свето-памятник

[11] См. мои статьи: [12; 26].

[12] Наум Шнеерович (Семенович) Могилевский (1895–1975), скульптор, представитель «матвеевской школы». Так же, как и Г. Гидони, обучался в Рисовальной школе Императорского общества поощрения художеств; и они одновременно, в 1918 г. поступили в Петроградские государственные свободные художественно-учебные мастерские (ПГСХУМ). В 1922 г. Могилевский окончил скульптурный факультет. Г. Гидони учился по классу гравюры и офорта у В. И. Козлинского. О Н. Могилевском см. подробнее: [18; 19].

[13] ЦГАЛИ СПб. Ф. 283. Оп. 2. Д. 1795. Л. 85.

X-летия Октябрьской революции», «Октябрьский Свето-памятник», «Свето-памятник Октябрю», «Световой памятник Революции». В связи с данными обстоятельствами, уместным представляется разделить работу на два самостоятельных проекта: в первом из них, под общим названием «Свето-памятник В. И. Ленину и 10-летию Октябрьской Революции», принимали участие Г. Гидони и Н. Могилевский; в разработке и создании модели второго (Светопамятник 10-летию Октябрьской революции) участвовал Г. Гидони с нанятыми техническими специалистами.

Н. Могилевский считал, что вторая модель Светопамятника мало чем отличалась от первой, поэтому он должен был быть упомянут в качестве соавтора и получить часть средств, отпущенных на ее изготовление[14]. В связи с этим по инициативе скульптора при секции Изобразительного искусства Ленинградского Союза работников искусств (СОРАБИСа) была создана экспертная комиссия и состоялось несколько заседаний с приглашением свидетелей с обеих сторон и выездом членов комиссии на квартиру Г. Гидони (наб. реки Фонтанки, 28, кв. 11) для осмотра новой модели памятника.

Среди приглашенных свидетелей со стороны Н. Могилевского, в частности, был К. Малевич, со слов которого «художник и скульптор обращались к нему с предложением об участии в работе над светопамятником осенью 1926 г.»[15]. В том же году Г. Гидони исполнил экслибрис К. Малевича в технике цинкового клише, в композицию которого включил супрематические фигуры (круги, прямоугольники и квадрат). Экслибрис был опубликован в издании «Портретно и[ко]нографические книжные знаки Г. И. Гидони» в 1934 г. [8: 4].

Работа над моделью Светопамятника 10-летию Октябрьской революции проходила при финансовой поддержке Главнауки, интересовавшейся проектом «с точки зрения исследовательской» и рассматривавшей возможность его «применения к празднованию X-летия Октября»[16]. С апреля по октябрь 1927 года[17] Г. Гидони

[14] ЦГАЛИ СПб. Ф. 283. Оп. 2. Д. 1795. Л. 78.
[15] Там же Л. 85.
[16] Там же.
[17] Там же. Л. 78.

вместе с нанятыми техническими сотрудниками (в частности с [?] Зелькенштерном[18]) подготовили объемную (приблизительно в полтора человеческого роста) модель Светопамятника, а также модели двух рядом стоящих скульптур. Рисунок памятника был опубликован 11 ноября в газете «Ленинградская правда» [23]. В итоге модель была представлена Октябрьской Комиссии для рассмотрения проектов украшения к Октябрьским Торжествам.

Консультантом по светотехническому оснащению второй модели светопамятника Г. Гидони был заведующий фотометрической лабораторией Оптического института С. Майзель. В разбирательстве по вопросу о соавторстве С. Майзель был свидетелем со стороны Г. Гидони. С его слов, с Г. Гидони он «познакомился весной 1926 г. В августе 1926 г. работа началась совместно с Могилевским. Все переговоры о световой части памятника велись со свидетелем только Гидони»[19]. В декабре 1927 г., возможно в качестве благодарности за помощь в осуществлении своих проектов и, в частности, Светопамятника, Г. Гидони исполнил для С. Майзеля экслибрис[20], в нижней части которого поместил следующие слова «при керосиновой лампе НА ПАМЯТЬ с “мечтой” о светотеатре» [8][21].

В своем жизнеописании, сохранившемся в архиве Института истории искусств, художник отмечал, что «в окончательном виде модель свето-памятника вместе с помещенным в ней устройством будущего “свето-театра”, (предназначенного для свето-музыкального, свето-хореографического и пр[очего] исполнения) — была выставлена на юбилейной сессии ЦИКа [Центрального исполнительного комитета] СССР во дворце Урицкого (бывшем Таврическом)» [11: 83]. Это происходило в период с 15 по 25 октября 1927 г. По сообщению корреспондента газеты «Вечерняя Москва» [22], Светопамятник был установлен в вестибюле дворца, так что ни один участник сессии не прошел мимо этого сооружения (ил. 2). В связи с демонстрацией модели в дни празднования 10-летия Ок-

[18] В процессе разбирательства по делу о соавтростве [?] Зелькенштерн выступал в качестве свидетеля со стороны Г. Гидони (ЦГАЛИ СПб. Там же. Л. 85).
[19] ЦГАЛИ СПб. Там же. Л. 83.
[20] Более подробно об экслибрисах Г. Гидони см.: [16].
[21] Более подробно о сотрудничестве Г. Гидони и С. Майзеля см.: [17].

тябрьской революции и в период ее подготовки к показу в прессе появился целый ряд отзывов. Суммируя информацию о проекте Светопамятника по газетным заметкам и сведениям из архивных источников, можно получить достаточно подробное его описание.

С идеологической стороны Светопамятник был призван передать величие Октябрьской революции [23: 5]; связать возникающий революционный стиль с великолепием стиля «Петербургского периода»[22]; отразить мощь пролетариата и великого вождя революции, что, как отмечалось в прессе, обычный тип памятника-статуи разрешить едва ли мог [1: 4]. Современники писали также о том, что «Свето-памятник поражает грандиозностью замысла автора и удачно соединяет в себе остроумие конструкции с идеологической задачей, в полной мере социалистической»[23].

Кроме идеологического, Светопамятник имел и геральдическое значение [22: 2]. Все сооружение составлялось из трех колоссальных частей — серпа, молота и шестерни [2: 15]. Центром проекта был гигантский глобус — земной шар, сделанный из матового стекла и двойных тавровых балок. О размерах этого глобуса можно судить по тому, что купол ленинградского цирка может составить только один его небольшой отрезок [23: 5]. Путем рельефной скульптуры на оболочке глобуса предполагалось нанести материки, моря, а также границы всех государств мира. Дополняла внешний вид глобуса надпись: «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!» [23: 5].

Наиболее полно описание Светопамятника было представлено в журнале «Огонек», в статье музыковеда, публициста и переводчика Е. М. Браудо. Здесь же была опубликована единственная известная нам фотография модели Светопамятника (см. ил. 2). По проекту, каждая из частей памятника должная была служить прикладным целям: «внутри железной конструкции, представляющей собой нижнюю часть серпа, и в стержне молота располагается многоэтажное помещение для устройства выставок. Центр

[22] «Арки, великие арки Росси и Деламотта, не будут краснеть от стыда за новое, железное свое детище» — писал В. Пяст [20: 4].

[23] Архив Физико-технического института им. А. Ф. Иоффе РАН. Фонд 3. Оп. 3. Ед. хр. 489.

проекта — гигантский глобус из матового стекла — вместит в себя громадный театр на две тысячи посетителей. Прозрачный глобус будет одновременно являться и светооркестром, выполняя при помощи сложных механизмов постоянно меняющуюся гамму цветов. Находящиеся на балконах верхней галереи и вышки зрители смогут видеть идущую в театре пьесу наряду с находящимися внутри глобуса» [2: 15].

Итак, центр конструкции — гигантский глобус, вмещающий в себя театр и одновременно являющийся светооркестром[24]. Как писал В. Пяст[25], в южном, нижнем полушарии автор предполагал также разместить кинотеатр. «Это будет странный шар из стекла, — отмечал он, — весь прозрачный, светящийся. На первых ваших шагах по пологой спиральной лестнице вы будете идти вдоль южного полушария, которое будет занято кино, и ваш глаз встретит мелькание экрана, который будет сквозной, равно видимый для зрителей внутреннего нижнего зала, как и для подымающихся вокруг шара наверх» [20: 4].

В северном, верхнем полушарии глобуса по проекту располагался театр с площадкой для актеров в середине. Вращающаяся сцена театра[26] должна была состоять из четырех площадок, представления на которых могли идти одновременно [23: 5]. «Места для зрителей будут возвышаться уступами со всех сторон площадки, путь на которую для играющих возможен снизу, а не с боку, как в наших амфитеатрах. В этих местах стекло будет играть переменою цветов, согласно тем “свето-оркестровым” изменениям освещения, которые будут восприниматься внутри зала следящими за голосами и движениями актеров зрителями» [20: 4].

Для создания более полного представления о светооркестре приведем фрагменты из газетных заметок: «Прозрачный глобус будет одновременно являться и свето-оркестром, выполняя при помощи сложных электро-технических механизмов постоянно

[24] О светозвуковом инструментарии Г. Гидони более подробно см.: [15].

[25] В. Пяст — Владимир Алексеевич Пестовский (1886–1940), русский поэт-символист, прозаик, литературный критик, переводчик, один из биографов А. Блока.

[26] Архив Физико-технического института им. А. Ф. Иоффе РАН. Фонд 3. Оп. 3. Ед. хр. 489.

сменяющуюся разнообразную гамму цветов. Все внутренние помещения памятника помимо своего собственного освещения будут освещаться отраженным светом глобуса» [23: 5]. «Светооркестровый аппарат имеет двоякое назначение: во-первых, он освещает все архитектоническое целое и окружающее пространство, во-вторых, пользуясь красочными партитурами, дает либо самостоятельное, либо совместно с музыкальными исполнителями симфонических концертов или громкоговорителей — светокрасочные музыкальные "светоконцетры"» [1: 4]. «Внутри шар заполнен светом, меняющим свою окраску в подобранной тональности» [22: 2]. Светооркестр приводится в действие при помощи аппарата, управляемого электричеством. «Этот аппарат есть окончательная разработка световых декораций, изобретенных в 1920 г. 24 клавиши передают "и г р у" света и краски различной мощности…» [9: 12].

Таким Г. Гидони видел изобретенный им светооркестр в действии. Для аппарата был подготовлен ряд аранжировок: отрывок из Интернационала, переложенный на светокрасочную «музыку», «Марсельеза», финал 9-й симфонии Л. ван Бетховена, «Прометей» А. Скрябина (строка «Luce» была расшифрована по системе Г. Гидони Г. М. Римским-Корсаковым). Созданные автором светоцветовые аранжировки были частично опубликованы [9; 7; 21][27].

Кроме размещенных в глобусе театра, кино и объединяющего их светооркестра художник продумал прикладные функции и других частей Светопамятника: «пять этажей серпа и девять этажей молота могли служить постоянным *выставочным помещением* для продукции промышленности Союза» [22: 2]. «Верхняя часть молота, самый молоток будет служить местом устройства *ленинского уголка*, на крыше которого создается причал для самолетов и дирижаблей» [23: 5]. «Верхушка молота — *радиостанция*, *прожекторная* и *аэродром*. Что касается шестерни, то верхняя ее половина представляет собой балконы, а нижняя — *газоубежище*» [22: 2]. «Верхняя часть серпа, обнимающая гигантский глобус, по мысли автора проекта, представляет собой громадную галерею-площад-

[27] К сожалению, не все из них в настоящее время удалось разыскать. В частности, не найдена вышедшая отдельным изданием светоцветовая аранжировка «Интернационала». Фрагмент ее опубликован в статье В. Кейлина [9: 12].

ку, где устраиваются гулянья, размещаются павильоны организаций и т. д.» [23: 5]. «Как переход к этому памятнику, у подножия “глобуса” также бронзовый памятник, вместе с пьедесталом вышиною в полтора этажа, а с другой стороны сооружения — другая большая бронза. Г. И. Гидони сам вылепил модели этих *скульптур*, одна из которых изображает рвущего свои цепи раба или Прометея <...> По подпоркам Гидониевой арки будут вздыматься вверх быстрые лифты, унося сотни желающих совершить прогулку вокруг земного шара людей» [20: 4]. «Внизу, вокруг шара, предполагается десять корпусов огромных зданий для промышленно-художественных выставок»[28].

По сути весь задуманный Г. Гидони комплекс сооружений можно интерпретировать как некий прообраз Всесоюзной сельскохозяйственной выставки (ВСХВ) (позже Выставки достижений народного хозяйства СССР), но не в сельскохозяйственном, а в художественно-промышленном варианте.

Для самого Г. Гидони проект Светопамятника и по крайней мере частичная его реализация были весьма значимыми. После 1927 г. в отдельных документах художник подписывался не только как ***изобретатель светооркестра***, но и как ***автор светопамятника Октябрьской революции***. Такие подписи, в частности, видим в одном из его сохранившихся писем В. Э. Мейерхольду[29], а также в заявлении с просьбой о зачислении «в качестве научного сотрудника при Г.И.И.[30] или Г.А.Х.Н.[31]» на имя начальника Главнауки О. П. Петрова[32].

До реализации идеи, казалось бы, оставалось совсем немного: Главнаукой были выделены деньги на изготовление масштабной модели Светопамятника; выполненная модель демонстрировалась делегатам Юбилейной сессии ЦИК СССР; проект был одобрен в прессе; сам Г. Гидони упоминал положительный отзыв А. В. Луна-

[28] Архив Физико-технического института им. А. Ф. Иоффе РАН. Там же.

[29] Письмо Г. И. Гидони В. Э. Мейерхольду с программой первого вечера «Искусства света и цвета» (РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 1363. Л. 1–4). Май 1928 г.

[30] Очевидно, имеется в виду ГИИИ — Государственный институт истории искусств. В настоящее время — Российский институт истории искусств (РИИИ).

[31] Государственная Академия художественных наук.

[32] Архив РИИИ. Оп. 6. Д. 40. Л. 12. 10 апреля 1928 г.

чарского о своей работе в целом[33]. «Это будет в Ленинграде в близком будущем. Не может не быть: жители СССР, твердо верится, соберут для этого необходимую сумму» — в Красной газете писал В. Пяст [20: 4]. Есть надежда осуществить идею к Всемирной электротехнической выставке в Ленинграде в 1929 году [2: 15]. Из планируемых мест установки наиболее часто упоминались пл. Урицкого (Дворцовая площадь) и пл. Жертв Революции (Марсово поле). «Гигант на Марсовом поле» — так назывался один из разделов статьи В. Пяста о Светопамятнике. Корреспондент Вечерней Москвы уточнял план размещения: «равносторонний треугольник, описанный вокруг ограды могил на площади Жертв Революции; основания серпа, молота и шестерни — в углах треугольника» [22: 2].

Еще в пору сотрудничества Гидони и Могилевского продуманы были несколько вариантов Светопамятника, в том числе портативный. Читаем об этом у В. Кейлина: «один из них представляет собой световой памятник небольших размеров. Он может быть поставлен в клубах, красных уголках и домпросветах. При массовом производстве такой памятник будет стоить с полным набором светооркестра 75–100 р.» [9: 12].

Однако что-то пошло не так. Проект был отклонен на основе постановления Художественного Совещания при Октябрьской Комиссии — «модель, построенная на искусственном, в основе неправильном применении геральдических мотивов /серп и молот/ к монументальным формам сооружения, не разрешает задачи монументального памятника Октябрю»[34]. Экспертная комиссия при секции ИЗО Ленинградского СОРАБИСа вынесла следующее решение: «1) Участие Могилевского в части архитектурно-технической в работе над проектом считать доказанными со всеми вытекающими отсюда последствиями; 2) Расходование Государственных средств на подобные дилетантского характера работы даже в стадии их проектирования — считать нецелесообразным»[35]. В заключении комиссии отмечается также то, что «в отношении техническом про-

[33] СПб. филиал архива РАН. Ф. 2. Опись I-1926. Ед. хр. 7. Часть II. Л. 137–164.
[34] Цит. по: ЦГАЛИ СПб. Ф. 283. Оп. 2. Д. 1795. Л. 86.
[35] Там же.

ект является явно дилетантской работой авторов, не знакомых с элементарной статикой сооружений / для указания необходимости третьей точки опоры потребовался посторонний совет проф. Бенуа и Дружинина»[36].

После демонстрации на юбилейной сессии ЦИК модель Светопамятника находилась у художника в квартире. Члены комиссии по вопросу о соавторстве были у Г. Гидони на дому для составления экспертного заключения не позднее марта 1928 г. Но уже осенью того же года Е. Браудо писал: «Сейчас модель светопамятника Гидони находится в помещении Оптического института при Ленинградском университете» [2: 15]. Однако судя по акту, составленному руководителем и членами группы по изобретательству при Ленинградском областном совете народного хозяйства (ЛОСНХ), весной 1931 г. модель снова находилась в квартире художника. 29 апреля 1931 г. члены группы были у Г. Гидони, «осмотрели электро-аппарат его системы для свето-цвето-концертов и модель светопамятника его конструкции, заслушали все объяснения Г. И. ГИДОНИ по тому и другому объекту его изобретений: после чего изобретателем были продемонстрированы опыты “свето-цвето-музыки”, т. е. был исполнен ряд музыкальных пьес, сопровождаемый игрой свето-цвета при посредстве электрических разноцветных ламп, определенным образом установленных, как в шаре свето-памятника, так и по верхнему бордюру комнаты»[37]. Дальнейшая судьба модели Светопамятника нам не известна. По сведениям Б. Галеева, находившаяся в ГОИ модель пропала во время блокады [3: 34].

* * *

Тем не менее, интерес к Светопамятнику даже спустя многие годы не ослабевал. В год 70-летия Революции силами Худфонда ТАССР (модель) и казанского СКБ «Прометей» (светотехническое и электронное оснащение) под руководством Б. М. Галеева была осуществлена реконструкция модели Светопамятника. Восстановленный по свидетельствам современников и доступным на тот мо-

[36] Цит. по: Там же.

[37] Архив Физико-технического института им. А. Ф. Иоффе РАН. Фонд 3. Оп. 3. Ед. хр. 489.

мент архивным материалам «макет Светового памятника Революции» авторы продемонстрировали на выставке Всесоюзной школы-фестиваля «Свет и музыка» «Пространство. Время. Искусство», проходившей в выставочных залах Союза художников Татарстана. «Наряду с произведениями В. Кандинского, А. Родченко, Д. Бурлюка, — как позже писал Б. Галеев, — в ретроспективном зале в качестве центрального элемента экспозиции был представлен макет Светового памятника Революции ленинградского художника Г. И. Гидони. Представлен он был на фоне росписей со знаменитым Памятником III Интернационалу В. Татлина. Этим подчеркивалось, что оба памятника принадлежат одному и тому же времени, в равной мере символизируя новаторские поиски молодого советского искусства» [4] (ил. 3).

В архиве творческого объединения «Прометей» сохранился видеорепортаж о проводимых тогда мероприятиях. В своем вступительном слове Б. Галеев охарактеризовал «Светопамятник ленинградского художника Гидони» как «главный экспонат выставки» и передал слово Д. Н. Лазареву. Будучи молодым сотрудником Государственного оптического института, Д. Лазарев лично знал Г. Гидони, вместе с профессором С. Майзелем бывал у него на квартире, где размещались светооркестровые аппараты, рояль и проходили показы. В своей речи Д. Лазарев отметил, что «Памятник, подобный этому, примерно такой же величины, стоял в его [Гидони] жилой комнате. Он его многим демонстрировал. Но я был у него дома, к сожалению, приблизительно через месяц после того, как этот памятник был перенесен, потому что Гидони нужна была его комната для новых других опытов по светомузыке…».

* * *

В год столетия Революции макет Светопамятника, фактически заново реконструированный участниками Творческого объединения «Прометей» (руководитель А. Максимова), стал частью экспозиции архитектурной выставки «Глобусы. Архитектура и наука исследуют мир» в Парижском «Городке архитектуры и культурного наследия» (Globes. Architecture & sciences explorent

le monde)[38]. Светопамятник вошел в число 90 архитектурных проектов, конструкция которых так или иначе связана с формой земного шара.

Выставка проходила с 10 ноября 2017 г. по 26 марта 2018 г. и ее куратором стал архитектор, профессор Ян Роше (Yann Rocher) [25]. Это его второй выставочный проект. В 2014 г. Ян Роше организовал выставку «Театры как утопии» (Théâtres en utopie). В том же году была издана одноименная книга и выпущен компакт-диск с материалами о ней. Темы двух реализованных Яном Роше проектов в чем-то пересекались. Многие театры, представленные на выставке 2014 г., в архитектурном плане имели форму глобуса. Из российских проектов это был, например, Новосибирский оперный театр, проект которого, в частности выставлялся в 1937 г. в советском павильоне на Всемирной выставке в Париже и был удостоен высшей награды. На том же тематическом пересечении находится и проект Светопамятника, созданный в 1927 г. Светопамятник задумывался Г. Гидони одновременно и как светотеатр.

Временные рамки экспонируемых проектов оказались весьма широкими — от 1 в. до н. э. (Орнитон Марка Терéнция Варрóна) до наших дней (Great Globe Project, Bryan Beaulieu, depuis 1993). При этом часть из них действительно была реализована, другая часть сохранилась лишь на бумаге или в макетах. Однако, судя по представленным проектам, для куратора выставки было не столь важно, воплощен ли проект в жизнь или существовал лишь в замыслах художника или архитектора. Ян Роше презентовал саму идею глобуса как архитектурной формы, когда-либо положенной в основу того или иного сооружения.

Только четыре проекта из 90 представленных на выставке были из России. Хотя один из них, Готторпский глобус, трудно назвать российским в полной мере. Кроме Готторпского глобуса (автором проекта которого был Адам Олеарий) из российских проектов, на выставке экспонировались: 1) Сферическое здание мистериального храма Александра Скрябина, 2) Светопамятник Григория

[38] Сайт выставки: https://www.citedelarchitecture.fr/fr/exposition/globes-architectures-sciences-explorent-le-monde.

Гидони, 3) Город Солнца Ивана Леонидова. За исключением опять же Готторпского глобуса, который в свое время был действительно установлен и являлся тогда самым большим в мире глобусом-планетарием, три других проекта, относящихся примерно к одному времени (1910–1930 гг.) не были реализованы.

Макету Светопамятника на парижской выставке так же как и в 1987 г. в Казани, было отведено особое место. Он как бы централизовал всю композицию. Среди экспонируемых проектов памятник был одним из самых объемных (высота макета составляет около 2,5 м). Возможно, поэтому его разместили в некоей точке золотого сечения выставочного пространства и таким образом, что его было видно уже из вестибюля музея через стеклянные двери (ил. 4).

По мнению внучатого племянника Г. Гидони — Генри Копельман-Гидони, — некоторые идеи, заложенные художником в проект Светопамятника, реализованы в московском природно-ландшафтном парке «Зарядье», в частности, в Концертном зале «Зарядье»: куполообразная структура, обильное использование стекла, мультифункциональность сцены и даже соседствующий залу парящий мост, который вполне подходит для взлета и посадки вертолетов[39]. Действительно, в этих проектах много общего, но общего даже не с самим Светопамятником, а с еще одним архитектурным проектом Г. Гидони — светотеатром. К сожалению, о нем нам известно немного. Сам Г. Гидони отмечал, что модель светотеатра демонстрировалась между номерами светоконцертной программы на Первом вечере искусства света и цвета, который состоялся в Конференц-зале АН СССР 26 мая 1928 г. На обложке программки концерта автор поместил изображение светотеатра, созданное им в апреле 1927 г. (ил. 5).

В настоящее время вторая реконструкция модели Светопамятника Октябрьской революции находится в Фонде поддержки аудиовизуального и технологического искусства «Прометей» имени Б. Галеева (Казань).

---

[39] Сведения из личной переписки автора статьи с Генри Копельман-Гидони (Вильнюс, Литва).

Литература

1. *Б. К.*[40] Свето-памятник X-летия Октябрьской революции // Красная газета. Вечерний выпуск. 27 ноября 1926 г. № 282 (1286). С. 4.

2. *Браудо Е.* Свет и музыка // Огонек. 30 сентября 1928 г. № 40 (288). С. 15.

3. *Галеев Б. М.* От светового памятника Революции — к Дворцу советов (о трагическом пути художника Г. И. Гидони) // Свет и звук в архитектуре. Казань, 1990. С. 32–36.

4. *Галеев Б. М.* «Я памятник воздвиг…»: (О пионере светового искусства Г. Гидони) // День и ночь: Литературный журнал для семейного чтения. Красноярск, 1999. № 4. URL: http://www.krasdin.ru/1999-4/s034.htm (дата обращения 25.11.2019).

5. *Гедони*[41] *Г.* Световые декорации (Кризис театра и проблема театральной декорации) // Жизнь искусства. 1920. 4 марта (№ 388). С. 2.

6. *Гидони Г. И.* Приспособление для получения световых декораций на прозрачном экране: Патент на изобретение № 527. Опубл. 15.09.1924 // База патентов СССР. URL: http://patentdb.su/3-527-prisposoblenie-dlya-polucheniya-svetovykh-dekoracijj-na-prozrachnom-ehkrane.html. (дата обращения 25.11.2019).

7. *Гидони Г. И.* Искусство света и цвета: Введение. Л.: Изд. автора, 1930.

8. *Гидони Г. И.* Портретно и[ко]нографические книжные знаки Г. И. Гидони. Собрание 30 экслибрисов со статьей автора «о задачах портретного книжного знака» и указателем выполненных автором экслибрисов. [1916–1933]. Л.: изд. автора, 1934.

9. *Кейлин В.* Световой памятник Ильичу // Экран. Еженедельный журнал «Рабочей газеты». 23 января 1927 г. № 4. С. 12.

10. *Колганова О. В.* Художник и изобретатель Григорий Гидони // Ленинградский мартиролог. 1937–1938 / ред. *А. Я. Разумов*. СПб., 2012. Т. 12. С. 565–570.

11. *Колганова О. В.* «Curriculum vitae» Григория Иосифовича Гидони: документ из архива Российского института истории искусств (1928) // Временник Зубовского института. 2012. Вып. 8. С. 74–87.

12. *Колганова О. В.* Звуко-световые эксперименты Г. И. Гидони // Сравнительное искусствознание — XXI век. Вып. 1: Наследие Генриха Орлова

[40] Автор заметки не установлен.

[41] Ошибка в написании фамилии.

и актуальные проблемы современного сравнительного искусствознания: Сб. статей и материалов / Российский институт истории искусств [ред.-сост. *О. В. Колганова*; отв. ред. *И. В. Мациевский*]. СПб., 2014–2015. Ч. 2. С. 163–169.

13. *Колганова О. В.* Первый вечер Искусства света и цвета Г. Гидони // Opera musicologica. Научный журнал Санкт-Петербургской консерватории. 2017. № 4 [34]. С. 72–94.

14. *Колганова О. В.* Г. Гидони: проект Свето-памятника 10-летию Октябрьской революции // Революция 1917 года в России: события и концепции, последствия и память: Материалы Международной научно-практической конференции, Санкт-Петербург, 11–12 мая 2017 г. СПб.: Дмитрий Буланин, 2017. С. 216–223.

15. *Колганова О. В.* Светозвуковой инструментарий В. Баранова-Россине и Г. Гидони // Вопросы инструментоведения. Вып. 11: сборник статей и материалов XI Международного конгресса «Благодатовские чтения» / РИИИ; [отв. ред. *И. В. Мациевский*, ред.-сост. *О. В. Колганова*]. СПб., 2017–2018. С. 229–239.

16. *Колганова О. В.* Композитор/дирижер И. С. Миклашевский и художник/изобретатель Г. И. Гидони: история одного экслибриса // Научный вестник Московской консерватории. 2018. № 1 (32). С. 132–147.

17. *Колганова О. В.* Сотрудничество С. О. Майзеля и Г. И. Гидони в области светотехники (К 100-летию Государственного Оптического института) // 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. С. 69–71.

18. Наум Семенович Могилевский (1895–1975): Выставка произведений. Каталог / авт. вст. статьи и сост. *Л. П. Шапошникова*; ред. *Л. В. Мочалов*. Л.: Художник РСФСР, 1981. 12 с.

19. Наум Могилевский: Кат. выст. / [авт.-сост. *Т. Мантурова*, *Н. Попова*; авт. вст. ст. *Т. Мантурова*. СПб.: Palace ed.: Киблицкий (Германия), 1996. 31 с.

20. *Пяст В.* Светопамятник Гидони // Красная газета. Вечерний выпуск. 18 сентября 1927 г. № 252 (1570). С. 4.

21. *Римский-Корсаков Г. М.* Расшифровка световой строки Скрябинского «Прометея» // De musica: Временник отдела теории и истории музыки. Л., 1926. С. 94–102.

22. Светопамятник Октябрьской революции // Вечерняя Москва. 24 октября 1927 г. № 243 (1154). С. 2.

23. Свето-памятник X-летия Октябрьской революции // Ленинградская правда. 11 ноября 1927 г. № 257 (3774). С. 5.

24. *Galeyev B. M.* Grigory Gidoni: Another Renascent Name // Leonardo. 2000. Vol. 33, No. 3. P. 207–213. URL: http://prometheus.kai.ru/gidoni_e.htm (дата обращения 25.11.2019).

25. Globes. Architecture et sciences explorent le monde. Sous la direction de Yann Roche. Catalogue. Éditions Norma/Cité de l'architecture & du patrimoine, Paris. 2017.

26. *Kolganova O.* Light-Sound Experiments by Grigory Gidoni: from Light-orchestra to Light-monument // Sociocultural Crossings and Borders: Musical Microhistories. Vilnius, 2015. P. 510–519.

ПРАКТИКА

Ирина Евтеева
(Санкт-Петербург)

Взаимодействие света, живописи и звука в образном решении фильма
(примеры из личной практики)

У многих зрителей, а также теоретиков киноискусства часто бывает облегченное восприятие мультипликации как детского, развлекательного жанра. Однако за более чем столетнее существование анимации были созданы и развиты различные техники и технологии, которые позволяют художникам воплощать свои замыслы во всем многообразии возможностей этого вида кино.

Естественно, цвет в искусстве анимации — один из важнейших компонентов выразительных средств и не сводится только к цветовым заливкам, свойственным диснеевскому производству[1], но демонстрирует весьма широкий диапазон возможностей.

Если взять за основу тот факт, что каждый цветовой участок киноплана состоит из множества точечных цветных частиц и цвет каждой из них требует тщательного подбора, то весьма вероятно предположить, что возможно покадровое управление световым и цветовым балансом согласно драматическому замыслу эпизода. Именно поэтому, на мой взгляд, реально говорить о создании фильмов, композиционную основу которых составляет драматургия цвета и света. Для того чтобы определить параметры создания фильмов такого направления, нужно понимать, что пространство в анимации строится иначе, чем в любом из других видов кинематографа. В анимации реальность имеет особенную условность,

[1] Имеется в виду конвейерное производство, где та или иная локальная краска ровно заливается на отмеченном художником-контуровщиком участке.

здесь движение не фиксируется в своем реальном течении, а конструируется, моделируется и до проекции на экране не существует. Движение создают аниматоры, покадрово фиксируя фазы рисунков, имитируя движения персонажей или покадрово передвигая объемный предмет. До проекции на экран динамики сочиненного пространства просто не существует. Таким образом, в анимации авторы лишь имитируют все передвижения в кадре, работу света и цвета, в отличие от построения предкамерного пространства в других видах кино — в игровых, документальных, научно-популярных фильмах оно фиксируется в реальном своем течении[2].

Технику, в которой я работаю, сложно назвать чисто анимационной, она как будто объединяет анимацию и игровой фильм: на экране актеры, но они нарисованы и вписаны в иные материальные среды красками на стекле. Во многих интервью мне приходится подчеркивать, что, в отличие от традиционной мультипликации, технология моих картин строится на соединении в покадровой съемке разнородных кино-видео и живописных изображений. Реальное изображение, снятое, как правило, заранее (условно назовём его заготовка), в анимационном процессе обрабатывается и редактируется. Весь предметно-персонажный мир (люди, животные, растения…) и снят, и нарисован. Работа проходит на стекле, что дает возможность получать нужное изображение путем смешивания проекций. В «реальное» (запечатленное) изображение я вмешиваюсь цветом, светом и текстурой мазка. Но в процессе обработки всех кинозаготовок изображение рождается именно как анимация, ведь я покадрово прорисовываю и снятую с актерами сцену, и документальные хроникальные кадры. Когда составляю изображение из разных проекций, я думаю о предыдущих и последующих кадрах, об общей динамике, о движении живописного слоя, о степени его проявления (от фотографического до пастозно-живописного). Изображение часто не предполагается заранее, оно создается прямо в студии, во время анимационной съемки. Кинокадры трансфор-

[2] Фиксация «реального течения времени» в других видах кино тоже понятие условное: оно либо сконструировано режиссером игрового кино (мизансцена плюс движение или статика аппарата), либо зафиксировано, а возможно, и воссоздано в реальной среде режиссером документального или научно-популярного кино.

мируются благодаря свето-живописным лессировкам, вживлению персонажей в различные среды-фоны и степени их фактурного осмысления.

Подготовка к съемке заготовок включает в себя один из наиболее важных и ответственных этапов в процессе создания фильма в данной технологии.

Конечно, подобно подготовке к съемкам в игровом кино на этой стадии работы над фильмом также пишется режиссерский сценарий и делается подробная монтажная раскадровка. Именно здесь определяется, какая сцена снимается на черном бархате или на зеленом фоне, какая будет снята в предельно натуральном виде, а какая будет совмещена потом с другими, ранее отснятыми планами (хроникой, фонами, макетами) на окончательной стадии обработки всех составляющих. Логически продумывается и рассчитывается базовая для фильма ***цветовая композиция***, которая в процессе работы либо продолжается, либо пересматривается и изменяется, в зависимости от внутреннего ощущения материала. Ибо всё, что заранее конструктивно планируется, не всегда является решающим в создании фильма. Наверное, возможность интуитивного ощущения подвижности отснятого материала в этой технике наиболее ценна, так как спонтанно ведет развитие картины в другую ипостась реальности, где окончательно реализуется в движении объектов (героев, цветовых масс, форм). Поэтому такое иррациональное, если угодно, метафизическое решение приходит только на завершающей стадии анимационной обработки. Однако без четкого плана, конструктивного обдумывания замысла в анимационном периоде ничего невозможно предпринять. Артисты должны точно сыграть свои партии, пейзажи и хроника должны быть заранее подобраны. Переходы из одной фактуры в другую — должны быть продуманы. Только после съемок основного сюжетно-фабульного материала, подбора и монтажа заготовок можно приступать к съемке анимации. ***Заготовки — важнейшая и самая дорогая часть работы***, поскольку здесь задействованы различные цеха производства фильма, и только этот общий результат будет способен привести будущий фильм к порогу ***сочиненной реальности***.

Не менее важная часть процесса — ***ассоциативный изобразительный материал***. Он подбирается и разрабатывается параллельно с основным действием и несет не меньшую в общем строении фильма роль. Этот материал как бы эмоционально доигрывает сцену. К примеру, в фильме «Петербург» есть эпизод наводнения. Как воплотить его кинообразами? В качестве художественного решения выбирается следующее: в русло Невы «замешаны» солдаты, декабристы, рабочие; они «выходят из берегов», словно выливаясь потоком на улицы, заливают пространство города своими телами. Планы бегущих рабочих были взяты из фильма С. М. Эйзенштейна «Стачка» (1924), их изображения соединялись с планами бегущей воды из научного фильма о мелиорации[3]. Получилось так, что в струях воды несутся рабочие, под их напором падает забор, и в результате некое наводнение изображений затапливает город.

Строение кадра в анимационной обработке

Главным выразительным средством в моих работах является светоцветовая анимационная обработка киноплана. Поэтому построение композиции кадра всегда начинается с определения цветовых пятен, которые выявляют, усиливают и преображают снятое исходное изображение. Нельзя равномерно подкрашивать исходник, добавляя к уже снятому изображению только уточняющие светоцветовые нюансы, нет смысла обращаться к подобной технике, ведь на этапе цветокоррекции это делается специалистом. В той технологии, в которой я работаю, все заготовки (даже точно снятые для определенного анимационного вмешательства) всегда возможно ***интонировать***, добавляя фактуру мазка и, как бы играя светоцветовым воздействием. Цвет обладает собственной массой и силой излучения и придает исходному изображению иную ценность, чем это делает «реалистическая» фотографическая съемка. Любое кинематографическое произведение исходно состоит из света. Это аксиома. Свет может быть цветным или монохромным. В игровом кино пространство кадра и персонажи моделируются световыми взаимодействиями солнечного или созданного студийного света. Реальность в звуковом кино создается этими потоками света,

[3] Киножурнал «Хочу все знать». 1967 г. № 5.

цвета, музыки, речи, шумомузыки и синхронных шумов. Я всегда определяю для себя задачу таким образом: «Как, не теряя исходной для фильмов фотографичности, добиваться иного, — фантазийного изображения?». Собственно этот процесс и занимает меня при сочинении фильмов до сих пор.

Процесс двойной фиксации. В свое время я писала диссертацию об анимации, и мне на теоретическом уровне показалось крайне заманчивым выделить ряд игровых, документальных, научно-популярных фильмов, в создании которых использовалось моделирование изображения при помощи вторичной съемки.

Если рассмотреть фильмы второй половины 1970-х гг., где так или иначе применена покадровая съемка, то прежде всего нужно отметить принципы работы режиссеров со статичным иконическим материалом. Именно тогда сам момент фиксации изображения — съемки — стал подчеркиваться, обретая при этом эстетические функции. Использование фотографий, рисунков, стоп-кадров, различных распечаток осознавалось кинематографистами как управляемая трансформация материала уже отснятого, первоначально зафиксированного, а потому как бы изначально «нейтрального», но содержащего достоверность факта. Причем эту достоверность и документальность можно воспринять, лишь дополнительно «оформив» материал. Съемки становились двухступенчатыми: на первой ступени проводилась или использовалась фиксация реальной натуры (фотографии, рисунки, архивные данные) или просто снимались «голые факты» со всем динамическим потенциалом подвижных объектов, а во второй приводилась своеобразная фиксация фиксаций, т. е. повторная съемка уже запечатленных объектов. Такая съемка производилась с целью осмысления уже запечатленной динамики, где изменения свето-ритмической пластики первоначального материала и становились фактором семантически значимым, речевым (см. подробнее: [4: 60–61])[4].

Это явление, характерное для других видов кино, нашло свое воплощение и в анимации. Так, в фильмах выдающегося эстонского

[4] См., например, такие фильмы, как «Обыкновенный фашизм» М. Ромма, «Был месяц май» М. Хуциева, «Иваново детство» А. Тарковского, «Друг Горького — Андреева», «Личное дело Анны Ахматовой» С. Арановича и др.

режиссера-аниматора Рейна Раамата «Стрелок» (1976), «Антенны среди льдов» (1977) можно наблюдать то же укрупнение моментальной кинофразы, эстетического управления уже зафиксированного. Метод режиссера состоял в использовании приема двойной фиксации как основного формообразующего принципа. Рисунок в фильме осмысляется им как изначально статичный (семантически значимый). Аниматор-художник и режиссер Р. Раамат применял в своих работах технику «наплыва», когда каждая фаза движения рассматривается во всей неповторимости, с тем чтобы затем трансформироваться в последующую, столь же неповторимую и значимую. Зритель одновременно воспринимает фильм и как явно разделенный на части-картины, и как единое неделимое целое. Причем иллюзия движения не исчезает, а напротив ощущается как управляемое, необыденное, дающее дополнительную семантику кадра движение[5].

Вся моя работа над фильмом — тоже своеобразная ***вторичная фиксация***, в том числе и по отношению к цветосветовым составляющим, способным интонировать первоначальный киноматериал. Работая над определением цветовой гаммы, я, как правило, выбираю нужную палитру сцены, обращаясь к двум, трем, четырем краскам-светам, заботясь при этом, чтобы основные группы были хорошо согласованы друг с другом. Поскольку каждый из планов может иметь небольшие тональные различия, появляется цветовая доминанта[6]. В операторской терминологии это называется основным ключом сцены. Так как мне приходится на глаз определять «ключевание», нужно тренировать зрение для восприятия цвета одинаковой тональности. Симультанно (параллельно) возникающие цвета реально не существуют, а появляются лишь в зримом преображении кадра-заготовки, составляя живую вибрацию в непрерывно меняющейся интенсивности цветовых ощущений (покадровое вмешательство светоцветового пятна). Как и в искусстве живописи, где множество объективно обусловленных возможно-

[5] Подробнее о художественном мире Р. Раамата можно прочесть в книге А. Асенина «Мир мультфильма» [2: 90].

[6] В фильме «Петербург», в замысел которого легло проникновение главного героя в исходные кадры, — планы различных по стилистике экранизаций.

стей открываются и в построении пространства, и в распределении акцентов, и в свободном выборе форм и поверхностей с их колоритом и текстурой, так и в анимации возможны эти объективности, усиленные драматургией цвета, света и формы, развивающихся во времени.

Известно, что в живописи существуют понятия субъективных сочетаний, свойственных тому или иному художнику. Мы можем определить цветовые послания, которые свойственны И. Левитану, М. Врубелю, В. Поленову и т. д. В них один цвет — зеленый, красный, желтый, синий или фиолетовый — господствует в количественном отношении. Видимо, формирование стиля любого художника происходит из его субъективной предрасположенности к определенной цветовой гамме и формам. В мультипликации мы можем наблюдать подобное явление, но помноженное на осознание движения передаваемых форм. Можно сказать, что в то время как Уолт Дисней, Хаяо Миядзаки, Федор Хитрук и Константин Бронзит чрезвычайно объективны в колорите, но предельно субъективны в передаче форм, а Норман МакЛарен субъективен в работе и с цветом и с формой, то в произведениях Каролин Лиф и Александра Петрова проглядывается, прежде всего, значимая цветовая субъективность. При этом вполне вероятно, что ***цветовые предпочтения художников-живописцев*** рождаются благодаря чувствам восприятия пейзажа, портрета, жанровой сцены, баталии, которыми они соответственно окрашены. В анимации происходит нечто подобное, но отличие состоит в том, что фильм — явление не только пространственное, но и временно́е. Поэтому для фильмов нужно ***динамичное цветовое решение***. Я всегда стремлюсь к его воплощению. Не знаю, как возникает понимание «окрашивания» картины в целом. Думаю, этот процесс включает как сознательное толкование той или иной истории, в том или ином колорите, так и интуитивное восприятие всего материала заготовок. То есть динамика развития сюжетного действия может исходить из динамики осмысления цветового соотношения изображенных людей и предметов и их освещенности. Тогда снятая нами в заготовках естественность вещей и людей благодаря вторичной анимационной светоцветовой обработк, через осмысление их драматической роли (темноты и ярко-

сти, осветленности и насыщенности цветом исходника) становится основополагающим средством передачи эмоции в плане, эпизоде и в целом фильме.

Работая в этой технике вот уже 30 лет, я понимаю, что одним из основных качеств будущего фильма для меня является цветовая субъективность. Отсюда центральным становится выбор ***контраста цветового насыщения***, своеобразного понятия «качества цвета». То есть имеются в виду его чистота и насыщенность. Контраст цветового насыщения предполагает противоположность между цветами чистого спектра и сложными по составу порой более блеклыми и затемненными лессировками. Подбор ***цветовых созвучий является наиболее важным в общем решении картины*** и дает импульсы для смысловых решений.

Например, в первой моей картине «Лошадь, скрипка и немного нервно» (1991) исходной средой была черно-белая хроника 20-х гг. XX в. и фильмы с участием В. В. Маяковского. Впервые мною были использованы кадры, снятые для последующего внедрения в хроникальную среду, — заготовки. Фильм сделан на киностудии Первого и Экспериментального фильма (ПИЭФ) и проходил по видовой принадлежности как экспериментальный анимационно-игровой с использованием документальных съемок. Так впервые была опробована и названа моя техника. Фабулу фильма в двух словах можно определить следующим образом: как цветовое пятно трансформируется в человека-строчку, путешествующего в кино СССР в начале XX в. Сценарий был написан по мотивам кинодрамы В. Маяковского «Как поживаете?» Используя световые смеси из разного рода фильтров-красок, хотелось добиться такой текстуры, которая производила бы необычайно суггестивное воздействие на зрителя. Для меня главный герой — светящийся человек-строчка — становился материализованной световой энергией, полной напряжения поэзии Маяковского. Поэтому в конфликтной драматической ситуации противопоставления поэзии и власти ритмическое пространство фильма строилось предельно динамично. Этой тенденции был подчинен и цвет. Он терял свою предметную значимость, становился абстрактным средством цветового ритмизирования пространства и, в конечном счете, использовался для выявления основных содержа-

тельных категорий фильма. Хотя цветовые решения, в сущности, ограничивались использованием черного, белого, красного, синего и золотистого цветов, которые умеренно оживлялись несколькими хроматическими тонами, благодаря игре яркостей световой обработки фильм выглядел насыщенным цветом.

Здесь впервые для меня приходилось работать над соединением разных видов киноповествований (игрового, хроникального, анимационного) в их взаимном проникновении друг в друга. Осуществлялась эта работа при помощи покадровой съемки. Исходным материалом становилась сама кинопленка заготовок.

Если учесть то, что любой киноплан состоит из кадриков (фотокадриков), то можно представить его как определенный мультипликат и работать с ним как в анимации, переснимая-перерисовывая не каждый кадрик, а только тот, который несет в себе ключевую фазу изображения. То есть во время вторичной фиксации моделировалась и скорость движения. Когда я стала снимать в этой технике, то заметила довольно интересные для создания определенной среды возможности. Как и в следующей картине «Эликсир» (1995) по Э. Т. А. Гофману эти среды были основаны на создании инфернальных пространств, поэтому множество сцен там решалось на глубоком черном фоне. Для построения фантастического мира была необходима интерпретация цветовой природы кинокадра, имитация оригинального цвета. Чем точнее определяется художественная условность пластической передачи осознанного впечатления, тем яснее становится смысл. Пользуясь тонами синего или желтого и красного цвета, в фильме «Лошадь, скрипка и немного нервно» я пыталась воспроизвести-воссоздать историю проникновения света-цвета, погружения в хронику двадцатых годов, где жил, творил и был запечатлен на пленку В. В. Маяковский. На мой взгляд, его поэтическая материя глубочайшей силы воздействия была сохранена в фильмотечных кадрах, ее нужно было только выявить. И тогда, материю, живущую собственной духовной жизнью, возможно увидеть. Собственно это и был сюжет фильма.

Как это создавалось? Например, рассмотрим такой кадр: ***золотистая строчка поэта, проникая в памятник Маяковскому, взрывает его***. Осыпаясь, памятник Маяковскому вновь вырастает,

огонь становится камнем. Вновь взрыв. Живой поэт стряхивает с себя обломки памятника.

Во время производства фильма никаких компьютеров не было. Такой кадр мне нужно было сочинить из трех проекций изображений-заготовок:

1) взрыв макета памятника Маяковскому;

2) съемка артиста в роли Маяковского, отчищающего себя от каменной пыли;

3) световая обработка человека-строчки.

Я научилась вручную смешивать разные проекции одновременно на стекле, где покадрово формировалось конечное изображение (ил. 1.1). Стекло прозрачное, а если нанести на нужную его часть краску и подсветить ее маленьким осветительным прибором-фонариком, то появится изображение, которым можно манипулировать. Таких фонариков у меня сейчас около 30, каждый из них имеет приспособление для держания фильтров, и каждый снабжен диафрагмой (ил. 1.2). В процессе создания фильмов выработалось умение оперировать потоком луча — делать его точечным или светить на нарисованную картинку пятном. Фонарики располагались как с передней плоскости стекла, так и с задней, позволяя манипулировать вибрацией цвета во время покадровой съемки. Рассматриваемая сцена была решена через сочетание трех проекций на стекле плюс управление цветосветовой лессировкой изображения.

Из истории живописи мы знаем, что цвет, организуя чисто живописную полифонию, теряет значение предметной категории, находит свое проявление для каждого мотива сюжета картин. Знаем, что цветовая характеристика часто формируется живописцами, исходя из одного главного тона в его различных оттенках. Как пример подобного подхода, наверное, бессознательной была моя попытка сделать динамичным и контрапунктным создание среды и персонажей в фильме «Клоун» (2002). Взаимодействие желтого, зеленого и космически синего стало предметно-фактурным осмыслением экранизации спектакля «SnowShow» В. Полунина, где он сыграл клоуна, переведенного в анимационное пространство. Это мультфильм о человеческом одиночестве, о грусти, любви и смерти, мечтах и снах, о том, что она — жизнь — проходит. В данной работе

было чрезвычайно интересно и эффективно выявлять принцип гармонизации цвето-масс, когда объект одного цвета большой площади, например синий, уравновешивается пятном дополняющего цвета большой интенсивности — желтым. Как, например, вот здесь: большая масса холодных оттенков в кадре с сеткой-волной успешно гармонизируется небольшой, но достаточно яркой зеленой окраской костюмов клоунов (ил. 2).

Постфактум, можно сказать, что это объединение сознательных и бессознательных мотивировок для создания светоцветового образа, понятие, конечно же, субъективное.

Цветовосприятие предметно-персонажного мира — это не только выбор и сочетание цветов, но и величина цветовых пятен, а также ориентация мазков, которые могут быть весьма характерными для создания смыслового настроения разных эпизодов в одной картине. Как выбор направленности мазка выявляет характер мышления и выражения чувств художника-живописца, так и ***выявленная в динамике фактура предметов*** в кинопланах проясняет основной посыл фильма в анимации. Мне кажется, что цвет подсказывает ***эмоциональную составляющую персонажа, а свет выявляет «ауру» данной личности или пейзажа***. Приступая к цветовой композиции, я, как и все художники, располагаю рядом два или несколько цветов таким образом, чтобы их сочетание было предельно выразительным. Конечно, для общего решения цветовой гаммы имеет значение выбор цветов, их отношение друг к другу, их место и направление в пределах данной динамической композиции, включающей конфигурацию форм героев и фона, размеры цветовых поверхностей и контрастные отношения в целом. Тема цветовой композиции в кадре фильма, как в любом виде кинематографа, в анимации настолько многообразна, что здесь я могу отразить только некоторые из ее основных положений, касательных изобразительных решений на примере моего опыта. Так, в фильме «Петербург» (2003) для создания образа зимнего города, который в своем магнетическом притяжении погружает героев цитируемых экранизаций в особенное состояние, требовались цвета холодные, прозрачные и одухотворенные, сияющие внутренней глубиной исходных проекций фильмов. Картины-исходники, выбранные мной,

стали для этой постановки своеобразными учителями в постижении кинематографического пространства города, так как в замысле этой картины отражалась еще и «борьба-созвучие» с природой фильмов-экранизаций. С монтажером Т. Н. Денисовой мы делали отбор, исходя из внутреннего чувства предпочтения тем фильмам-экранизациям, где герои и среда города могли подвижно переходить друг в друга. Причём, в процессе последующего монтажа становилось ясно, к чему они тяготеют, к какой группе принадлежат, над чем и как работает их окружение. Одни кадры привлекали светотеневой, экспрессивной составляющей, в которых работа над контрастами света и тени определяла замысел [«Пётр Первый» (1937, 1938, реж. В. М. Петров), «С.В.Д.» (1927, реж. Г. М. Козинцев), «Пиковая дама» (1960, реж. Р. И. Тихомиров)], в других — ритмическое соотношение световых форм и композиций [«Маскарад» (1941, режиссер С. А. Герасимов), «Шинель» (1960, реж. А. В. Баталов), «Стачка» (1924, реж. С. М. Эйзенштейн)]. Все вместе требовало единого цветового и стилистического интонирования, которое проявлялось на стадии анимационной съемки, где герои из фильмов-цитат проникали в пространства иных фильмов. Поэтому все окрашивание черно-белых источников порождало согласно сюжету яркий цвет экспрессионистов или беспредметность ташистов (ил. 3.1, 3.2).

Естественно, сознательно использовалась символика цвета, характерная для художников начала XX в. (объединения «Бубновый валет», «Синий всадник» и др.), но более всего в композиции этого фильма меня привлекала поэтическая стихия поэм Андрея Белого, его субъективное восприятие времени и пространства Петербурга. Циклы его стихов, которые он экспериментально составлял в различных смысловых сочетаниях, необычайно интересно выявляли структуру вариативных текстов, где ключевыми могли оказаться стихи, которые в другом сборнике не являлись таковыми. Поэтому экспрессивное цветовое воздействие, обозначенное Гёте как его «чувственно-нравственное проявление», стало для меня сюжетовыразительным принципом в этой картине. На мой взгляд, такое вариативное цветовое поле иногда строит последующие планы спонтанно на бесконечно тонких тональных переходах. Мне казалось, что не я, а само изображение стремится к объединению планов,

переводя постепенно холодные тона в теплые, светлые в темные, блеклые в яркие. Много раз я наблюдала как в сочетании светоцвета на стекле как бы самостоятельно возникал потрясающий цветовой колорит, который переставал быть собственно цветом предметов и превращался в абстрактное экспрессивно-психологическое средство для выражения темы произведения в фильме.

Конечно, наибольшее значение для художественного решения фильма имеют отношения между реальностью киноисходника (который отнюдь не нейтрален, а подчинен определенным задачам) ***и цветовым воздействием, сочиненным в процессе анимационного осмысления***. Собственно говоря, это подобно тому, что воспринимается глазом и тем, что возникает в сознании интерпретатора. Не надо объяснять, что в искусстве живописи все оптические, эмоциональные и духовные проявления цвета взаимосвязаны. Поэтому ничего нового нет в том, что подобные эффекты разнообразного воздействия цветов и возможности управлять ими могут стать основой драматургического использования светоцветовой палитры для создания анимационных фильмов, где восприятие зрителя привыкает к логическому анализу наблюдений за изменяющейся цветовой оркестровкой плана. Конечно же, глобальные цветовые передвижения от эпизода к эпизоду дают определенное прочтение нарисованному объекту.

В фильме «Эликсир», снятом по мотивам романа Э. Т. А. Гофмана «Эликсиры сатаны», мне был интересен тот факт, что художники-романтики использовали цвет прежде всего как средство эмоционального воздействия, способное передать «настроение» пейзажа. ***Исполняя эту картину***, я заметила, что изображения на черном фоне получают дополнительное, ***словно инфернальное свечение*** (ил. 4.1, 4.2).

Процесс анимационной съемки происходит у нас в темноте, а изображение формируется на прозрачном стекле[7], поэтому, если не нанести краску на стекло (я работаю цветным гримом), то изображения фактически не видно. Таким образом, пейзажи, герои и весь предметный мир из снятых заготовок словно «вынимается» из

[7] Кадры заготовок подаются на прозрачное стекло с нескольких покадровых проекторов. Стекло укреплено вертикально, за ним поставлен экран с черным бархатом.

своего привычного естественного освещения (носителя) и помещается на черный фон. С двух сторон стекла располагаются уже описанные мною осветительные приборы, подсвечивающие точечным цветным светом нужные участки кадра. Так как съемка идет покадровая, то весь слой краски передвигается согласно внутреннему осмыслению отснятого в заготовках изображения. Специальным образом подсвеченный, покадрово управляемый интенсивностью света план получает совершенно иное изобразительное содержание (интонирование). В результате такой съемки цветовые поверхности производят ощущение живых и таинственных, создавая впечатление какой-то потусторонности (ил. 5).

Начиная с «Эликсира», в названии картин я всегда обозначала жанр, в котором работаю. Название «фильм-фантазия» позволяло совершить некий «уход» от дословного следования первоисточнику и открывать по-новому известные литературные тексты. Например, в фильме «Маленькие трагедии» (2009) — это действительно живописные фантазии на тему пушкинских трагедий — три небольшие картины, объединенные одной темой новеллы, которую мы обошли в реализации[8]. Все фильмы построены на мотивах «Пира во время чумы»[9]. Слов в этой постановке очень мало[10], так как важной стала актуализация визуального ряда как повествовательной величины. Одним из центральных символов фильма был образ повозки-телеги с сеном (воз сена) которую передвигали тени (главные персонажи фильма) со своим предводителем-возницей — Черным человеком. Вращение колеса — это поступь Рока, течение времени и напоминание о всепоглощающей смерти. Таким образом, смысловое поле фильма определял мотив смертного пира и сопутствующий ему мотив теней. Постоянные превращения персонажей в тени и, напротив, обращения теней в героев — конструктивный прин-

[8] Делать циклы мне пришло в голову после создания фильма «Петербург» (5 лет работы над 52-минутной картиной требовали необычайной выдержки замысла). «Вечные вариации» (2004, 2006), были первым опытом объединения фильмов в цикл. Затем последовали «Маленькие трагедии», в которых сам замысел Пушкина давал подобную форму фрагментарного целого.

[9] Метраж фильма (39 минут) не позволял включить в себя четвертую новеллу.

[10] Сокращение пушкинского текста было вынужденным. Получился своеобразный перевод текста в изобразительный ряд.

цип данной экранизации. Тени кидают в телегу различные предметы — доказательства греха: белую перчатку (брошенную Бароном Альберу), нанизанный на кинжал гранат (орудие убийства Дона Карлоса), перстень Сальери (в оправе которого хранился яд Изоры). Как в живописи Брейгеля, воз сена здесь символ греховности. Все, что когда-то спровоцировало трагедию, оказывается в телеге. С точки зрения значимых фактур, можно увидеть, что мир «Скупого рыцаря» соотнесен с гобеленами и вышивками, «Каменный гость» в чем-то являет собой игру «цветовыми массами», изображение в «Моцарте и Сальери» восходит к технике акварели. Важно обратить внимание на соотношение в общей цветовой массе картины блеска золота, фактуры гобеленов, глубокой черноты теней-персонажей. Более того, для создания нужного фантастического колорита цветная одежда и цветные декорации усиливались здесь фактурой живописного мазка и вкраплением в него разнородного материала (блесток, монет, сверкающих фантиков от конфет). Довольно важно было сохранить опорные реперные тона, например цвет кожи. Иными словами, каждая часть картины тяготела к той или иной живописной манере, имеющей для прочтения фильма весьма определенную роль[11]. Мне было интересно следовать за Ю. Лотманом, у которого есть замечательные работы, посвященные «Маленьким трагедиям». Действенным и в этой постановке остается мотив ожившей картины, который завораживает меня до сих пор и, наверное, строит новые воплощения[12] (ил. 6.1, 6.2, 6.3).

Взаимодействие изображения с выразительными возможностями звука в фильме

Работая над эпизодами в анимационном периоде, я привыкла «слушать» внутренний ритм каждого кадра, поэтому снимаю все движения до появления музыки и речи. При съемке заготовок, конечно, используются какие-то тонированные композиции, что-

[11] Интересные наблюдения о строении фильма можно найти в статье Зверевой Т. В. «Мир как иллюзия: “Маленькие трагедии” А. С. Пушкина в фильме Ирины Евтеевой» [5: 98–103].

[12] Это был последний фильм, снятый на пленку в сотрудничестве с оператором Г. Маранджяном и звукооператором Л. Гавриченко.

бы актер мог двигаться органично, в том или ином ритме. Но это до анимации. После анимационной съемки мы с композитором и звукорежиссером прорабатываем характер возможных звучаний и называем основные темы музыки, которые хотели бы услышать в фильме. Одновременно с этим создается речевой, шумовой и шумо-музыкальный ряд. В плане звукорежиссуры мне очень повезло. Я работала со звукооператорами высшего класса: Л. В. Гавриченко, Э. Г. Ванунцем и до сих пор работаю с В. М. Персовым[13]. Музыку ко всем моим фильмам писал композитор А. Р. Сигле (кроме «Эликсира» и «Петербурга», автором музыки к которым был Г. И. Банщиков). В фильмах, о которых уже шла речь, вплоть до «Маленьких трагедий», очень мало слов, поэтому роль музыки была необычайно важна. Часто именно музыка драматургически и эмоционально организовывала весь анимационный строй.

В последнее время работа над звуком в моих фильмах строится несколько иначе. Я стала больше обращаться к звучащему слову, и это потребовало иного соотношения речи, музыки, фоновых и синхронных звучаний. Владимир Маркович Персов, никогда до этого не работавший на картинах подобного рода, очень быстро включился в процесс и стал составлять шумо-музыкальные звучания как своеобразную интерпретацию происходящего действия, выявляя созвучия цвета/света и звука. В китайской новелле из нашей совместной ленты «Арвентур» (2015) он продемонстрировал интересную работу с шумами, придав им символическое, условное прочтение[14]. 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 по-

[13] Статью В. М. Персова о сотрудничестве с режиссером И. Евтеевой см. далее. — *Примеч. ред.*

[14] Старый художник ходит по горам со своим учеником, и вдруг на него набрасывается стража, тащит его в императорский дворец, где на троне восседает молодой и красивый император. Он говорит, что убьет старца. Старец вопрошает: «Почему?». Император говорит, что воспитывался на картинах художника, и именно он — художник — владеет этой империей, а император — нет. Перед смертью художник должен завершить свою картину «Морской пейзаж». Художник рисует, и постепенно императорский зал наполняется водой, все тонут, даже не замечая этого и не замечая художника, который садится в лодку и уплывает в свою картину. Эта притча о взаимоотношении искусства и жизни, о тонкой грани между ними.

лета журавлей звукорежиссер предложил тихо звенящий иней или звучание «музыки дождя». При использовании подобных фактур в звучании изображение обогащалось еще и другими ассоциативными слоями, подчеркивающими смысловые линии фильма (ил. 7.1, 7.2, 7.3, 7.4.).

«Арвентур» — это картина о стране, сочиненной Александром Грином. Первая история — «Фанданго» — строилась на противопоставлении реальности и прекрасного ирреального мира живописи. В этой части необычайно важна была роль слова. Герой рассказа А. Грина, Александр Каур, мечтал увидеть мир звучащей гармонии танца «Фанданго». Мечта сбылась, и к А. Кауру пришли в замороженный Петербург 1921 г. чудесные персонажи во главе с Бам-Граном из Арвентура[15]. В фильме много испанской речи. А так как наш персонаж — переводчик с испанского, то это позволило сделать его рассказ основным драматургическим приемом повествования. Использовался как синхронный тип речи, так и закадровый комментарий — рассказ-перевод происходящего на экране. В китайской истории для сюжета очень важны были сочетания золотистых тонов и красного цвета. Не секрет, что в Китае желтый — самый яркий цвет, он предназначался для Сына Неба — императора. Желтый цвет был символом высшей мудрости и просвещенности. В «Тайне морского пейзажа» мы придерживались этой семантики цвета. Золото Императора и многообразный мир Художника были контрапунктными. Для сцены войны я выбрала два противоположных цвета: зеленый и красный. Два контрастных цвета сражались на глубоком синем фоне, олицетворявшем синеву моря и далеких гор — природы, очаровывающей нас. Речевых составляющих, организующих драматургию этой второй истории, было три. Первая — закадровая речь Художника, его стихи и мысли о ремесле: «Выбирая кисть, мой ученик, думай о том, что хочешь воплотить… »[16] Это наиболее важная речевая составляющая фильма. Художник пишет стихи и рисует. Даже когда его ведут на казнь, он сочиняет. В его реальности нет властелина. Другая речь в филь-

[15] Бам-Гран — волшебный персонаж из нескольких рассказов А. Грина.

[16] Художники Китая уделяли серьезное внимание изучению природных форм. Горы, вода, деревья и цветы были для них духовными символами. Вот эти знания и передает своему ученику старый Вань Фу.

ме — речь рассказчика (более традиционная для закадрового текста) — принадлежала ученику Линю. Он пересказывал саму притчу о Художнике и Императоре. Третья речь — Императора — была более многослойной. Мы думали о переходах (модуляциях) этого голоса. Его слова были мужественны и женственны, как у божества, поэтому мы обратились к звучанию женского и мужского голосов. В фильме звучит правильная литературная китайская речь[17].

В основу фильма «Мелодия струнного дерева» (2020) взяты сверхповесть В. Хлебникова «Ка» и поэма «Медлум и Лейли» (ил. 8.1, 8.2).

Поэт и его Ка путешествуют в разных временах и пространствах: попадают в древний Египет и в чудесный лес людей-птиц, проходят поля сражений Первой мировой войны. На протяжении всего действия Поэт сочиняет поэму «Медлум и Лейли». Это и связывает две части картины. Здесь удивительна ситуация: во времена Хлебникова никто на русский язык поэму Низами не переводил, только через тридцать лет после смерти поэта был осуществлен ее перевод. Но откуда эта легенда к Хлебникову прилетела — никто не знает. Поэтому, наверное, и название у него звучит по-другому: «Медлум и Лейли» — это по-хлебниковски, а вообще — «Лейла и Меджнун» (Низами). У Хлебникова возлюбленные встречаются уже на небосводе, как звезды — восточная и западная: «Только раз в году / я вас вместе сведу, и со звездой сплетет звезду — / три лобызанья на ходу»[18]. Само сказание живет уже полторы тысячи лет, у каждого восточного народа есть своя интерпретация. Это история разлученных влюбленных — восточная версия Ромео и Джульетты. По легенде Лейлу выдают замуж за нелюбимого. В нашей фантазии на тему поэмы Хлебникова муж — это царь и воин, а она любит бедного поэта (ил. 9.1, 9.2, 9.3, 9.4).

[17] Фильм озвучивали артисты: А. Бальшаков, Н. Фиссон и Пен Цяо.

[18] На самом деле существовал поэт Кейс или Кайс (его имя на русском языке произносят по-разному). Остались его замечательные поэмы, все посвящены Лейли. На Востоке говорят: «Ты, как Меджнун», «А ты, как Лейли». Иначе говоря, любишь без ума. В мировой поэзии описываются разные версии их истории. Есть версия, что Меджнун и Лейли расстались из-за того, что в бедуинском племени, где они жили, нельзя было воспевать в стихах девушку — для семьи это было позором. И родители разлучают их. Не могли они знать, что кончится все так плачевно: их дети умирают друг без друга.

Во второй части, как и в сверхповести «Ка», встречаются четыре воплощения душ миротворцев. Один из них — Ка Эхнатона, другой Ка — Ашокья (у Хлебникова он зовется — Ашока), третий — Ка великого могола Акбара, к ним присоединяется четвертый — Ка Хлебникова. Четыре Ка собираются, чтобы ускорить приход книги единой. И она приходит как книга-свиток, великое слово против войны. У Хлебникова написано: «У тебя же открылся звук, ты знаешь, что война хотела утопить поэта в чернильнице, а поэт хочет войну утопить в чернильнице». Поэт — это как бы сам Хлебников, но и его лирический герой. Замечательный артист Владимир Кошевой, с которым мы сотрудничали уже не первый раз[19], играет поэта, наделенного некоторыми чертами Велимира Хлебникова. В фильме есть и мистические «Числа» и «Полеты», и «Черный квадрат», и «Путешествия в траншеях», и Филонов... Вот такие ассоциативные ряды хотелось освоить или — «колышки временнЫе», как у Хлебникова. Заглавный, сюжетообразующий герой — Поэт. Здесь нет того, что Поэт сидит за столом и думает о происходящем. Нет, он сам не только описывает творимую жизнь, но и участвует в ней. Поэтому его собеседники — его персонажи, сотоварищи и сотворцы! В конце повести «Ка» Хлебников писал, что на его питерскую квартиру приходят четыре Ка и приносят прощальный поцелуй Эхнатона как завещание. Они передают Поэту свиток, который оборачивается Лейлой. Она называет Поэта своим Медлумом. Так заканчивается и наш фильм. За круглым столом сидят четыре Ка, Лейла, Поэт. Все пьют чай из самовара. За кадром слышен голос поэта: «Дорогая мама! Я по-прежнему в Москве, готовлю книгу, — повесть “Ка”. Не знаю, выйдет ли она в свет. Как только будет напечатана, я поеду через Астрахань на Каспий. Может все будет иначе, но так мечтается…»[20].

Вместе со звукорежиссером Владимиром Персовым мы хотели передать многоголосье истории о Лейли и Меджнуне, поэтому персонажи разговаривают на нескольких языках — персидском, арабском, армянском, фарси. Звучит она и на языке Хлебникова, по-русски.

---

[19] В «Маленьких трагедиях» В. Кошевой играет роль Белого рыцаря-герцога, в «Арвентуре» — главную роль, Александра Каура.

[20] Подробнее см.: [1].

Легенду воспевают множество поэтов на разных языках. И неизвестно, какой язык первоисточник! Изображение в фильме близко к персидской миниатюре. Первую часть мне хотелось сделать очень живописной, пластичной, а вторую — монохромной, прозрачной, с вкраплениями золота и серебра. Это визуализация рассуждений поэта о жизни и смерти, о конкретном времени, о космическом времени и безвременьи. Он писал про Эхнатона, который выгнал всех богов и оставил одного Ра, способного сочинять новый мир, новые слова, речи. «Председатель Земного Шара», придумавший свой мир, звуковой, лексический — Хлебников и философ, и поэт, и совершенный ребенок в жизни. Вспомним о том, что он набивал рукописями наволочку, спал на них…

Рукопись — основное послание людям, четыре Ка несут свиток Поэту в Петроград на Каменный остров, и оказывается, что рукопись — это девушка Лейли, возлюбленная Поэта[21].

В первой части фильма меня направляло сравнение судеб человеческих с листьями дерева. Такое сравнение я сначала нашла у Хлебникова, а затем и в поэзии о Меджнуне, и у самого Кейса: «*Желты лицом, осунулись сады. / А может быть, на них совсем лица нет, / Лист золотой, он скоро пеплом станет».* И еще: *«Так повелось, что если болен сад, — / Кровавых листьев слезы моросят, / Как будто веток зрелое здоровье, / Подорвано и истекает кровью»*... Медлум из нашего фильма носит в сумке опавшие листья, прислушивается к их голосам, говорящим о войне и любви. Все о том же самом, только, наверное, с точки зрения другого времени, другой войны. То есть первая часть проецируется на вторую, а вторая — на первую. Важно понимание, что мир Хлебникова соединяет разные пространства. Можно быть одновременно и в прошлом, и в настоящем, и в будущем! А пространство — тоже не простая вещь, потому, когда встречается в нашем фильме Хлебников с Филоновым, художник говорит: «…Я тоже веду войну, только не за пространство, а за время — я сижу в окопе и отымаю у прошлого клочок времени. Мой долг одинаково тяжел, что и у войск за

[21] С одной стороны, это история о том, как Эхнатон передает Поэту свое Ка, благословение, привет. С другой стороны, история любви Лейли и Медлуна, героев поэмы Хлебникова.

пространство…» [6]. В дневниках поэта есть фраза, которая может характеризовать Хлебникова как человека: «Нельзя, плывя против течения, искать у него поддержки… Так будь моей поддержкой, белый, с поникшей головкой ландыш…» [6].

Поэт — это творец. Его слова создают пространства. Принцип творящего слова в этой постановке был очень важен. Например, Поэт говорит: «Па — это павлин, открывающий дверь в иное измерение», — и мы видим врата с павлином и Лейлу, идущую в ином пространстве. Поэт продолжает: «Ла — это Лейла, во всех временах ищущая своего Медлума, Меджнуна». В принципе, слово Поэта ходит «из сна во сны», «из времени во время». И музыка тут особенная. Она как будто расщепляется на пучки света и слова. Возможно, так и звучит струнное дерево, придуманное Велимиром Хлебниковым…

Литература

1. *Абросимова А.* Арвентур, опавшие листья и Ка Поэта / Интервью с И. Евтеевой. «Русский мир.ru». Сентябрь. 2019. С. 10–15.

2. *Асенин С.* Мир мультфильма: идеи и образы мультипликационного кино социалистических стран. М.: Искусство, 1986.

3. *Евтеева И. В.* Процесс жанрообразования в советской мультипликации 60–80-х годов: от притчи — к полифоническим структурам: дис. ... канд. искусствоведения. Л., 1990.

4. *Евтеева И. В.* О взаимодействии киновидов / М-во культуры Российской Федерации, Российский ин-т истории искусств. СПб.: РИИИ, 2011.

5. *Зверева Т. В.* Мир как иллюзия: «Маленькие трагедии» А. С. Пушкина в фильме Ирины Евтеевой Уральский филологический вестник, 2018. С. 98–103.

6. *Хлебников В.* Собрание сочинений: В 3 т. СПб.: Гуманитар. агентство «Акад. Проект», 2001-___.

Фильмография

Ирина Евтеева является автором, режиссером-постановщиком, художником и аниматором следующих фильмов:

1. 1991 — «*Лошадь, скрипка и немножко нервно*» (30 мин.). «Ленфильм», к/с ПиЭФ.

Фильм показан на 12-и МКФ, получил 11 наград, в том числе:

Гран-при МКФ в Заречном, 1991 г.;

Гран-при (*за лучший короткометражный фильм*) МКФ «Дебют», 1992 г.;

Приз МКФ «Арсенал». Рига, 1992 г.;

Приз за лучший дебют МКФ «Женское кино». Минск, 1992 г.

2. 1995 — «*Эликсир*» (50 мин.). «Ленфильм», к/с ПиЭФ, РОСКОМКИНО.

Фильм был показан на 16-и МКФ, получил 14 наград, в том числе:

Гран-при МКФ «Кинофорум–2», Суздаль–95;

Гран-при «Гранатовый браслет» МКФ «Литература и кино», Гатчина–96;

Приз «Поддержка в прокате» и приз «Высшей эстетической выдержки» МКФ «Окно в Европу», Выборг–95;

Первое место на МКФ Драма–95 (Греция);

Три главных приза на I Всероссийском фестивале анимационных фильмов в Тарусе (1996).

3. 2002 — *«Клоун»* (10 мин.). «SnowShow company».

«Серебряный лев св. Марка» (*Гран-при за лучший короткометражный фильм*). 59-й Венецианский МКФ, 2002 г.

Гран-при на 7-м Тегеранском МКФ короткометражных фильмов, 2002 г.

4. 2003 — *«Петербург»* (52 мин.). «Ленфильм», РОСКОМКИНО. На 25-м Московском Международном кинофестивале фильм получил приз зрительских симпатий по рейтингу интернет-голосования.

5. 2003 — *«Петербург»* (26 мин.). «Ленфильм», РОСКОМКИНО.

Специальный приз жюри на X МКФ «Литература и кино». Гатчина. 2004 г.

Приз «Восхождение» Дома Ханжонкова. Москва, 2004 г.

Номинант профессионального приза «Ника» по разделу: лучший анимационный фильм. Москва, 2004.

6. 2004, 2006 — *«Вечные вариации»: «Демон»* (10 мин.), *«Тезей»* (10 мин.), *«Фауст»* (16 мин.). «Ленфильм», РОСКОМКИНО.

Номинант профессионального приза «Ника» по разделу: лучший анимационный фильм. Москва, 2005.

Специальный приз жюри на МКФ «Золотой витязь». Челябинск, 2005 г.

Второе место на первом Всемирном интернет-фестивале короткометражных фильмов. Токио, 2005 г. Спец. приз жюри на XIII МКФ «Литература и кино». Гатчина, 2007 г.

7. 2010 — «Маленькие трагедии» (39 мин). «Ленфильм», РОСКОМКИНО.

Приз жюри «За лучшую режиссуру» на XVI МКФ «Литература и кино». Гатчина, 2010 г. Обладатель профессиональных премий Российской Киноакадемии «Золотой Орел» в двух номинациях за 2010 г.

– «Старик и Мэри. Последняя ночь Эрнста Хемингуэя». Канал «Культура» из цикла «Больше, чем любовь» (апрель 2011).

– «Круги Вацлава Нижинского». Канал «Культура» из цикла «Больше, чем любовь» (сентябрь 2011 г.).

8. 2015 — *«Арвентур»*. Кинокомпания Proline Film.

Лауреат 37-го Московского международного кинофестиваля, обладатель Специального приза жюри «Серебряный Георгий», приз международной организации по продвижению азиатского кино NETPAC 37 Московского МКФ (2015 г.).

«Золотой сарматский лев» международного кинофестиваля «Восток–Запад. Классика и авангард» в Оренбурге (Приз президента кинофестиваля, сентябрь 2015 г.).

Приз жюри прессы и творческих союзов «За искусство ремесла и магию искусства» фестиваля авторского кино «Полный артхаус». Челябинск, 2016 г.

Гран-при фестиваля мировоззренческого кино. Москва, апрель 2016 г.

Приз жюри за лучшую режиссуру с формулировкой «За умение сделать иллюзию фактом искусства сегодняшнего дня» на XXII российском кинофестивале «Литература и кино». Гатчина, апрель 2016 г., и др.

9. 2020 — «Мелодия струнного дерева». Кинокомпания Proline Film.

Владимир Персов
(Санкт-Петербург)

Кино — искусство не звуковое, а звучащее: особенности формирования звукового пространства в анимационно-игровых фильмах И. Евтеевой

С творчеством Ирины Евтеевой я познакомился давно, в то время, когда на «Ленфильме» была создана Мастерская первого и экспериментального фильма (ПиЭФ), собравшая под свое крыло талантливых молодых режиссеров. Художественными наставниками этого объединения были такие режиссеры, как А. Ю. Герман, А. Н. Сокуров и др. При всех достоинствах работ участников ПиЭФ трудно было не выделить уникальные фильмы Ирины Евтеевой. Несмотря на то, что создавались они в объективно несовершенных технологических условиях, режиссер успешно реализовывал свои потрясающие задумки. И сейчас, когда смотришь те и последующие ее картины, заслуженно отмеченные высокими призами на многих отечественных и зарубежных фестивалях, поражаешься таланту и трудолюбию автора.

Восемь лет назад Ирина Всеволодовна пригласила меня работать в ее съемочной группе и я, конечно, с радостью согласился, хотя отчетливо понимал, что это будет очень непросто. К этому времени я уже почти 30 лет работал в игровом кино, где работа со звуком, как мне представлялось, была иной, чем в анимации, которой занималась И. Евтеева.

Мне в некотором смысле повезло, так как первой нашей совместной работой стал фильм «Старик и Мэри. Последняя ночь Эрнеста Хемингуэя» из цикла «Больше, чем любовь» для канала «Культу-

ра» (2011). В этом фильме анимация занимала не так много места, было много хроники и снимались актеры, исполнявшие роли Хемингуэя и его жены. Очень важным оказалось то обстоятельство, что канал «Культура» предоставлял довольно большую свободу в использовании музыкального материала без нарушения авторских прав. Это дало мне возможность при минимуме шумовых фактур выстроить почти всю звуковую ткань фильма с помощью музыки, которая несла и отражение времени, и показывала географию мест действия, и, конечно, создавала эмоциональное поле, в котором существовали персонажи фильма. В принципе, благодаря уже имевшемуся опыту работы с такими режиссерами, как А. Н. Сокуров, С. Н. Проскурина (не только на игровых, но и на документальных фильмах), я оказался готов к этому сотрудничеству. Следующим нашим совместным фильмом стала похожая по стилю картина «Круги Вацлава Нижинского» из того же цикла «Больше, чем любовь» для канала «Культура» (2011). Мне кажется, что эти два фильма помогли мне более уверенно подойти к следующей работе — фильму И. Евтеевой «Арвентур» (2015).

Конечно, фильмы Ирины Евтеевой нельзя назвать чистой анимацией, и не только потому, что в них снимаются актеры. После съемок весь их изобразительный ряд создается буквально вручную, авторским живописным внедрением в каждый кадрик снятого и смонтированного материала. Создается новое изобразительное пространство с особым взаимодействием цвета и света, которое вместе с игрой актеров, речью, музыкой и шумами формирует общий интонационный строй кинокартины. Разумеется, ведущим в этой, если можно так сказать, конструкции является изображение, но помимо фабулы для создания фонограммы в нем очень важны именно движение и взаимодействие света и цвета. При таком методе создания кинематографического произведения наиболее важным мне показалось именно интонационное взаимодействие фонограммы и изображения. Как справедливо заметил М. Каган: «По сути дела, любое звукосочетание становится интонацией, когда начинает выражать душевное движение, чувство, переживание, что и делает интонацию звучащим образом этого чувства, этого настроения, этого переживания» [1: 93].

Исходя из вышесказанного, замечу, что на перезаписи для достижения нужного художественного результата мы всегда работали с окончательным вариантом изображения, то есть после завершения цветокоррекции.

На «Арвентуре» мы столкнулись с тем, что почти до самого последнего дня работы над фонограммами первой и второй частей фильма у нас не было авторской музыки. Очевидно, у композитора, который до этого довольно успешно работал с И. Евтеевой, возникли какие-то творческие проблемы. Может быть потому, что впервые в ее фильм вошла в большом объеме речь. Для меня, звукорежиссера, много лет проработавшего в игровом кино, это не было проблемой, так как в акустическом пространстве таких фильмов речи было, как правило, достаточно много, а музыке не всегда находилось много места.

Но здесь ситуация была иная. Абсолютная рукотворность и подвижность собственного зримого пространства фильма требовали более сложного взаимодействия с пространством акустическим, в котором речь должна была нести не только смысловую нагрузку, но и очень сложное интонационное взаимодействие со своеобразным мизансценированием света и цвета на плоскости стекла.

В искусстве для света, цвета и звука можно выделить такие, часто используемые по отдельности, понятия, как светопись, цветопись и звукопись. Их взаимодействие существовало и исследовалось с древних времен. До появления кинематографа основным препятствием для художественного осуществления такой взаимосвязи мешали кинематические различия: звук (речь, шумы, музыка) это движение, а произведения живописи (фотография) — статика. Звуковой кинематограф дал возможность добиваться художественного взаимодействия света, цвета и звука и, что самое главное, создавать такое взаимодействие рукотворно.

Но, конечно, покадровая обработка световых и цветовых характеристик изображения создавала определенные трудности для формирования звуковых композиций. Я столкнулся с тем, что во время монтажа звука уже через небольшой отрезок экранного времени возникало ощущение необходимости менять характер звучания внутри одной сцены. Причем, как я понял, это не всегда дикто-

валось только драматургией сцены. Значение имели и постоянные колебания цветовых и световых ощущений внутри каждого кадра.

Поэтому появилась объективная необходимость создавать синфазное или контрапунктное с изображением внутреннее движение компонентов звучаний между собой. Так появилось то разборчивое, то невнятное, переходящее почти в атональную музыку, речевое «бормотание», наложенное в некоторых сценах на авторский голос в фильме «Ка, или Творения Велимира Хлебникова» (2019) (см. ил. 1). Самое интересное, что в этом «бормотании» на самом деле не было ничего фантастического. Оно состояло из отрывков стихов, записок и фраз из различных рукописей Хлебникова, которые он хранил в своей подушке. И если в каких-то сценах эти звучащие строчки были в большей части неразборчивы, то, например, в сцене в кинотеатре они уже становились назойливо разборчивы, создавая совершенно иную звуковую атмосферу, переходящую в звучания волшебного мира, в который попадает Поэт.

В какой-то мере похожая ситуация у меня возникала в документальном фильме «Элегия из России» (1992, реж. А. Сокуров), который был построен в основном на немой кинохронике Первой мировой войны и фотографиях нижегородского фотографа Максима Дмитриева, сделанных в конце XIX в. Статика изображения в этом фильме потребовала постоянного движения звука.

Долгое отсутствие авторского музыкального материала заставила нас принять решение выстраивать звуковой образ фильма без него. Это была китайская новелла, которая в окончательном монтаже стала второй частью «Арвентура». Во время шумового озвучивания в павильоне мы, помимо необходимых синхронных звучаний, записали различные музыкальные и не музыкальные источники звука (колокольчики, карильоны, барабанчики, детские игрушки, национальные, народные и обрядовые инструменты и т. д.). Все это вошло в палитру звуков и звучаний, из которых в дальнейшем и строилась шумо-музыкальная часть фонограммы.

В настоящее время в арсенале звукорежиссера имеется достаточно много цифровых и аналоговых устройств для обработки звука и создания различных достаточно сложных звучаний. В фильмах И. Евтеевой все интерьеры и натурные пространства практически

не существуют во время съемок, а создаются в течение живописной обработки снятого изображения. Поэтому требовались специальные художественные и технические решения для создания соответствующих акустических пространств в каждой сцене. Например, в эпизоде привода арестованных героев во дворец императора величественность и объем огромных залов подчеркивала только большая реверберация на голосе рассказчика. Тогда как закадровый голос старого художника, читающего свои стихи, живущего всегда своей собственной жизнью и не испытывающего никакого трепета перед императором, такого звучания не имел. Это тоже влияло на драматургическое воздействие, на понимание характера персонажа.

Звук движения старого поезда в фильме «Ка или творения Велимира Хлебникова» создавался путем возбуждения пальцами струн рояля. Это происходило во время шумового озвучивания в специальном павильоне. На киностудии «Ленфильм» такой павильон находится в помещении бывшего (к сожалению!) ателье записи музыки. К счастью, в нем тогда еще стояли не используемые и давно не настраиваемые рояли, что для нас не имело в данном случае никакого значения. Крышка рояля была поднята, и я сам, глядя на изображение на мониторе и проводя пальцами по струнам в разных местах деки, имитировал звучание идущего поезда синхронно с его изображением. Получаемые при этом звуки, с быстро меняющимися, почти музыкальными тональными изменениями, в своем движении, казалось, абсолютно совпадали с движениями цветовых пятен вращающихся колес, что и делало рисованный на плоскости стекла поезд объемным. Его образ вместе с тем стал и поэтичным. Совершенно излишним в этой сцене стало использование реальных механических шумов поезда. Исходя из созданного такими средствами звукового образа поезда, в этой же сцене пролетающий над ним самолет был озвучен только музыкальной фразой (флейта) из «Полуденного отдыха Фавна» Клода Дебюсси. Все эти звучания в итоге сливались с неразборчивыми голосами бегущей толпы и резко обрывались оглушительной тишиной на фоне мощного монохромного взрыва.

Использовались и звучания, которые создавались немузыкальными источниками. В свое время созданием таких инструментов

занимался, в частности, Феликс Равдоникас[1] — уникальный человек, который, по словам А. Решетина[2], много лет сотрудничавшего с ним, «занимался ковкой (от кованой скульптуры до органных труб), книжной графикой, математикой, генетикой, расшифровкой наскальной письменности, реставрацией редких музыкальных инструментов. Он придумывал свои инструменты, играл на флейте, снимался в кино, занимался велоспортом и скалолазанием, обладал удивительным литературным даром» [2].

С помощью изобретенного Ф. Равдоникасом инструмента, названного по его имени феликсоном, были записаны фрагменты музыки композитора А. Кнайфеля для фильмов «Торпедоносцы» и «Противостояние» (1983, 1985, реж. С. Аранович). Я в то время работал в ателье записи музыки «Ленфильма» и принимал участие в этих записях, видел, как это происходило и запомнил, какой грандиозный эффект создавало звучание феликсона. Однажды, через много лет, я присутствовал на записи музыкальной композиции, получаемой звучанием большого числа различных по площади и толщине латунных пластин, и вспомнил, как Феликс Вячеславович, перемещая микрофон вдоль поверхности феликсона, возбужденного виолончельным смычком, создавал разнообразные сложные музыкальные звучания. Мне тогда удалось повторить этот прием и, хотя это было не совсем идентично работе с феликсоном, но полученная фонограмма все же имела свое интересное звучание. При работе над фильмами «Арвентур» и «Ка, или Творения Велимира Хлебникова» эта фонограмма активно использовалась в создании необычных звуковых композиций.

Конечно, современные компьютерные технологии позволяют трансформировать разные звучания для получения необходимого характера и качества и даже создавать звуки и звучания, которые не встречаются в природе. Подобным образом, а также и с использованием фрагментов некоторых классических музыкальных произведений в нашей работе все сплеталось в своеобразную шумому-

[1] Феликс Владиславович Равдоникас (1937–2011), российский музыковед.

[2] Андрей Решетин, скрипач, художественный руководитель Международного фестиваля EARLYMUSIC, AXL Академии EARLYMUSIC и «Солистов Екатерины Великой».

зыкальную композицию, которая в итоге и входила в аудиовизуальный образ фильмов.

Все-таки, для того, чтобы фонограмма не напоминала конструкции банального саунд-дизайна, нам очень не хватало авторского композиторского голоса.

К счастью, авторская музыка появилась. Конечно, ее внедрение в уже сложившееся звуковое решение проходило непросто, но она все же расширила интонационное движение фонограммы.

В свое время музыка вошла в немое кино, не только обладая многолетним опытом эмоционального воздействия на слушателей, но и заполнив не существующую в нем акустическую реальность. В 1933 г., когда звуковое кино уже уверенно вытесняло кино немое, Роман Якобсон[3] написал статью с полемичным названием «Конец кино?», в которой, в частности, заметил: «Не отсутствие звука, а музыка указывает в кино на отключение от акустической реальности. Музыке в кино отведена эта роль, потому что музыка — искусство, знаки которого не связаны ни с какой реальностью. Немой фильм в акустическом отношении полностью "отрезан от реальности" и именно поэтому требует длительного музыкального сопровождения» [3: 28].

Действительно музыка в немом кино имела огромное значение, даже несмотря на то что качество музыкального сопровождения киносеанса тапером очень часто бывало далеко не идеальным.

В звуковом кино, где возможно создание различных как реальных, так и особенных акустических пространств, роль музыки гораздо шире и особенно важную роль она играет в создании акустической тишины, художественное значение которой стало ощутимым именно в звуковом кино.

К сожалению, в современном кино музыка зачастую выполняет функцию как бы эмоционального «проводника» по сюжетным переплетениям фильма, порой не умолкая ни на минуту. При этом кинокритики и киноведы почему-то именно с этой стороны очень часто рассматривают звук в кинофильме.

К счастью, в картинах режиссеров, с которыми мне довелось работать, отношение к музыке было зачастую совсем не традици-

[3] Роман Осипович Якобсон (1896–1982), лингвист, литературовед, представитель школы структурализма.

онным. Это касалось даже принципа написания и записи авторской музыки. Например, для фильма А. Сокурова «Дни затмения» (1988) вся музыка Ю. Ханина по просьбе режиссера была записана в подготовительном периоде, когда съемки еще не начались. Такой метод работы с музыкой обычно используется, когда музыка нужна для трансляции на съемках фильма-оперы, фильма-балета, когда герои должны синхронно петь или танцевать в кадре и т. д.

На «Днях затмения» вся записанная музыка вошла в фонограмму, но в то же время в фильме звучит и компилятивная музыка, которая выполняет свою, вполне определенную художественную задачу. Например, при довольно большом объеме авторской музыки в финале картины звучит большой отрывок из оперы Жака Оффенбаха «Сказки Гофмана», а заканчивает фильм музыка Роберта Шумана, в которую вплетаются другие, никак не связанные с ней музыкальные голоса.

Кроме того, в фильме большое место занимает национальная туркменская, азербайджанская, финская и русская музыка. Во время наших съемок в Красноводске там проходил конкурс народных туркменских исполнителей и я записал их выступления. В дальнейшем многие из этих произведений благодаря своей особенной национальной интонации органично вошли в фонограмму «Дней затмения». Правда, когда я попросил членов жюри хотя бы кратко пересказать содержание прозвучавших песен, они дружно ответили, что языка не знают!

Но на следующей картине — «Спаси и сохрани» (1989) — подобный эксперимент оказался неудачным. Из всей записанной музыки Ю. Ханина в двухчасовой фильм вошло дишь 17 минут. Главной музыкальной темой картины стал звучащий на начальных и финальных титрах Реквием Л. Керубини. Это ничего не говорит о художественном качестве записанной нами музыки Ю. Ханина. У киномузыки, будь она написана специально для фильма или нет, совершенно особое кинематографическое предназначение и судьба.

Во время работы на «Днях затмения» в фонотеке Ашхабадского радио я переписал трогательно звучащую детскую песенку, которую исполняли дети старшей группы местного детского сада. В этом фильме ей место не нашлось. Прошло несколько лет. Ког-

да шел монтаж звука для фильма С. Проскуриной «Случайный вальс» (1989), для одного из эпизодов понадобилось создать щемяще грустную атмосферу безысходности, и я вспомнил об этой простенькой песенке. Эффект был потрясающим! До сих пор не знаю, о чем там поется, слова были совершенно не важны — главной была интонация.

В фильме И. Евтеевой «Арвентур», в сцене возвращения главного героя обратно в свое время, стало понятно, что нужна авторская музыка, которая интонационно должна значительно отличаться от той, которая уже звучала в картине. Я вспомнил об очень тронувшей меня музыке, написанной нашим композитором Андреем Сигле для фильма А. Сокурова «Александра» (2007). Эта мелодия там по разным причинам не была использована, и с согласия автора мы взяли ее в «Арвентур», где она и создала вместе с цветовой структурой изображения и интонацией голосов актеров нужную тональность сцены.

В картине Р. Хамдамова «Бриллианты» (2010), которая в облике персонажей и их костюмах стилизована под 1920-е гг., героиня (балерина) танцует в сцене «Тени» из балета Л. Минкуса «Баядерка». В фонотеке Театрального музея Санкт-Петербурга я нашел нужный фрагмент «Баядерки», снятый на кинопленку в киноконцерте в конце 1930-х гг. и переписанный уже в наше время на кассету VHS. Качество этой записи, которое образовалось в результате съемочного процесса тех лет и перевода на не самое совершенное видео, дала нужное звучание. Тем более, что сам характер этого звучания (баланса) значительно отличался от современных музыкальных записей.

Что касается речи персонажей, то она активно участвовала в интонационном построении фильма. Например, замечательное прочтение В. Кошевым очень непростых стихов Велимира Хлебникова значительно повлияло на общую тональность фильма. Для наших фильмов языковая составляющая помимо смысловой нагрузки имела очень большое художественное значение, тем более что сюжетные линии в них проходили через очень разные национальные культурные пласты.

Национальный колорит также создавался и шумами, часто сделанными из специально обработанных музыкальных фактур и

природных звучаний, присущих данному региону. При этом полученный результат не преследовал цель быть абсолютно этнически точным, а должен был дать особенное мелодическое ощущение, которое и создавало желаемое звучание того или иного эпизода фильма в целом.

Любой национальный язык обязательно имеет свою интонацию, через которую передается и смысл, и особый колорит. Интонацию, присущую и понятную каждому носителю языка и создающую особую звучащую, иногда почти музыкальную атмосферу для тех, кому этот язык является совершенно не знакомым. Так в наши фильмы вошли древние и современные арабские языки («Мелодии струнного дерева»), испанский и китайский («Арвентур»), которые в них свободно существуют даже без синхронного перевода и вместе с поэтичным русским языком органично вливаются в шумомузыкальную партитуру фильмов.

Речь во всех своих проявлениях — голоса главных героев, разборчивые и неразборчивые реплики персонажей второго плана, звучание так называемой массовки, авторские тексты, слова песен и т. д. — в сочетании с другими вполне самостоятельными или конкретными синхронными звучаниями и музыкой всегда может усилить драматический градус эпизода, сцены. В одной из сцен фильма А. Сокурова «Дни затмения», где друг главного героя рассказывает о депортации крымских татар (тогда погибли и его родители), по радио начинает звучать известная русская народная песня «Выйду на улицу солнца нема…» в исполнении очень популярной в то время Александры Стрельниковой. Появление песни внешне совершенно мотивированно, так как перед этим диктор по радио объявляет, что она звучит по заявке радиослушателей. Но постепенно песня начинает изменять свое акустическое состояние и звучит уже в одной громкости с голосами персонажей. При этом и текст рассказа, и текст песни остаются абсолютно разборчивыми. Рождается мощный драматический контрапункт. Постепенно музыка превращается в звуковой «ураган», который в следующей сцене неожиданно переходит в спокойно звучащую из уличного громкоговорителя над огромным пространством территории сумасшедшего дома популярную лирическую песню «Одинокая гармонь» Б. Мокроусова

и М. Исаковского. Контрапункт продолжается — действие фильма происходит в Туркмении, песня звучит на итальянском языке в исполнении русского певца с совершенно явным акцентом. Кстати, ее звучание предполагалось на всем протяжении этой сцены, но Александр Николаевич все же решил, что драматическое напряжение уже становится антихудожественным, и в окончательном варианте фонограммы этого эпизода песня плавно переходит в звучание воздушной атмосферы пространства места действия.

Очень интересный художественный эффект может давать сознательное изменение стереобазы фонограммы вплоть до взаимопереходов из многоканального звучания в моно и обратно. С этим я в первый раз столкнулся при изготовлении DVD с фильмом С. Арановича и А. Сокурова «Дмитрий Шостакович. Альтовая соната». Фильм был снят в 1981 г., и звук записывался в формате моно. Исходные магнитные фонограммы фильма не сохранились, и звук пришлось копировать с оптики, где качество музыкальных фрагментов было очень низким. Мы заменили эти фрагменты новыми, записанными в формате стерео. При этом все остальные куски, которые невозможно было заменить, остались монофоническими. Оказалось, что в сочетании с форматом изображения (обычный экран — 4 : 3) акустический объем фильма стал подвижным и это создало особенное звучащее пространство исторического хроникального материала.

На самом деле очень трудно анализировать готовые работы. Всё начинает разбиваться на отдельные мозаичные осколки, которые после описания каждого из них зачастую не так просто складываются обратно в то целое, что представляет собой законченный фильм. Факторы, влияющее на принятие того или иного, особенно художественного, решения, зависят очень часто от совершенно далеких от фильма впечатлений, воспоминаний и другого жизненного багажа.

При этом хочется подчеркнуть, что у фильма автор всегда один — режиссер-постановщик. Все предложения, задумки, самые интересные решения, которые рождаются в творческом поиске его коллег окончательно входят в готовый фильм только после его решения.

В заключение еще раз подчеркну, что в фильмах Ирины Евтеевой, учитывая, что из-за особой технологии приступить к работе со звуком можно только после окончания монтажа, очень важным становится плотное погружение, помимо сюжета, в цветовое поле картины. Абсолютная свобода режиссера-художника в обращении с подвижным живописным изображением пространства, в котором свободно существуют и живые люди, не позволяет обходиться формальным шумомузыкальным реквизитом. Но тем интереснее и работать.

Литература

1. *Каган М.* Музыка в мире искусств. СПб.: Изд-во «Ut», 1996.

2. *Решетин А.* 11 августа скончался Феликс Равдоникас. URL: https://desolate-man.livejournal.com/89525.html (дата обращения 10.12.2019).

3. *Якобсон Р.* Конец кино? // Строение фильма: некоторые проблемы анализа произведений экрана: сборник статей / сост. [и авт. предисл.] К. Разлогов; [коммент. М. Ямпольского]. М.: Радуга, 1984.

Фильмография

1. 1985 — «Соперницы». Реж. Виктор Садовский.

2. 1985 — «Софья Ковалевская» (ТВ) (совместно с Константином Лашковым). Реж. Аян Шахмалиева.

3. 1986 — «Ампир» (совместно с Кириллом Кузьминым). Реж. Александр Сокуров.

4. 1986 — «Левша». Реж. Сергей Овчаров.

5. 1986 — «Миф» (ТВ). Реж. Аян Шахмалиева.

6. 1983–1986 — «Скорбное бесчувствие». Реж. Александр Сокуров.

7. 1987 — «Одинокий голос человека» (совместно с Ириной Журавлёвой). Реж. Александр Сокуров.

8. 1988 — «Дни затмения». Реж. Александр Сокуров.

9. 1988 — «Московская элегия» (документальный) (совместно с А. Пугачевым, М. Подтакуем). Реж. Александр Сокуров.

10. 1989 — «Рыцари поднебесья» (короткометражный). Реж. Евгений Юфит.

11. 1989 — «Случайный вальс». Реж. Светлана Проскурина.

12. 1989 — «Советская элегия» (документальный). Реж. Александр Сокуров.

13. 1989 — «Соната для Гитлера» (документальный). Реж. Александр Сокуров.

14. 1989 — «Спаси и сохрани». Реж. Александр Сокуров.

15. 1989 — «Фа минор» (короткометражный). Реж. Андрей Черных.

16. 1990 — «История одной провокации». Реж. Сергей Винокуров.

17. 1990 — «К событиям в Закавказье. Ленинградская кинохроника № 5. Спецвыпуск» (документальный). Реж. Александр Сокуров.

18. 1990 — «Круг второй». Реж. Александр Сокуров.

19. 1990 — «Ленинградская ретроспектива (1957–1990)» (документальный). Реж. Александр Сокуров.

20. 1990 — «Петербургская элегия» (документальный). Реж. Александр Сокуров.

21. 1990 — «Простая элегия» (документальный). Реж. Александр Сокуров.

22. 1991 — «Австрийское поле». Реж. Андрей Черных.

23. 1991 — «Любофф». Реж. Юрий Торохов.

24. 1991 — «Пример интонации» (документальный). Реж. Александр Сокуров.

25. 1992 — «Камень». Реж. Александр Сокуров.

26. 1992 — «Отражение в зеркале». Реж. Светлана Проскурина.

27. 1992 — «Элегия из России» (документальный). Реж. Александр Сокуров.

28. 1993 — «Тихие страницы». Реж. Александр Сокуров.

29. 1994 — «Секрет виноделия». Реж. Андрей Черных.

30. 1996 — «Робер. Счастливая жизнь» (документальный). Реж. Александр Сокуров.

31. 1997 — «Мать и сын» (Россия, Германия) (совместно с Мартином Штейером). Реж. Александр Сокуров.

32. 1998 — «Киркенесская этика. Игорь Михайлович Дьяконов». Реж. Алексей Янковский.

33. 1998 — «Молох». Реж. Александр Сокуров.

34. 1998 — «Беседы с Солженицыным» (документальный) (совместно с Сергеем Мошковым). Реж. Александр Сокуров.

35. 1998 — «Сергей Эйзенштейн. Мексиканская фантазия». Реж. Олег Ковалов.

36. 2001 — «Темная ночь». Реж. Олег Ковалов.

37. 2002 — «Русский ковчег» (совместно с Сергеем Мошковым). Реж. Александр Сокуров.

38. 2003 — «Идиот» (10 серий). Реж. Владимир Бортко.

39. 2004 — «Удаленный доступ». Реж. Светлана Проскурина.

40. 2006 — «Кружение в пределах кольцевой». Реж. Рамиль Салахутдинов.

41. 2007 — «Александра». Реж. Александр Сокуров.

42. 2007 — «Элегия жизни. Ростропович. Вишневская». Реж. Александр Сокуров.

43. 2010 — «Бриллианты. Воровство» (совместно с Кириллом Василенко). Реж. Рустам Хамдамов.

44. 2010 — «Перемирие». Реж. Светлана Проскурина.

45. 2010 — «Печорин». Реж. Роман Хрущ.

46. 2011 — «Старик и Мэри» (ТВ). Реж. Ирина Евтеева.

47. 2011 — «Круги Вацлава Нижинского. Последний танец» (ТВ). Реж. Ирина Евтеева.

48. 2013 — «До свидания, Мама». Реж. Светлана Проскурина.

49. 2015 — «Арвентур». Реж. Ирина Евтеева.

50. 2015 — «Страна Удэхе» (документальный). Реж. Иван Головнев.

51. 2016 — «Софичка». Реж. Кира Коваленко.

52. 2017 — «Дальневосточная одиссея Владимира Арсеньева» (документальный). Реж. Иван Головнев.

53. 2019 — «Мелодия струнного дерева». Реж. Ирина Евтеева.

Олеся Ростовская
(Москва — Санкт-Петербург)

Возможности синтезатора АНС и их воплощение в некоторых сочинениях 2009–2018 гг.

Одной из ярчайших особенностей синтезатора АНС, единственный существующий экземпляр которого хранится в Российском национальном музее музыки (бывший Музей музыкальной культуры им. М. Глинки), является соединение в этом инструменте изображения и звука. Таким его задумал изобретатель Евгений Мурзин, который, будучи инженером, но не музыкантом, искал, как и в чем он мог бы продолжить идеи любимого им композитора А. Н. Скрябина. Звук в АНСе невозможен без рисунка, а рисунок для АНСа не имеет смысла без звука.

На протяжении долгих лет существования инструмента, использовался ли он много или изредка, в основном упор делался либо на звуковую (чаще), либо на изобразительную сторону. Это, опять-таки, связано с техническими возможностями (и ограничениями) АНСа.

Не сохранилось ни одной исторической партитуры для АНСа, мы не можем увидеть, как работали Э. Артемьев, А. Шнитке, С. Губайдулина, Э. Денисов и другие композиторы, составившие основу, классику и славу ранней отечественной электроакустической школы. Незасыхающая специальная мастика, на которой они отрисовывали свои композиции, смывалась и наносилась новая, так как число партитурных стекол для АНСа было и есть весьма ограничено, а новые проекты требовали чистого партитурного листа.

Конечно, на результат, то есть существование самой музыки это не влияет — аудиотреки многократно изданы на пластинках, вмон-

тированы в кинофильмы и живут своей жизнью, давно отделенной от первоначальной партитуры. Да и слушатель точно так же не видит оркестровой партитуры, как и партитуры АНСа. Но для тех, кому важны и дороги все нюансы истории этого инструмента, это обидная потеря.

Визуальная сторона инструмента и вовсе не была серьезно разработана, было сделано немало опытов, но мы вынуждены признать, эти опыты недалеко ушли от баловства и своего рода трюка. Дело в том, что АНС, как известно, считывает любое черно-прозрачное изображение. Иными словами, если любую черно-белую графику напечатать на прозрачной пленке, заменив белый цвет прозрачными «окнами», то АНС сможет это сыграть как понятную и читабельную для него партитуру. Таким образом АНСом были сыграны картины П. Филонова, С. Богатырь, У. Блэйка и др. Никто из этих художников не изучал синтезатор, не знал как он работает, не знал как взаимосвязаны изображение и звук, поэтому проигрывание их картин на синтезаторе АНС носило характер импровизации и забавного эксперимента, а удачные звуковые моменты были результатом сочетания прекрасного живого голоса инструмента, случайной комбинации линий на рисунке, а также вкуса и опыта людей, которые исполнительски подчеркивали эти удачные места.

Визуальное часто проще и ярче для обычного человека, подобные трюки — это хороший способ быстро и наглядно показать АНС людям, которые не имеют достаточной предварительной подготовки и вряд ли захотят узнать АНС лучше. По сей день в Российском национальном музее музыки экскурсанты на специально ориентированной экскурсии имеют возможность самостоятельно нанести на стекло партитуры собственные рисунки и надписи, чтобы сразу услышать, как они звучат.

Разумеется, все упомянутое выше не относится к «недостаткам» или к «неподобающему обращению с инструментом». Наоборот, это прекрасные основания для того, чтобы идти дальше, изучать и использовать возможности АНСа шире и глубже.

Ниже мне хотелось бы рассказать о нескольких своих сочинениях для АНСа, ставших результатом тщательного исследования природы инструмента и его возможностей.

В 2009 г., в год 95-летия Евгения Мурзина, специально к этому юбилею мной были написаны два сочинения: «Свечение» для терменвокса и АНСа и «Вознесение» для органа и АНСа.

В прошлом подавляющее большинство композиторов, писавших для АНСа, использовали поле партитуры для отрисовки коротких сэмплов, затем записывали их на магнитофонную пленку (позднее в компьютер) и обрабатывали дальше как первоначальный исходный материал-«сырец». Действительно, размер партитурного стекла составляет 50 х 70 см. Много ли музыки можно уместить на пятидесяти сантиметрах длины?

Я поставила задачу написать пьесы, весь материал которых умещался бы на одном стекле. Зачем это было нужно? Все время своего существования АНС провел как лабораторный инструмент. А в Музее им. Глинки он оказался размещен не в маленькой комнате или подвале (как много лет в Московском университете), а в фойе, используемом как концертный зал. Перед АНСом появились возможности предстать перед слушателями напрямую.

Смена партитурного стекла на инструменте занимает несколько минут, что непозволительно долго в пределах одной пьесы. Поэтому и возникла задача уместить все, что нужно, на одном стекле.

В «Вознесении» идея использования АНСа заключается в расслоении и «вознесении» частот: сначала звуки совпадают с гармониями партии органа, но постепенно начинают отделяться от этих тонов и медленными glissandi вверх как бы «вытаскивают» орган на другие частоты и гармонии. Работа с партитурой АНСа не была сложной, вся пьеса легко поместилась на одном стекле.

В «Свечении» АНС аккомпанирует терменвоксу подобно тому, как это мог бы делать обычный инструмент вроде органа. Здесь пришлось математически решать вопросы расходования ширины партитурного листа.

Квалификации «исполнитель на АНСе» не существует, Е. Мурзин предполагал, что композитор сам оперирует проигрыванием партитуры. Процесс «игры» готовой партитуры заключается в поворачивании ручки прокрутки стекла, с помощью которой партитура постепенно заводится в считывающее устройство с фотоэлементами. В случаях проигрывания случайных изображений этим

может заниматься даже человек без музыкального образования. Но в пьесе «Свечение» задача была иная: не импровизировать, а четко воспроизвести аккомпанемент на АНСе, сообразуясь с партией терменвокса и т. д.

По предварительной договоренности моим партнером в этой пьесе должна была стать сотрудница музея Нина Милешина, опытный музыкант-органист. Было понятно, что она плотно занята подготовкой юбилея Мурзина, и мы не сможем репетировать бесконечно. Поэтому аккорды, расположенные на партитуре, не могли быть слишком узкими, должны были быть достаточно широкие зоны, в которые легко попасть быстрым прокручиванием ручки, чтобы переход между аккордами был достаточно уверенным, но чтобы не перескочить через нужную зону. При ширине каждой зоны около двух сантиметров мы получаем всего 50 / 2 = 25 гармоний, которые должны быть использованы последовательно. Поэтому проигрывание этой партитуры состоит из неоднократных возвращений к предыдущему аккорду, а после кульминации вся партитура постепенно (с аналогичными возвращениями туда-обратно, но в других комбинациях) проигрывается в ракоходе.

Таким образом, после многих десятилетий лабораторной жизни АНС стал настоящим концертным инструментом со своим концертным репертуаром. Обе партитуры отрисованы на классических стеклах АНСа и хранятся в фондах музея.

Новый виток произошел в 2014 г., к столетнему юбилею Евгения Мурзина. Был создан проект «Синестезия», в котором мы вместе с художницей Татьяной Колгановой сделали упор на равновесие визуальной и аудиальной сторон АНСа и на сознательное, тщательно проработанное использование его возможностей.

Вот выдержки из музейной экспликации к этому проекту:

«Синестезия» — совместный проект художника Татьяны Колгановой и композитора Олеси Ростовской — продолжает идеи Евгения Мурзина, которые он блестяще осуществил в своем уникальном синтезаторе АНС. <...>

Шесть партитур, экспонирующихся в лайтбоксах, разделены поровну: три созданы художником, три — композитором. Каждая партитура озвучена на АНСе и воспроизводится в наушниках, прикрепленных к лайтбоксам.

Татьяна Колганова, изучив принципы работы АНСа, шла все же первоначально от своей профессии, то есть, работала с партитурой как художник, создавая именно визуальное произведение. При этом отбор материала шел с учетом не только внешней красоты изображения, но и с учетом того, как это будет звучать на АНСе. Технически АНС может прочитать любое черно-белое изображение. Но суть произведения искусства не в случайном нагромождении линий/звуков, а в осмысленном построении из них единого художественного целого. В данном случае художнице пришлось разрабатывать свои композиции, не только разворачивая их в пространстве, но и во времени.

Олеся Ростовская, будучи давно знакомой с инструментом, работала, исходя, в первую очередь, из звучания. Возможности АНСа весьма велики: в каждой его октаве содержится 72 чистых синусоидальных тона, равно доступных композитору в любых сочетаниях, специальный кодер предусмотрен для любых комбинаций звуков обертоновой шкалы и, соответственно, влияния на тембр, электро-механическое или ручное управление темпом проигрывания партитуры и т. д. <...>

В рамках этого проекта мы имеем уникальную возможность не только услышать инструмент, но и воочию убедиться, что, когда композитор создает целостное, гармоничное музыкальное произведение, оно, будучи изложенным понятным АНСу языком — штрихами и линиями — и выглядит как стройный, гармоничный графический объект с логичным визуальным композиционным строением. <...>

На выставке представлены шесть партитур, музыка каждой партитуры звучит в наушниках.

Татьяна Колганова
«Скрытое», «Молчание», «Личное».

Олеся Ростовская
«Бесконечный канон длиной 46 сантиметров», «Бесконечный канон гетерофонический», «Композиция номер три».

Осуществление проекта стало возможным благодаря специальному составу, изобретенному Татьяной Колгановой. Все шесть партитур отрисованы не на классических стеклах (музей не мог бы нам выделить необходимое количество), а на пленках, покрытых разработанным ею веществом. Обычная краска не адгезируется с прозрачной пленкой, держится только краситель, нанесенный машинной печатью в плоттере. Но мы были твердо намерены не использовать компьютерное рисование, а сохранить живую линию

ручного рисования. Вместе с переносом работы со стекла на пленку мы получили дополнительное преимущество: партитуры на пленке легко транспортируемы (в отличие от стекол), поэтому проект выставлялся несколько раз в разных местах:

1) в Музее музыкальной культуры имени М. И. Глинки [Москва, декабрь 2014 г.] (ил. 1);

2) на фестивале, организованном ТО «Прометей» [Казань, октябрь 2015 г.] (ил. 2);

3) в Уральской государственной консерватории [Екатеринбург, ноябрь 2015 г.] (ил. 3);

4) в Уральской государственной консерватории повторно по просьбе организаторов [Екатеринбург, декабрь 2016 г.].

После того как партитуры проекта «Синестезия» были неоднократно показаны широкой публике, выяснилось, что многие люди не могут сразу сопоставить ход линий рисунка с интонационными и частотными изменениями в аудиотреке. Даже получив подробные объяснения, как устроен АНС и его партитуры, люди все равно ждут, что нарисованное «веселое солнышко» будет звучать как веселое солнышко, а нарисованная птичка защебечет.

Возник вопрос: можно ли создать такое произведение, в котором общий вид и «сюжет» партитуры будет соответствовать эмоциональному восприятию звучания?

В таких ситуациях на помощь приходят шаблоны. В связи с этим появилось мое следующее сочинение для АНСа. Оно получило название «Космический пейзаж» (2017).

В 1950-х гг., когда человечество охватил небывалый интерес к космическим путешествиям, проявившийся во всех видах искусств, два инструмента стали востребованы именно в связи с этой тематикой: терменвокс и синтезатор АНС. Кинокомпозиторы искали для образов космоса, межзвездных кораблей и инопланетян тембры, которые бы не ассоциировались с давно известными скрипками, роялями и прочей «земной жизнью». Эту нишу по праву электроакустического происхождения и заполнили терменвокс и АНС.

На первых порах это помогло им (особенно терменвоксу) шагнуть вперед — кинопродукция на космические темы появлялась почти с космической скоростью. Но вскоре такое однобокое ис-

пользование этих тембров превратилось в шаблон, мешающий их свободному и чистому восприятию.

Тем не менее, любой штамп — это средство, помогающее без лишних объяснений подгружать дополнительные смысловые пласты. На этом эффекте основано сочинение «Космический пейзаж».

Визуальная композиция представляет собой вид с одного из спутников Сатурна, а звучание этой партитуры явно отображает мерцание звезд, пролет далеких комет, гудение вращающихся колец Сатурна и т. п.

Композиция существует в двух ипостасях:

1) партитура на пленке, обработанной специальным красителем Т. Колгановой, которая может быть как сыграна вживую на АНСе, так и демонстрироваться публике во время проигрывания ее записи (если концерт проходит не в музее, где выставлен АНС);

2) аудиотрек — аккомпанемент «минус один» для живой партии терменвокса, причем к натуральному звучанию партитуры АНСа добавлена ритмическая основа, записанная на обычном синтезаторе.

Эта на первый взгляд «трюковая» забавная композиция, — мой большой помощник во всех мастер-классах по электроакустическим инструментам. У зрителя/слушателя отсутствует диссонанс между изображением и звуком и освобождается ментальное пространство для восприятия и понимания устройства и принципов работы АНСа. Довольно часто в концертах/мастер-классах я играю оба варианта этой пьесы подряд.

В мае 2018 г. было написано сочинение «ANSomnology» для АНСа соло, длительность которого составляет 7 часов 45 минут. Оно было записано одним дублем без склеек и монтажа, то есть аудиотрек представляет собой простую фиксацию исполнения, без компьютерной и прочей обработки.

Вот выдержки из экспликации к сочинению:

Проект Олеси Ростовской ANSomnology — это звуковая композиция, основанная на биоритмах мозга во всех фазах сна.

Проект представляет собой саундтрек, звучащий 7 часов 45 минут, в течение которых непрерывно и последовательно проходят друг за другом пятнадцатиминутное «Intro» и четыре цикла частей, соответствующих фазам здорового сна человека.

Наука сомнология изучает сон во всех его проявлениях. Ученые уже далеко продвинулись в этих вопросах: биоэлектрические потенциалы головного мозга исследуются при помощи специальных приборов, выделены различные диапазоны колебаний — Альфа-ритмы, Бета-ритмы, Дельта-ритмы и Тета-ритмы (и др.), установлено их соответствие с периодами бодрствования и сна человека, включая различные фазы сна: 1) Non-REM сон; 2) сонные веретёна; 3) дельта-сон; 4) глубокий дельта-сон; 5) REM-сон. Однако даже в наши дни сомнология не достигла такого уровня изученности сна, при котором на него можно было бы заметно влиять извне, человечество по-прежнему нуждается в решении проблем бессонницы.

Биоэлектрические колебания мозга измеряются в герцах (количество колебаний в секунду), в этих же единицах измеряются и частоты звуковых волн. Зная, какие частотные диапазоны проявляются в различных фазах сна, можно построить их звуковые соответствия. В проекте ANSomnology эти соответствия не прямые, так как бóльшая часть мозговых волн численно находится вне пределов слышимого человеком частотного диапазона. Но автором ANSomnology Олесей Ростовской построены их кратные соответствия. Например, частоте 18Hz (характерно для Бета-ритма) может соответствовать кратная величина в 144Hz (зона звучания ре малой октавы (D3)). Это своеобразный «аккомпанемент» биопотенциалам мозга, который, с одной стороны, «рифмуется» с биоколебаниями, а с другой стороны — оставляет большую зону свободы, не «заставляет» мозг подчиняться, а предлагает выбрать из многослойных полифонических аккордов свою «рифму».

Композицию ANSomnology можно слушать и как любую другую звуковую композицию — просто наслаждаясь особенным и уникальным звуком синтезатора AHC.

Можно прослушивать ANSomnology в период бодрствования сознательно, ожидая, что фоновый звук этого саундтрека благотворно повлияет на деятельность в течение дня (Бета-ритмы, проявляющиеся в фазе быстрого сна, и Альфа-ритмы одной из фаз медленного сна также характерны и для бодрствования).

Но главное предназначение ANSomnology — прослушивание во время сна.

Миллионы людей по всему миру каждый вечер засыпают под звуки телевизора или под звучание трек-листа любимых песен. Есть любители ставить на ночь звуки природы — океанские волны или шум леса. Утром люди просыпаются — какими? Кто-то встает невыспавшимся, а кто-то — отдохнувшим, один встает уставшим, а другой — полным сил. Гарантировать результат заранее нельзя, так как функционирование мозга и особенности слухового восприятия — слишком индивидуальная вещь для общих прогнозов.

Практика

Мы предлагаем слушателю принять участие в совместном художественном акте — поставить ANSomnology на всю ночь и пройти все фазы сна под аккомпанемент необычных звуков синтезатора АНС.

Таким образом, слушатель, становясь субъектом искусства, в то же время сам становится его объектом, встраивая в этот художественный акт свой сон как часть общего процесса. Это возможность стать не просто потребителем арт-продукта, а со-творцом, ибо в данном случае произведением искусства становится сумма звучащей партитуры и ее резонансов в сознании спящего человека. Находясь несколько часов один на один с этими звуками — без рефлексии, без обсуждения с друзьями — человек получает шанс соединиться с музыкальным произведением на более глубоком уровне, чем в концертном зале, стать соавтором целостной композиции с участием собственной физиологии.

Форма композиции и временны*е* периоды ее частей рассчитаны в соответствии с медицински выявленными среднестатистическими периодами здорового сна: пятнадцатиминутное вступление (бодрствование, подготовка ко сну), затем четыре цикла медленного/быстрого сна с плавными переходами между фазами.

Что ожидает спящего слушателя? Влияние произведения искусства любого жанра нельзя предсказать: глядя на одну и ту же картину, один человек испытает восторг, другой испытает отвращение, а третий не испытает ничего. В случае с ANSomnology диапазон эффекта может находиться в любой точке между: «слушатель не выспался» и «слушатель встроился в частотные колебания саундтрека, восстановил свои силы в фазах глубокого дельта-сна и увидел (и запомнил) яркие сновидения в фазах REM-сна».

Прослушивание этого саундтрека полностью безопасно для здоровья, ни одной частоты менее 20Hz не использовано в звучании (и невоспроизводимо обычной аудиоаппаратурой по техническим характеристикам). Тем не менее, мы рекомендуем возрастной ценз 18+ как возраст самостоятельного принятия решения для прослушивания ANSomnology во время сна (подобно тому, как человек берет на себя ответственность за просмотр видео с цензом 18+). Этот саундтрек не предназначен для улучшения сна детям. Это объект искусства, частью которого может стать (или не стать) взрослый человек, познающий современное искусство и самого себя.

Название «ANSomnology» содержит игру слов и смыслов: с одной стороны, это связанные в одно слово понятия «АНС» и «сомнология», с другой стороны — «АН» созвучно отрицательной частице «un», что отделяет проект от научной стерильности и высвобождает пространство для художественного осмысления музыкального материала.

Работа над партитурой была сопряжена с поисками нового способа записи материала. Поскольку требовалась предельная точность в записи определенных звуковых частот, была использована миллиметровая бумага, которая была сначала расчерчена «маяка́ми», потом были нанесены рабочие линии, а затем они были аккуратно прожжены выжигательным прибором. Возможно, это единственное сочинение в мире, написанное подобным прибором. Затем лист партитуры был задут из пульверизатора плотной черной краской, так как плотность миллиметровки не могла бы обеспечить достаточной динамической разницы между бумагой и «окошками» на просвет. АНС получил читабельную черно-прозрачную партитуру.

Проект ANSomnology выставлялся дважды: 1) 15–18 октября 2018 г. в рамках Международной научно-практической конференции «Искусство звука и света» в Российском институте истории искусств (Санкт-Петербург); 2) 5 декабря 2018 г. в Российском национальном музее музыки (Москва). С ноября 2018 г. ANSomnology присутствует на постоянной экспозиции в Музее звука (СПб), где есть техническая возможность слушать всю звуковую композицию целиком.

Новый проект, находящийся сейчас в процессе создания, — «Синестезия-2».

Вместе с художницей Татьяной Колгановой мы планируем претворить в жизнь те же идеи, что и в проекте «Синестезия-1», но с некоторыми внешними изменениями. Планируется пять партитурных листов, музыка которых будет объединена в одну аудиокомпозицию, причем средства монтажа, нарезки и прочей мощной компьютерной обработки использованы не будут, несколько простых склеек просто технически заменят долгий процесс смены стекла в инструменте.

По желанию организатора в выставочном формате можно будет воспроизводить этот объединенный трек как через наушники, так и через динамики, звук из которых еще лучше объединит выставочное пространство, в котором в пяти лайт-боксах будут развешены пять партитур для АНСа.

Синтезатор АНС — важная часть моей композиторской жизни, и я счастлива, что мне удалось сделать что-то заметное для истории этого инструмента. Надеюсь, в будущем он покажет нам еще больше своих возможностей и откроет новые горизонты в музыке.

Анастасия Максимова
(Казань, Республика Татарстан)

Из истории светомузыкальных представлений в Казани (1962–2019 гг.)

Понятие «светомузыка» в качестве отдельного направления в аудиовизуальном искусстве претерпело как в массовом, так и в профессиональном сообществе ряд трансформаций.

Как отмечал Б. М. Галеев, возникновение новых видов искусства, в том числе светомузыки, отнюдь не случайно, они появляются «не по принципу смены караула». Традиционные искусства не уничтожаются, а, некоторым образом, развиваются за счет новых видов. Причиной появления светомузыки Галеев называл «назревшую эстетическую потребность» и соответствующий ей уровень развития технических средств. «Бессмысленно рассматривать эти два процесса вне зависимости друг от друга и, главное, в отрыве от исторического процесса» [3: 35]. Светомузыкальное искусство непосредственно связано, по мнению Галеева, с новыми техническими средствами. Его сущность можно условно охарактеризовать как искусство световой «инструментальной хореографии», своеобразный «танец» живописно-красочных орнаментальных фигур и искусство интонационное [4: 239]. В этом его отличие от разного рода динамической подсветки, иллюминации и автоматических световых «мигалок». Согласно Галееву, предметом искусства светомузыки являются взаимоотношения человека с внешним миром, с природой и космосом. Неслучайно поэтому свою последнюю обобщающую монографию, посвященную различным аспектам светомузыки, ученый назвал «Искусство космического века» [5].

В светомузыке им были выделены следующие жанры: *светомузыкальное концертирование* (проводимое с помощью светомузыкальных инструментов в приспособленных залах), *театрально-зрелищные представления «Звук и свет»* (постановки без непосредственного участия актеров, осуществляемые, как правило, на территории известного архитектурного или исторического памятника с помощью радиоэлектронной и световой аппаратуры), *светомузыкальные фильмы* (воспроизводящие световую партию к музыке и созданные различными методами — от мультипликации до съемки специальных моделей) и *программированная светомузыка, создаваемая при помощи автоматических светомузыкальных устройств*, которые могут использоваться в декоративно-оформительских и развлекательных целях, а также в качестве «сенсорной гимнастики» и визуализации звуковых сигналов на производстве, в педагогике, в психологии и медицине [4: 240–244].

В практике казанских протомедиахудожников жанру светомузыкального концерта всегда уделялось особое внимание. Как в ранний период, так и сейчас светомузыкальные концерты предполагают двухкомпонентность — это «световая пластика, реализующаяся при помощи светомузыкального инструментария (на сегодняшний день также при помощи генерируемого программными средствами с помощью цифровых проекторов контента [*прим. автора. — А. М.*]) на экране, и музыка, исполняемая вживую или в записи» [2: 315]. За счет двух медиа эмоциональное и художественное воздействия очевидно усиливались. Как нам кажется, светомузыкальные концерты максимально полно отражали сущность этого нового, неизведанного искусства, и его освоение необычайно будоражило и мотивировало к дальнейшим экспериментам. Инженеры конструировали неповторимые, не существовавшие до них световые инструменты, исполнители создавали уникальную искусственную аудиовизуальную среду, а у зрителей возникало ни с чем не сравнимое ощущение нового сенсорного опыта и новых субъективных переживаний. В отличие от экранного сюжетного кино, концерт шел не в записи, а вживую, и благодаря абстрактным световым формам создавал вариативность и индивидуальность восприятия за счет погружения в пространство

действия. Это и было, по Галееву, той самой «назревшей эстетической потребностью».

Технические возможности для удовлетворения этой потребности являлись принципиально важными. В тот период в СССР возрастающий авторитет кибернетики и электроники и безграничная вера в возможности техники привели к затянувшейся дискуссии между физиками и лириками. По мнению К. Богданова, дискурсивным лейтмотивом и своеобразным итогом этого спора стало ощущение сближения и даже синтеза науки и искусства [1]. Удивительным образом в Казани сложился пример полного единодушия и плотного сотрудничества между гуманитариями и техническими специалистами. Музыканты и художники вместе с инженерами обсуждали зарубежные технические новинки, пути решения вопросов синтезирования музыкального материала, искали оптимальные конструктивные альтернативы при создании светомузыкального инструментария.

Базовым этапом в экспериментах казанских светомузыкантов стало создание световых сопровождений к уже существующим музыкальным произведениям. И если сам композитор заложил эту возможность и внес в музыкальную партитуру строку Luce, как в случае с «Поэмой огня» А. Н. Скрябина, то вполне ожидаемо, что первые опыты были именно с этим симфоническим произведением. Именно его название стало именем творческой команды единомышленников из студенческого конструкторского бюро Казанского авиационного института (СКБ КАИ), и именно идеи Скрябина стали основополагающими в трактовке понятия светомузыки. Целью синтеза разнородных по модальности элементов (музыки и света) являлось, по мнению прометеевцев, «достижение образного единства» [4: 190] и уникального эмоционального переживания, которое доступно только при наличии двух компонентов, а не отдельно музыки или световых проекций.

Как достичь этого единства? Какие принципы лежат в основе ощущения «слиянности»?

Были выделены следующие общезначимые соответствия: темп музыки — скорость движения и трансформация световых форм; тональное развитие — цветовое развитие всей видимой картины

(колорит); движение по регистрам — изменение размера и сопутствующая этому концентрация света (светлота); динамика звука — световой «жест», т. е. изменение яркости и движение в глубину [4: 188].

Трудность заключалась, однако, в том, что образное единство — это целая палитра возможных «иерархических» способов сделать музыку «видимой», и движение к нему было постепенным: теория проверялась экспериментами, каждый научный вывод подтверждался практическими разработками, после которых проводились новые эксперименты и модернизация оборудования.

Базовым способом или приемом синтезирования является *визуализация определенных элементов музыкального материала* (тембра, гармонии, тональности, мелодии и т. п.) [4: 191]. Это то, что мы видим у А. Н. Скрябина, где каждая тональность окрашена в свой цвет.

Первые светомузыкальные концерты в Казани проводились на установке «Прометей-1», смонтированной инженерами и студентами технического вуза (1962, конструкторы Ю. М. Коваленко, Г. В. Пронин, О. В. Шорников) [6: 83]. Цветные лампы располагались за большим полупросветным экраном в актовом зале радиотехнического факультета КАИ, они были соединены с пультом управления и создавали визуальные картины способом обратной проекции, музыка Скрябина звучала в записи. При этом весь огромный экран (180 кв. м.) полностью засвечивался одним или другим цветом. Для расшифровки и исполнения световой партии «Поэмы огня» были приглашены преподаватель и студентка Казанской государственной консерватории А. Юсфин и Э. Бигушева.

Вторая установка «Прометей-2» (1963–1964, авторы проекта Ю. М. Коваленко, С. А. Андреев, Б. М. Галеев, В. И. Макаров и др.) [6: 83] была усовершенствована и позволяла за счет ячеек с источниками света и системы регулирования создавать на том же полупросветном экране некоторые формы и элементы. Пультов было уже пять, они отвечали за разные цвета: белый, желтый, красный, зеленый и синий. С их помощью исполнители И. Ванечкина, Л. Блинов, Л. Романовская, К. Тазеева и Л. Рябинина могли перемещать по экрану разные очертания фигур. Кроме световой пар-

тии «Поэмы огня» А. Н. Скрябина на нем были созданы партии к «Испанскому каприччио» и сцены «Три чуда» из оперы «Сказка о царе Салтане» Н. Римского-Корсакова, «Катакомб» из «Картинок с выставки» М. Мусоргского, партии к фрагменту из сюиты «Пер Гюнт» Э. Грига, фрагменту из балета «Весна священная» И. Стравинского и др. С 1963 г. всеми конструкторскими работами и созданием художественных концепций руководил Булат Махмудович Галеев. Исполнение концертов проходило в рамках фестивалей студенческой самодеятельности. Однако актовый зал КАИ невозможно было использовать как постоянную площадку для экзотичных световых представлений со стационарной аппаратурой.

Поэтому следующим шагом стало создание *транспортабельного* светового инструмента «Кристалл» (1964, авторы проекта Б. Галеев, И. Галиуллин, Р. Даминов, А. Салахиев, Р. Сайфуллин и др.) [6: 83]. Он представлял собой октаэдр с расположенным внутри кубом из матового оргстекла. Имитируемый всей этой конструкцией шестиугольный кристалл являлся выходным оптическим устройством и управлялся при помощи пульта, светясь 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, однако, к сожалению, нами пока не найдены в архивных записях исполнительские партитуры, и об особенностях исполнения мы можем судить по воспоминаниям участников концертов.

На «Кристалле» были испробованы приемы светового «жеста», т. е. дублирование яркости одновременно с динамикой музыки, цветового окрашивания тембров и гармонии, некоторой графической визуализации мелодии, отображения метро-ритмической организации музыки. Эти эксперименты позволили в дальнейшем перейти к следующему способу синтезирования для достижения образного единства — *визуализации музыкальных тем.* Это более содержательный прием, он позволяет подчеркивать тематическое развитие музыки, отражать драматургию произведения [4: 191].

На протяжении почти 30 лет на светомузыкальном инструменте «Кристалл» проводились концерты в Казани и других городах страны. Из-за неподходящих условий хранения в период перестройки инструмент вышел из строя. Его удалось модернизировать в 2015 г. при поддержке Политехнического музея (авторы реконструкции Д. Морозов, И. Мустафин). Концертная деятельность возобновилась в Москве (2015), Казани (2016) и в Карслруэ (2017) в перформансе «Синестетическая симфония» на музыку и при участии П. Кирна. Опираясь на опыт Б. Галеева и И. Ванечкиной для светомузыкального инструмента «Кристалл», композитор Р. Низамутдинова создала собственную интерпретацию световой строки к прелюдии для фортепиано ор. 73 № 2 А. Скрябина «Темное пламя». Премьера сочинения состоялась в Центре искусств и медиа-технологий в г. Карлсруэ в рамках выставки «Искусство Европы 1945–1968» [7: 256]. Пульт управления из далекого 1964 г. был заменен на новый цифровой, подключенный к компьютеру. Запрограммированная, то есть частично прописанная заранее партитура снижает исполнительские возможности светомузыканта, а визуальные эффекты в современной версии инструмента не столь многообразны, как в предшественнике, однако, теперь инструмент получил свой голос и стал поистине светомузыкальным. Если раньше звуковой сигнал подавался извне и только потом обрабатывался, превращая децибелы в люмены, то в современной версии генерация звуков и света происходит одновременно прямо во время концерта.

В конце 1970-х гг., когда коллектив получил постоянный музейный зал светомузыки и демонстрационный зал в Молодежном центре города Казани, была создана стационарная установка «Прометей-3» (авторы проекта Б. М. Галеев, Р. Ф. Сайфуллин, В. П. Букатин). Она состояла также из пульта и более сложных световых проекторов с различными трафаретами и цветными фильтрами. На ней исполнялись «Темное пламя» А. Скрябина, «Болеро» М. Равеля, «Время, вперед!» Г. Свиридова [6: 83]. По сравнению с ранними версиями, этот инструмент мог совмещать эффекты обратной и прямой проекции. В начале 1980-х гг. в том же демонстрационном зале монтируется установка «пространственной музыки» (48 звуковых каналов). Эта система позволяла создавать

эффекты перемещения звуков в пространстве зала в любой заданной точке, повторяя, например, полет шмеля, крики чаек или шум пролетающего самолета. На такой более совершенной технике начал осваиваться еще один способ синтезирования — *визуализация тематического развития и динамики всех элементов музыкального материала* [4: 192]. Это высший прием «слиянности» звукового и светового материала с возможностями их полифонического взаимодействия, с солированием света, с перетеканием партий от музыкального инструмента к световому и обратно. Эти эксперименты показали определенную ограниченность световой аппаратуры того времени и трудности в реализации идеи синтеза музыки и света. Тем не менее, светоконцерты, совмещавшие звуковые и световые превращения, проходили там регулярно в течение 10 лет, вплоть до 1991 г., когда зал и музей светомузыки были варварским способом ликвидированы.

Казанские инженеры-светохудожники постоянно исследовали опыт предшественников и современников, обсуждали вопросы, связанные с синестезией и светомузыкой на научно-практических конференциях, постоянно проверяли свои теории практикой. В целом, для казанской школы светомузыки принципиально важным является вопрос о непереводимости эстетической информации разного происхождения [4: 222]. Несмотря на то, что такая трансформация — превращение музыки в визуальные образы, особенно с учетом неких непознаваемых алгоритмов и кибернетических устройств, — казалась большинству «чудом», а потому была очень привлекательна, прометеевцы настаивали на том, что только участие Художника и его драматургическое интонирование может дать то уникальное эмоциональное переживание, которое отличает художественное произведение от забавных световых иллюстраций.

Все теоретические подходы, в том числе по светомузыкальному концертированию, с конца 1960-х гг. до 2015 г. отражены в 18-ти сборниках материалов конференций, организованных СКБ–СНИИ[1]

[1] Совместный научно-исследовательский институт был основан в 1994 г. на базе двух организаций: Академии наук Республики Татарстан и Казанского авиационного института, ныне это Казанский государственный технический университет им. А. Н. Туполева.

«Прометей» в Казани под научным руководством Б. Галеева. По ним можно проследить широкий спектр рассматриваемых проблем и обширную географию участников. За 50 лет в сборниках этих научных форумов было опубликовано 1212 статей авторов из 12 стран и 101 города [8: 217]. В подробной библиографии, вышедшей в 2019 г. [8], дана исчерпывающая информация по темам и персоналиям. Глубокий анализ всех публикаций по теме «светомузыкальные концерты» является перспективным направлением для будущего поколения исследователей.

В 1987 г. была создана установка «Рассвет» (авторы проекта Б. Галеев, В. Букатин, Р. Сайфуллин, А. Шумилов), которая соединяла два диапроектора с пультом и благодаря управляемой смене слайдов позволяла получать эффекты видео. Для исполнения на ней были созданы концертные световые партии на музыку К. Дебюсси, Р. Паулса, группы Пинк-Флойд и др. Слайды печатались с пленок, на которые снимали Б. Галеев и казанский фотограф Ф. Губаев. Здесь впервые в световые партии были включены некоторые конкретные (облака, природа, архитектура), а не абстрактные изображения. Эти изображения на слайд-проекторах менялись с эффектами «наплыва», «вспышек», «затухания» и постепенного «проявления», создавая на базе стандартного аналогового диапроектора имитацию кино. При создании слайдо-музыкальных композиций и позднее светомузыкальных фильмов Галеев считал «вертикальный монтаж» С. Эйзенштейна базовым учебником на века, где главным тезисом является «отделить звук от предмета и представлять их уже не только в унылом синхронизме, но и в контрапункте, полифонически» [5: 368].

Новые технические решения, появление в арсенале прометеевцев видеотехники позволили расширить эксперименты с концертированием. Так, в конце 1990-х гг. проходят синтетические концерты «Мир как большая симфония: Музыка, поэзия, живопись», «Ave Maria. Образ в искусстве», «От курая до органа», «Фауст», «Мессиан и Босх» и мультимедиа-концерт в Большом концертном зале Казанской консерватории, где визуальные образы создавались с помощью лазерной техники, генераторов, осциллографов и видеоэффектов, а помимо живой музыкальной и световой партии,

включающей большие слайдовые проекции живописных полотен, исполнялись поэтические произведения.

С этим же пультом «Рассвет» в 1996 г. в Большом концертном зале (Казань) была осуществлена постановка скрябинского «Прометея» с хором и оркестром и с визуальной партией из картин В. Кандинского. Здесь, как и в предыдущих концертах, подтвердился главный принцип работы прометеевцев: светомузыка — искусство синтетическое, искусство коллективного творчества [5: 432]. Это коллективное творчество стало залогом долголетия и многообразия осуществленных проектов. С середины 1990-х гг. значимых светомузыкальных концертов прометеевцы не проводили в силу изменившихся эстетических потребностей и экономических условий, а также из-за отсутствия необходимой и соответствующей световой техники.

Следуя успешным примерам предшественников, молодое поколение Творческого объединения (ТО) «Прометей» в 2017 г. после долгого перерыва объединило усилия музыкантов, художников и технически способных исследователей, восстановило пульт «Рассвет» и диапроекторы, светопроекционное устройство «Калейдофон 36» и при участии немецкого видеохудожника Лиллевана представило это оборудование на фестивале «Unsound. Dislokation Kazan» в Центре современной культуры «Смена» в Казани. Музыку для выступления написала композитор Р. Низамутдинова. Теплый аналоговый живой свет от ламп накаливания и расписанных вручную слайдов, стеклянных цветных фильтров и старых трафаретов в сочетании с новейшей электронной музыкой создал в зале атмосферу ожившего «чуда» и местами того полифонического синтеза, к которому так долго стремились казанские светохудожники в 1960–1990-е гг. В 2019 г. при поддержке платформы «Techne» ГЦСИ в г. Москва под кураторством А. Джеузо был восстановлен и продемонстрирован еще один уникальный объект — «Электронный художник» (авторы реконструкции — В. Букатин, А. Загидуллин), который в своей ранней истории не использовался как светомузыкальный инструмент при концертировании. В сентябре 2019 г. состоялась премьера перформативного выступления на музыку и с участием Р. Низамутдиновой, где реконструированный

синтезатор генерировал с помощью исполнителя (И. Мустафин) на большом экране необыкновенные для сегодняшнего восприятия, фантастически буйные цветные динамические изображения. Как и 50 лет назад, у коллектива нет своего стационарного зала, поэтому возможности регулярного концертирования с отреставрированными приборами не имеется. Кроме того, транспортировка и эксплуатация этих хрупких радиоэлектронных оптических устройств сокращают их опциональность, а их сохранность как медиаархеологических и культурно-исторических объектов предпочтительнее, чем частое использование на концертных площадках. Значительно чаще многие из восстановленных и реконструированных установок демонстрировались в течение последних лет на выставках в крупных российских городах. Кроме того, в 2017 г. был снят видеоклип на композицию М. Бурмистрова «Life is not enough», в котором зафиксированы все работающие инструменты. Следующим этапом в развитии проектов стало создание в 2019 г. Фонда поддержки аудиовизуального и технологического искусства «Прометей» имени Б. Галеева, целью которого является сохранение наследия и содействие в исследованиях этого огромного пласта материала, в выявлении специфики работы казанских светохудожников, в изучении научно-творческих взаимосвязей СКБ — СНИИ — ТО «Прометей» с другими арт-сообществами и реконструкции наиболее значимых образцов ранних светомузыкальных перформативных опытов, а также поддержка молодых последователей идей синтеза музыки и света. В 2018 и 2019 гг. при сотрудничестве с продюсерской компанией Creeptone media Фондом «Галеев-Прометей» в Казани были проведены лаборатории и лектории, нацеленные на формирование творческого комьюнити, которому близки идеи Скрябина и Галеева и которое на новом витке технологического развития может осознанно и полифонически сочетать музыку и изображение. Опыт, как известно, помогает избегать ошибок, а исследование опыта в сфере светомузыкального концертирования дает помимо фактического социокультурного и исторического материала импульсы для дальнейших экспериментов и вдохновение для собственных поисков молодым медиахудожникам и композиторам.

Литература

1. *Богданов К. А.* Физики vs. лирики: к истории одной «придурковатой» дискуссии // Новое литературное обозрение. Москва, редакция журнала «Новое литературное обозрение». 2011. № 5. URL: https://magazines.gorky.media/nlo/2011/5/fiziki-vs-liriki-k-istorii-odnoj-pridurkovatoj-diskussii.html (дата обращения 17.01.2020).

2. *Ванечкина И. Л.* Беседы о музыке и синтезе искусств. Казань: Татполиграф, 2012.

3. *Галеев Б. М.* Искусство видимой музыки // Телевидение и радиовещание. 1971. № 10. С. 35–36.

4. *Галеев Б. М.* Светомузыка: становление и сущность нового искусства. Казань: Татарское книжное издательство, 1976.

5. *Галеев Б. М.* Искусство космического века: Избранные статьи. Казань: Фэн, 2002.

6. Галеевские чтения: Материалы международной научно-практической конференции («Прометей» – 2010), 2–6 октября 2010 года. Казань: Изд-во Казан. гос. техн. ун-та им. А. Н. Туполева, 2010.

7. *Низамутдинова Р.* Опыт создания световой партитуры к «Темному пламени» А. Н. Скрябина // Вопросы инструментоведения. Вып. 11: сборник статей и материалов XI Международного конгресса «Благодатовские чтения» / РИИИ; [отв. ред. И. В. Мациевский, ред.-сост. О. В. Колганова]. СПб., 2017–2018. С. 253–256.

8. *Jewanski J.*, *Sakhabiev R.*, *Maksimova A.* Synästhesieforschung am «Prometheus» in Kasan`, Russland. Eine Bibliographie der 18 Kongressberichte 1967–2015. Kassel university press GmbH. Kassel, 2019.

Валерия Недлина
(Алматы, Республика Казахстан),
Екатерина Демитерко
(Екатеринбург, Россия)

Звук, свет и действие в композиционном плане спектакля Р. Бегенова «Медея. Материал»

В 2016 г. в городе Алматы прошла премьера спектакля «Медея. Материал», режиссера Рустема Бегенова[1]. Многослойность режиссерского замысла, множественность взаимодействующих текстов, формирующих содержание, нашли отражение в оригинальных средствах художественной выразительности, в качестве которых Р. Бегенов использует не только сценографию и музыку (композитора С. Байтерекова[2]), но и аудиозапись, пластику фэшн-моделей, электромеханическое оборудование сцены, сложное световое оформление, а также средства мультимедиа (видеокамеры, мониторы, аудиоаппаратуру). На фестивале нового европейского театра в Москве в Мейерхольд-центре спектакль был

[1] Рустем Бегенов — казахстанский режиссер, продюсер, ученик Бориса Юхананова — российского режиссера театра, кино и телевидения, художественного руководителя электротеатра «Станиславский». Р. Бегенову довелось работать с тремя мэтрами современного театра: с греческим режиссером Теодоросом Терзапулосом (крупнейший в мире специалист по античной трагедии) [Р. Бегенов был у него ассистентом на постановке «Вакханки»]; с итальянским режиссером, сторонником поставангардного театра — Ромео Кастелуччи и немецким композитором, режиссером музыкального театра Хайнером Гёббельсом.

[2] Санжар Байтереков — казахстанский композитор. Его стилю присуще претворение национального начала средствами спектральной музыки, сонористики, минимализма и других современных техник. Он создал первый в Казахстане ансамбль современной музыки «Игеру» при Центре современной музыки Казахской национальной консерватории им. Курмангазы.

отмечен как новаторский. Анализ этого во многих отношениях экспериментального произведения требует особого подхода. Мы предлагаем применить метод анализа музыкальной формы не только к музыкальному сопровождению спектакля, но также ко всем его аудиовизуальным планам.

Сам режиссер определяет жанр спектакля как поп-механический балет. В программке обозначено, что «Медея. Материал» — это 60-минутное действо для 16 моделей, 6 музыкантов, 4 экранов, 3 камер и 2 голосов; техногенная мистерия казахстанского режиссера на текст немецкого драматурга по древнегреческой трагедии Еврипида, поставленная на русском и казахском языках. Кроме того, постановка обладает чертами мультимедийной оперы, выражающимися в характере взаимодействия аудиальных и визуальных планов.

В основу положен текст немецкого драматурга Хайнера Мюллера. Он обработал миф и вложил в него новый смысл. Сам Мюллер, как и его Медея, жил между двумя странами: Западной и Восточной Германией. С одной стороны — это трагедия личности, с другой — она имеет более широкое значение — столкновение цивилизаций. Текст Х. Мюллера стал частью современной культуры и неоднократно ставился в очень разных версиях именно благодаря той драматургической свободе, которую предоставляет автор. В классическом театре готовый сюжет, где расписаны роли, а драматург ремарками контролирует не только их действие, но и сценографию, сводит задачу режиссера к максимально близкой к исходному тексту постановке. По меткому выражению Б. Брехта, возражавшего против «законсервированного» отношения к классическим сюжетам, «традиционные приемы в постановках классиков одинаково удобны и режиссерам, и актерам, и зрителям: эти приемы не требуют напряжения» [3: 198]. В «Медее. Материал» Х. Мюллера текст написан таким образом, что располагает к диалогу, к сотворчеству драматурга и режиссера. Х. Мюллера интересовала не столько сценическая постановка, сколько общение постановщика с текстом. Он предлагает сырой материал — текст, абсолютно выхолощенный от всяких эмоциональных аспектов, просто набор фраз от имени Медеи, который можно, расставив знаки препинания, трактовать

как хочешь. Само отношение к тексту как к материалу, особенно к тексту мифа (пьесы) как к материалу для воплощения на сцене, стало порождением общей тенденции к обновлению театра, его эпизации, к формированию новых связей между драматургом, режиссером, актерами, сценой и зрителем [2].

Р. Бегенов подходит к тексту как к материалу, но не для размышлений или передачи смыслов. Он словно продолжает очищать текст от эмоций и знаков препинания, трактуя его не столько как смысловую сферу, сколько как музыкальную интонацию. В основе идеи Р. Бегенова лежит соединение текстов. Он расширяет материал и берет не только текст Х. Мюллера, но и вступление к книге «Аз и Я» Олжаса Сулейменова. Причем тексты звучат на казахском и русском языках. Билингвизм, механистичность интонации, умножение одного текста на другой приводят к обратному эффекту: не к отсутствию смыслов, а к многократному их увеличению [1: 51].

Текст О. Сулейменова сам по себе стал своего рода символом концепции евразийства. История Ясона и Медеи представляется в таком прочтении историей столкновения двух миров: Европы и Азии. Р. Бегенов так трактует образы Х. Мюллера: «Для меня главной темой Медеи является то, что она бросила свой край и приплыла к берегам богатой и красивой страны. Но в эту страну ей никогда не войти — она всегда здесь будет чужой, варваркой. И эта тема очень актуальна сегодня, когда весь мир бежит от своей истории, своих корней, к новым землям, в которые ему никогда не войти. Весь мир как будто застрял на берегу несбывшейся “новой земли”»[3].

Материалом для Р. Бегенова становятся:

• тексты Х. Мюллера и О. Сулейменова;

• двигающиеся по сцене девушки-модели, заменяющие профессиональных актеров;

• музыка Санжара Байтерекова в исполнении ансамбля современной музыки «Игеру»;

• сцена-робот с электронными приборами, освещением, камерами и мониторами.

[3] Из речи Р. Бегенова на творческой встрече в КНК им. Курмангазы в марте 2017 г.

Каждый из планов спектакля обладает характеристикой музыкальной формы. Наложение драматургических планов реализовано подобно позднебарочной большой полифонической форме, которой присущи качества непрерывности, вариационности, разработочности, репризности.

Форма ***текстового плана*** соответствует музыкальной динамической трехчастной форме. Тексты вводятся в спектакль следующим образом: начиная с голоса Медеи Х. Мюллера, звучащего поочередно на казахском и русском языках, которые произносятся в записи двух драматических актрис театра им. М. Ауэзова, как бы за кадром из репродуктора, по очереди с двух сторон от зрителя, позволяя ему оказаться физически между двух культур. Текст декламируется лишенным эмоциональной окраски, механическим голосом, подвергнутым компьютерной обработке. Сопоставление механики эмоциям, рациональности духовности, вынесено в виртуальный план, в сознание зрителей.

Текст О. Сулейменова подан иначе. Он визуализируется на мониторах (см. ил. 1). Модели читают его в разных темпах, благодаря чему образуется своего рода алеаторическая каноническая имитация.

В результате взаимодействия текстов Х. Мюллера и О. Сулейменова происходит химическая реакция с распадом: текст Медеи распадается на микроэлементы — слоги и звуки, постепенно растворяющиеся в электронном звучании.

В визуальном ряде спектакля происходит взаимодействие двух материалов: движения девушек-моделей и движения механических и электрических элементов сцены (см. ил. 2, 3).

Сцена представляет собой большой механический куб (робот-сцена), оснащенный неподвижными и мобильными элементами, каждый из которых функционирует как источник звука, делая всю сцену большим музыкальным инструментом. Музыкой здесь становится все: автоматические конструкции; звуки моторов, приводящих в движение платье; инсталляции; камеры, которые ведут запись в реальном времени. Визуальный ряд дополняют большие экраны, на которые выводится изображение с камер, расположенных на подвижных штативах, встроенных в сцену. Так зритель погружается в атмосферу внутри куба (см. ил. 4, 5).

Вместо профессиональных актеров Р. Бегенов вводит девушек-моделей — условных действующих лиц. Самой Медеи на сцене нет. Мы можем видеть только ее красивое свадебное платье на механической вешалке и слышать ее голос из колонок. Она как бы растворена во всем. Движения моделей — тоже своего рода музыка. Они сопряжены не столько с танцем, сколько с пантомимой, что отсылает нас к древнегреческой трагедии. Девушки-модели ударяют по камертонам и жестяным ведрам, которые создают урбанистический звуковой фон. Звучание камертонов как бы отсекает фрагменты сценического действия по принципу пропорций ряда Фибоначчи.

Важный элемент действия — свет, особенно заметный там, где звуки замирают. Несмотря на то, что сцена почти постоянно звучит, музыкальная тишина незримо присутствует на ней все время: в приглушенных голосах, почти бесшумном движении, шуршании платьев. Взаимодействие моделей и сцены — это тоже своего рода контрапункт где механическое и человеческое то соединяются, то расходятся, то меняются местами.

Двойственность, присущая «Медее» Р. Бегенова, проявляется и в музыке Санжара Байтерекова в исполнении ансамбля современной музыки «Игеру». Она словно противопоставляется контрапунктом к музыке сцены. Ту же двойственность можно наблюдать и внутри самого ансамбля, в его составе совмещены европейские инструменты: флейта, кларнет, альт, виолончель и архаичный кылкобыз — символ вековых традиций.

С. Байтереков вложил эту двойственность и в музыку. Значительный по масштабам первый раздел представляет собой открытую процессуальную форму, составленную из подчеркнуто плывущих глиссандирующих интонаций, широко растянутых по времени. Ей противопоставлен финал — кульминация всего действа. В качестве материала композитор взял кюй Курмангазы «Адай». Выбор пал на этот кюй из-за его узнаваемости. С. Байтереков полностью переинтонирует его в звуковысотном плане, оставляя неизменным только ритм, что делает его почти неузнаваемым, кроме нескольких наиболее характерных моментов.

Все драматургические планы соединяются в последней сцене. В грандиозном контрапункте сцена, участники действия и музы-

кальный ансамбль соединены таким образом, чтобы максимально задействовать все органы восприятия зрителей. Соединение аудиальных и визуальных планов обладает в целом чертами рондальности, которая, впрочем, сообразуется еще с одной формой — темброрегистровым развитием (термин С. Утегалиевой [4]) домбрового кюя. Еще один план двойственности — диалог культур и цивилизаций.

В отличие от классического подхода, предполагающего централизацию сценического действия вокруг одной идеи, Рустем Бегенов не принуждает зрителя увидеть какую-либо единую трактовку. Намеренно избегая навязывания смыслов, он, напротив, их умножает. Подобно тому, как луч света, попадающий на стеклянную призму, расцвечивается всеми цветами спектра.

Литература

1. *Бахтин М. М.* Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве / *Бахтин М.* Сборник литературно-критических статей. М.: Художественная литература, 1986. С. 6–71.

2. *Брехт Б.* Эпизация театра (примечания к «Трехгрошовой опере») // *Брехт Б.* О театре: сб. статей / пер. с нем. М.: Издательство иностранной литературы, 1960. С. 70–79.

3. *Брехт Б.* Страх, внушаемый классическим совершенством // *Брехт Б.* Театр: [Пьесы. Статьи. Высказывания]: в 5 т. М.: Искусство, 1965. Т. 5. С. 197–200.

4. *Cunningham D.* Einstein on the Beach (1977) // Writings on Glass: Essays, Interviews, Criticism / ed. R. Kostelanetz. New York: Schirmer Books, 1997. P. 152–165.

ЛАБОРАТОРИЯ

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 также стремительно меняется, как и визуальный облик самого города.

Городская акция «Звуковой портрет Казанского Кремля», организованная Музеем исламской культуры совместно с творческим объединением (ТО) «Прометей» с целью привлечения внимания к акустическому колориту архитектурных пространств города и, в частности, музея-заповедника Казанский Кремль, предложила горожанам ряд «звуковых прогулок» («soundwalk» в полдень, вечер, полночь и рассвет), а также мастер-классы по передаче накопленных в результате прогулок звуковых впечатлений средствами графики и цвета.

«Soundwalk» — это род прогулки с акцентом на слух. Термин был введен канадским музыкантом, педагогом Р. М. Шафером (R. Murray Schafer), первым обратившим внимание общественности на стремительно падающую слуховую культуру горожан, особенно на фоне повсеместного преобладания визуальной информации — «культуры глаза». Им была разработана система слуховых упражнений, во время которых участники практиковали осознанное вслушивание, а также собирали аудиоматериал, призванный запечатлеть особенности «звукового ландшафта» местности — комплекса

системных звуков, возникающих в процессе деятельности человека и живой природы, характерного для различных архитектурных пространств. Идея «звуковых прогулок» в первую очередь была подхвачена экологами, обеспокоенными избыточностью звучания мегаполисов. Так появилось направление акустическая экология, и интерес к ней растет благодаря работе World Forum for Acoustic Ecology (WFAE), который был основан в августе 1993 г. [3].

Такого рода мероприятия, как «звуковые прогулки», пока еще не получили широкого распространения в России. По всей видимости, этим и объясняется отсутствие единой методологии их проведения. Тот факт, что на приглашение к участию в городской акции «Звуковой портрет Казанского Кремля», опубликованное в социальных сетях, откликнулись в основном лишь учащиеся и выпускники Детской архитектурно-дизайнерской школы «ДАШКА» Казанского государственного архитектурно-строительного университета (КазГАСУ), где вопросы звучащего окружения поднимаются на специальных занятиях, и их родители, также говорит о слабой популярности в нашем городе прогулок такого необычного формата, каким являются soundwalk. Поэтому перед организаторами была поставлена задача осветить результаты мероприятия, представив их в наглядной художественной форме.

Руководствуясь основным посылом — рассматривать окружающее звучание как разворачивающееся музыкальное произведение [4] — при проведении акции «Звуковой портрет Казанского Кремля» участникам было предложено заносить данные наблюдений в специально разработанные для этого мероприятия таблицы, названные нами «партитурами звучания». Ставилась слуховая задача разделить все воспринимаемые акустические явления на «партии» нескольких групп «музыкальных инструментов»: антропогенных, техногенных, природных, в зависимости от характера источника звука. В таблицу заносились названия звуков, а также слова-звукоподражания в той последовательности, как это принято в записях на нотном стане у музыкантов. Размер, характер шрифта, направленность слова (по вертикали, горизонтали, по диагонали) — все способствовало внесению дополнительной информации о роли каждого звука в «музыкальном полотне» (ил. 1).

По горизонтали записаны названия фоновых, длительных по своей продолжительности звучаний. Последние можно уподобить (по аналогии с музыкой) своеобразному «аккомпанементу». Это, например (ил. 1) гул голосов туристов, образованный своеобразием акустических характеристик площади, топот людей и др. По диагонали в анкете размещены названия тех звучаний, источники которых воспринимаются как перемещающиеся относительно респондента. Например, это более отчетливо слышимые на фоне общего гула голосов фразы проходящих мимо экскурсоводов. Единичные, особо привлекательные звуки записаны по вертикали. Некоторыми нашими респондентами им придана графическая интерпретация (ил. 1). В анкете мы их видим как миниатюрные рисунки. Размер шрифта позволяет выявить громкость звучаний, особенности шрифтового написания — их характер, а цвет — особенности эмоционального восприятия респондентами (ил. 2).

Такого рода таблицы в заполненном виде уже можно рассматривать в качестве шрифтовых композиций, которые достаточно наглядно рассказывают о звуковом колорите в различных архитектурных средовых пространствах Казанского Кремля. Также они помогают оценить насыщенность звуковой фактуры, динамику изменения звучания и др. (ил. 2). Следующим этапом явилось художественное обобщение впечатлений участников в графических композициях (ил. 3), создание которых проходило в формате workshop.

Этот формат позволил выпускникам «ДАШКА» поделиться своим опытом с другими участниками акции, среди которых были и незрячие люди. Практика графической передачи впечатлений от звуковых феноменов, основанная на синестезийном подходе, осуществляется в Детской архитектурно-дизайнерской школе «ДАШКА» КазГАСУ уже более 10 лет в рамках нашей программы (Д. Р. Галиакберовой) «Звуки вокруг нас — симфония пространства» [2]. На занятиях ребята во время изучения музыкального произведения или погружения в иной звуковой феномен в отличие от музыкантов-исполнителей обращаются не к музыкальным инструментам, а к изобразительным. Руководствуясь задачами поиска графической метафоры для художественного образа, заложенного в звуках, они как бы «музицируют» графическими линиями, пятном. Тем самым

постепенно раскрывают для себя закономерности, связи, отношения звукового и зрительного, музыкального и пластического [1]. Ценными становятся задания, связанные с переосмыслением звучащих пространств и последующим их метафорическим отображением в графике или в макете. Положительный результат реализации программы состоит в том, что выпускники школы, молодые архитекторы уже начинают осознавать важность такой формы исследования архитектурного пространства, как созерцание места через звук. Программа получила высокую оценку на Международном фестивале «Зодчество–2013», она представляла Россию на международном конкурсе UIA ARCHITECTURE & CHILDREN GOLDEN CUBES AWARDS 2014 («печатные издания по архитектурному образованию детей»).

Именно эту практику и захотелось предложить участникам городской акции «Звуковой портрет Казанского Кремля». 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 ней, проанализировать закономерности и особенности возникновения доминантных звучаний и звучаний, маркирующих различные зоны обследуемой территории (ил. 4). На фрагменте отчетного планшета средствами инфографики показаны количество и возрастные категории участников акции, границы обследуемой территории, дан весь спектр названий звучаний, зафиксированных респондентами. Всем звучаниям соответствует своя цветовая характеристика. Она была разработана коллективно и базируется на цветозвуковых ассоциациях участников летнего мероприятия.

Наряду с аудиозаписями, поэтическими текстами, высказываниями участников о звуковом ландшафте Казанского Кремля инфографика составила основу экспозиции по материалам проведенной городской акции.

Выставка демонстрировалась в Музее исламской культуры, а затем стала частью интерактивной аудиовизуальной инсталляции «Звуковой портрет Казанского Кремля» (ил. 5). Это пространство

4 х 6 м, в котором размещены визуальные объекты, в метафорической форме отражающие ощущения от «метафизического» звучания архитектурных кремлевских объектов. Их внешний облик навеян графическими зарисовками, сделанными нашими респондентами. Объекты выполнены из исторического строительного материала (дерево, металл), списанного во время осеннего ремонта в Кремле. Интерактивность пространства заключается в том, что оно реагирует на посетителя, оказавшегося в разных участках пространства инсталляции, звуками, записанными во время звуковых прогулок в рамках акции. Плотность звучания зависит от количества посетителей инсталляции. Объекты самозвучащие и предполагают возможное тактильное взаимодействие.

Инсталляция была создана в рамках шоукейса технологического искусства TATCULTLAB/mediaart, получила высокую оценку экспертов и внимание большого количества посетителей выставочных площадок.

Литература

1. *Галиакберова Д. Р.* «Звучание» предметно-пространственной среды как объект художественного осмысления на занятиях в детской архитектурно-дизайнерской школе // Архитектурно-художественная композиция: Формирование пространства: Сб. науч.-метод. тр. № 3 / под ред. В. И. Иовлева. Екатеринбург: Архитектон, 2009.

2. *Галиакберова Д. Р.* Звуки вокруг нас — симфония пространства: Учебно-методическое пособие. Казань: ООО «Новое знание», 2013.

3. *Матасов В. М.* Проблемы изучения «звуковых ландшафтов». URL: https://pandia.ru/text/77/318/11963.php (дата обращения 13.12.2019).

4. *Шафер М.* Мысли по поводу музыкального воспитания // Из истории музыкального воспитания: Хрестоматия / сост. О. А. Апраксина. М.: Просвещение, 1990.

Ярослав Безоков
(Новосибирск)

Синтезатор как механизм управления светом в интерактивной светомузыке

На сегодняшний день справедливо разделять светомузыкальные исполнения на предварительно спрограммированные, когда материал постановки подготавливается заранее и воспроизведение запускается нажатием одной кнопки, и интерактивные, когда создание светомузыкального произведения происходит непосредственно в ходе исполнения. В музыкальном искусстве аналогиями им являются аудиозапись и живое исполнение. Интерактивная светомузыка обладает теми же достоинствами, что и непосредственное сиюминутное музицирование, и в ситуации, когда световая партия нужна для концерта с живым исполнением, именно интерактивная светомузыка 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 светомузыки, так как профессиональным музыкантам для экспериментов с ней требуется солидный бюджет и многомесячное изучение узкоспециализированной техники. По этим же причинам интерактивной светомузыке трудно проникнуть в сферу 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 гибридных 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 современный компьютер при определенной настройке дает возможность использовать для управления светом любой домашний синтезатор. Световые эффекты могут быть свободно назначены на нужные клавиши в зависимости от личных предпочтений, особенностей художественного материала и удобства исполнения. Следует особо подчеркнуть, что мы уже имеем дело не с синхронизацией определенных звуков с конкретными визуальными эффектами, а именно с механизмом управления светом. Рассмотрим, что же именно нам понадобится для его успешной реализации.

Прежде всего, следует подключить синтезатор к компьютеру, на котором стоит программа управления светом. В настоящий момент существует несколько таких программ, завоевавших лидирующее положение. Каждая из них имеет свои особенности и преимущества. Не вдаваясь в технические детали, отметим, что для нашей задачи хорошо подойдет французская программа Sunlite suite 2, она относительно простая, бесплатная, и в ней большое внимание уделено сведению музыки и света. После загрузки файла с заранее сделанными специальными настройками эта программа передаст управление светом подключенному к компьютеру синтезатору. Далее команды с клавиатуры могут уходить на световое оборудование в концертном зале или в программу-визуализатор, создающую прямо на экране компьютера виртуальную сцену с нужной нам светотехникой. Если для вас актуально использование визуализатора, следует обратить внимание, что бесплатные версии таких программ имеют ряд существенных ограничений, и одно из самых неприятных — невозможность сохранить созданный вами проект. На этом фоне выгодно отличается визуализатор Capture. В его бесплатной версии урезаны только функции, необходимые для коммерческого использования, а действия с файлами остаются доступными.

Таким образом, все необходимое для наших целей программное обеспечение может быть свободно загружено из интернета и абсо-

лютно легально установлено на любой компьютер под управлением операционной системы Windows 8/10, в том числе и на компьютеры в различных официальных учреждениях: консерваториях, дворцах культуры, музыкальных школах и школах искусств.

Немаловажным является вопрос, какими характеристиками должен обладать компьютер для управления светом. Сами программы управления светом достаточно нетребовательны и могут эффективно работать на самом простом ноутбуке. А вот визуализатор опирается на ресурсы видеокарты, и от ее возможностей будет зависеть качество изображения и скорость отклика виртуальных прожекторов на поступающие команды. Так что видеокарте потребуется уделить особое внимание, если планировать активно пользоваться визуализатором в своем творчестве.

Следует признать, что производители компьютера скорее всего не планировали возможность создания на нем светомузыкальных произведений, и внутри него нет нескольких крайне нужных для этого микросхем. Однако это легко решается подсоединением к компьютеру через USB-порт небольшого устройства — DMX-контроллера. Приобрести его достаточно легко. В нашей стране их производством занимаются сразу несколько компаний, и цены на такие устройства на момент написания этой статьи составляют от 6 до 12 тысяч рублей. Даже если вы выберете бюджетную модель, ее подключение к вашему компьютеру даст очень широкие возможности для работы со светомузыкой. Ну а теперь перейдем конкретно к тем возможностям, которые получит синтезатор после подключения к такому компьютеру.

Программа управления светом поддерживает работу с синтезаторами, клавиатура которых имеет не более 61 клавиши. Это стандартный пятиоктавный домашний синтезатор. При использовании моделей с бóльшим количеством клавиш крайние регистры останутся неактивными. Однако использование даже 61 клавиши дает очень широкие возможности, ведь на каждую из них можно назначить свой световой эффект. При этом клавиша по нашему выбору может находиться в одном из пяти режимов работы.

Первый режим запустит световой эффект при нажатии на клавишу и отключит его при повторном нажатии. К примеру, при нажа-

тии на «до» первой октавы лучи прожекторов расходятся к краям сцены наподобие светового занавеса и продолжают освещать их, пока вы не выключите их повторным нажатием на ту же клавишу.

Второй режим запустит световой эффект при нажатии на клавишу, но каждое последующее нажатие на ту же клавишу будет возвращать эффект на исходную точку. Это может быть удобно, если вам нужна пульсация света без прерывания эффекта.

Третий режим — импульсный. Эффект активен только пока вы удерживаете клавишу. Это наиболее удобный режим для передачи ритмических рисунков через свет.

Четвертый режим — отключение. Нажатие клавиши может отключать группу прожекторов, отдельные запущенные ранее эффекты и их комбинации или же весь свет на сцене.

Пятый режим активирует и отключает эффект при определенной силе нажатия. Скажем, сильное нажатие на клавишу включает прожекторы, а слабое — выключает, и наоборот. Этот режим может быть скомбинирован со вторым, и тогда первое сильное нажатие запустит эффект, повторное сильное нажатие будет возвращать его на начальную точку, а слабое нажатие на ту же клавишу выключит прожекторы, когда это понадобится.

Привязывание светового эффекта к силе нажатия на клавишу может быть использовано не только для создания описанного выше режима, но и для программирования на одну клавишу сразу нескольких команд. Компьютер распознает 127 уровней нажатия, а это значит, что теоретически мы можем назначить на одну клавишу до 127 разных команд. Конечно, на практике мы не сможем этим воспользоваться, поскольку не настолько точно контролируем свои мышечные усилия, однако разделить шкалу из 127 значений силы нажатия на три или четыре зоны и к каждой привязать свой световой эффект будет вполне оправданным решением. В этой ситуации наиболее целесообразным нам представляется использовать такой набор команд, который бы органично переносил в свет экспрессию, обычно вкладываемую нами в звук через силу нажатия. Решения здесь могут быть разные, ведь экспрессия может быть передана и через силу вспышки, и через положение лучей относительно друг друга, и через скорость движения лучей

в пространстве сцены. К примеру, мы прописываем в программе, что сильный удар по клавише заставит лучи «разлететься» в края сцены, а при мягком нажатии они будут постепенно «перетекать» по той же траектории. Задаем еще несколько промежуточных значений по этому же принципу. По сути, мы записываем на клавишу один эффект, но в нескольких вариантах. При такой реализации мы можем использовать весь наш музыкальный опыт работы с фортепианной клавиатурой для управления светом. Вместе с этим в исполнении световой партии появляется элемент неповторимости. Ничто не мешает нам выбрать для выступления с конкретным произведением определенную последовательность световых команд и придерживаться ее изо дня в день. Наоборот, это свидетельствует о ясности выработанной нами световой концепции произведения. Но каждый день мы будем нажимать на клавиши чуть по разному, в зависимости от нашего настроения и особенностей сценической ситуации, вследствие чего каждое исполнение будет уникальным, не таким, каким было вчера, и не таким, каким будет завтра.

Программа управления светом Sunlight suite 2 поддерживает одновременную работу в нескольких MIDI пространствах. На практике это означает, что вы можете использовать сразу несколько синтезаторов одновременно, если вдруг одной клавиатуры окажется недостаточно, или же сочетать синтезатор к каким-либо другим MIDI контроллером. Синтезаторы и клавиатуры, оборудованные пэдами, будут поддерживать назначение световых команд и на клавиши и на пэды. Если же синтезатор еще и сам поддерживает несколько MIDI пространств, что типично для многих современных моделей, то раскладку клавиатуры можно менять прямо с синтезатора во время выступления. Это даст 61 клавишу со своими световыми эффектами в первом MIDI пространстве, 61 клавишу с уже другими эффектами во втором пространстве, в третьем, и далее до максимально допустимого для вашей модели значения. Эта функция позволит вам быть всегда уверенными, что клавиш хватит для всех нужных световых команд, каким бы сложным не был ваш творческий замысел.

Гибкость и доступность данной технологии управления светом позволяет предполагать, что она будет полезна многим музыкан-

там, не имеющим знаний в электронике и настройке светотехники, но стремящимся к светомузыкальным экспериментам. Также раскрываются широкие возможности для внедрения интерактивной светомузыки в сферу музыкального образования, так как от начинающих музыкантов не требуется для этого никаких специальных навыков, кроме тех, что они получают в процессе обучения. Наряду с этим, на наш взгляд, данная технология будет оптимальной для создания световой партии к музыке, исполняемой вживую, так как позволяет достаточно точно следовать за индивидуальными особенностями исполнения конкретного музыканта.

Однако все изложенные возможности появятся у синтезатора только при условии загрузки в программу управления светом специального файла, где будут прописаны все необходимые настройки. И для каждой раскладки клавиатуры, и для каждого концертного зала со своим набором светового оборудования понадобится отдельный файл, а создание файла с полностью прописанными для каждой из 61 клавиш световыми эффектами является достаточно трудоемким процессом, требующим определенных навыков. Вследствие этого мы полагаем, что такие файлы целесообразно создавать в первую очередь для фестивалей, новых светомузыкальных произведений и других значимых проектов, а в дальнейшем выкладывать их в свободный доступ в интернет, с тем, чтобы все желающие могли использовать их в своем творчестве. Для реализации этой идеи нами был запущен интернет-проект «Звездная соната». Группа этого проекта в «Контакте» содержит необходимые для работы файлы и инструкции по их загрузке. Там же вы можете при необходимости получить техническую поддержку и оставить свои предложения по дальнейшему развитию проекта.

Акнар Шарипбаева
(Атырау, Республика Казахстан)

Уникальный музыкальный тембр казахского кылкобыза и свето-цветовые ассоциации

Тембр является одним из важных свойств музыкального звука. Однако дать ему определение достаточно сложно, поскольку этот феномен связан с тонким чувственным восприятием музыкального звука. Тембр имеет некоторое отношение к цвету, особенно если воспринимать его через призму ассоциаций. Это подтверждается и частым использованием по отношению к тембру таких словосочетаний, как музыкальная окраска; штрихи, окрашивающие звук; звуковой оттенок и т. п. В этимологии самого слова «тембр» на разных языках также присутствует красочная составляющая[1].

Тембр сложно не только точно определить, но и измерить, а значит, оценить. В середине XIX в. немецкий акустик Г. Л. Гельмгольц (H. L. Helmholtz) предпринял попытку разложить сложный меха-

[1] Как пишет О. В. Пахомова: «Ярчайшим примером синестезии в кругу средств музыкальной выразительности является **тембр**, иными словами — **“окраска звука”**. Именно так переводится немецкое слово Klangfarbe. В английском языке бытуют несколько вариантов обозначения данного явления: timbre, colour (что в буквальном переводе означает — цвет, оттенок, тон, краска; красить, раскрашивать), tone colour. Американцы используют слово color (цвет), французы — timbre. Традиция толкования тембра через красочную его составляющую кроме упомянутых немецкого, английского и американского английского прослеживается также в польском и венгерском языках. В первом случае, это собственно barwa (цвет, краска, окраска) и его дальнейшее разделение на тембр голоса как barwa (odcień, то есть «оттенок») głosu и barwa dźwięku (окраска звука). Во втором случае — hangszínezet (от hang — звук, звучание, тон и színezet — цвет, колорит, окраска) и hangárnyalat (оттенок)» [7: 76].

низм звукового колебания на дополнительные тона — гармоники. Это явление входит в предметную область музыкальной акустики, изучающей формирование, распространение и восприятие звуков. Для анализа состава звуков ученый использовал набор резонаторов. Это позволило ему описать тембр звука через составляющие добавочные тоны [8: 35].

Известный этноинструментовед Г. Г. Дрегер еще в 1946 г. обратил внимание на условный характер исследований тембра, отметив следующее: «Точные данные по отношению к тембру в еще большей мере зависят от звукоаналитических измерений, чем при определении продолжительности звука, его динамической гибкости и силы. В то же время эти измерения можно передать только графически — кривой линией, которая, правда, представляет собой точное перенесение звуковых параметров в оптическое изображение, но как раз в этой оптической форме не дает непосредственного представления о тембре» [3: 254].

Иными словами, при изучении тембра даже в естественнонаучных дисциплинах основное внимание уделяется его субъективной составляющей. Тембр расценивается как субъективная характеристика, благодаря которой звуки одинаковой высоты различаются между собой. В научном сообществе нет единого подхода к интерпретации феномена тембра. Это связано с отсутствием единой величины, которую можно использовать в качестве основания для описания обертоновой окраски звука.

Между тем именно тембр может являться определяющей характеристикой традиционных древних музыкальных инструментов. Один из таких — казахский инструмент кылкобыз[2] (ил. 1). Его специфика и самобытность состоят именно в тембре.

К характерным чертам тембра кылкобыза можно отнести бархатистость, приглушенность, окрашенность множеством обертонов. Мягкое и обволакивающее его звучание напоминает флажолеты альтов или виолончелей. Нижняя струна кылкобыза является мело-

[2] Приставка «кыл» (казах. «конский») подчеркивает характерный для кобыза традиционный способ изготовления. Выдолбленный из цельного дерева с открытой чашей (казах. «күбі» означает бочку, округлую чашу) и двумя конскими некрученными волосами-струнами, кылкобыз способен издавать уникальные звуки.

дической, а высокая — это непрерывно тянущийся выдержанный тон. Общий диапазон инструмента охватывает 1,5–2 октавы. Густой и богатый обертонами тембр достигается за счет применения струн из некрученых конских волос, а также открытого резонаторного корпуса инструмента. С помощью сочетания интонационной, тембровой и ритмичной сфер через тембр кылкобыза можно услышать взмах крыльев лебедя в кюе «Аққу», грозное обращение джигита к ворам в «Айрауықтың ащы күйі», вой волка в кюе «Қасқыр», бег сайги в произведении «Жез киік» и т. д.

Европеизация общественной жизни, развитие профессиональной музыкальной культуры привели к необходимости приспособления национального инструментария для воспроизведения классической музыки европейского типа, что значительно повлияло на тембр инструмента. Так появился прима-кобыз (ил. 2). Прима-кобыз — четырехструнный струнно-смычковый инструмент, по структуре и характеру звукоизвлечения сходный со скрипкой (т. н. кобыз скрипичной формы). От прародителя в прима-кобызе остались лишь флажолетно-ногтевой способ извлечения звука и вертикальная постановка инструмента во время игры. Если двухструнный кылкобыз настраивают на интервалы кварты и квинты (ре-соль, ре-ля), то металлические четыре струны прима-кобыза позволяют воспроизводить лишь квинтовый скрипичный строй. Традиционные приемы игры на двухструнном кылкобызе (например, glissando, извлечение флажолетных звуков) используются и при игре на четырехструнном музыкальном инструменте.

После «усовершенствования» кобыз стал терять свое тембровое своеобразие. Одним из первых на эту проблему обратил внимание Ахмет Жубанов — видный казахский советский музыковед, ценитель национальной художественной культуры [5: 103]. Тембровые изменения не могли не привести к существенным искажениям. Самыми значимыми факторами, повлиявшими на изменение тембра, стали следующие: замена струн из конских волос на металлические, укорачивание шейки инструмента, замена кожаной мембраны верхней деки инструмента на деревянную.

На прима-кобызе невозможно полноценное воспроизведение национальных кюев (Коркыта и Ыхласа). Для нового по сути инструмента потребовалось создание специального репертуара (произведений современной европейской традиции). При его разработке учитывались тембровые особенности прима-кобыза, аналогичные скрипке. Это еще сильнее отдалило прима-кобыз от инструмента степных кочевников. Реконструкция кобыза привела к потере самого ценного — уникального тембра.

А ведь именно тембр является определяющей характеристикой музыкального инструмента, выражением его специфики и характера. Изменения тембра приводят к потере сущности инструмента, даже если сохраняются внешние характеристики. При прослушивании кылкобыза и прима-кобыза это четко ощущается и на синестетическом уровне.

Взаимосвязь зрительно-слухового восприятия позволяет провести параллель между зрительным и слуховым восприятием при анализе специфических особенностей тембра.

В целях выявления доминантных светоцветовых ассоциаций с тембрами кылкобыза и прима-кобыза мы провели следующий эксперимент.

В качестве некой эмоциональной настройки всем респондентам[3] был представлен фильм «Земля обетованная» (реж. Сламбек Тауекел, 2010 г.), об историческом прошлом казахов. Затем все участники были приглашены к накрытому столу для обсуждения фильма (это позволило создать условия для непринужденного настроения перед оценкой). Далее респондентам было предложено прослушать три традиционных кобызовых кюя (в исполнении автора статьи). Во время исполнения для исключения цветовых ассоциаций с дизайном помещения, костюмом исполнителя и т. п. от слушателей требовалось закрыть глаза. После этого слушатели письменно отвечали на один вопрос: «Какие цветовые ассоциации у вас вызвал тембр данного инструмента?». На следующем этапе слушатели

[3] В эксперименте приняли участие 35 респондентов — музыканты-исполнители, музыковеды, работники сферы музыкальной культуры. Все они были отобраны в связи с необходимостью осознать тембр кобыза, но по своей специализации не имели отношения непосредственно к кобызу.

оценивали по такой же методике тембр прима-кобыза. Ответы распределились следующим образом (см. диаграмму 1).

Как видно из диаграммы № 1, наибольшее количество ассоциаций с тембром кылкобыза приходится на коричневый цвет. На втором месте — зеленый, на третьем — бордовый. Наименьшие позиции заняли фиолетовый, оранжевый, алый и сиреневый. Данный результат подтверждает открытие казахстанским исследователем Ж. Нажмеденовым феномена «коныр» (в переводе с казахского — «коричневый») как культурного кода, символического мотива казахской музыкальной культуры [6: 201].

Цветовые ассоциации тембра прима-кобыза значительно отличаются от тембра кылкобыза: цветовая гамма совсем иная, и главное — здесь отсутствует коричневый цвет («коныр») как некий символ казахской музыкальной культуры (см. диаграмму 2).

После опроса было проведено обсуждение результатов эксперимента. В абсолютном большинстве респонденты при описании своих ассоциаций к цвету добавляли характеристики, имеющие отношение к свету (кылкобыз: теплый, неяркий, мягкий, приглушенный; прима-кобыз: прохладный, яркий, светлый), а также давали образные ассоциации (кылкобыз: бордовый кашемир, алый закат, фиолетовый бархат, темно-зеленый луг, темное золото; прима-кобыз: серебряный луч, солнечный зайчик, белая сирень, голубое небо).

Использование темброво-цветовых параллелей позволяет выявить сущностную культурно-историческую роль тембра. В этом плане достаточно прогрессивной является идея восприятия тембра как глубинной структуры [1: 19]. 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 проведенном эксперименте активизация светоцветовых ассоциаций позволила слушателям, как нам представляется, почувствовать особенности уникального музыкального тембра кылкобыза на уровне глубинных структур сознания.

Несмотря на большое количество исследований, вопрос о влиянии тембра как средства музыкальной выразительности в традиционном искусстве, на наш взгляд, недостаточно изучен. Необходимо проведение более детальных исследований этого феномена. Ускорить этот процесс помогут исследования, посвященные ассоциативным характеристикам тембра. Помимо этого, установление ассоциативных связей в параллелях свет/цвет/образ-тембр применительно к исполнительству на конкретных музыкальных инструментах может быть использовано в целях гармоничного светоцветового и визуально-образного сопровождения исполнения на них музыкальных композиций.

Литература

1. *Алябьева А. Г.* Тембр как глубинная структура: вопросы изучения // Культурная жизнь юга России. 2007. № 6. С. 19–21.

2. *Бессонов Б.* История и философия науки. Изд. 2-е доп. М.: Юрайт, 2016.

3. *Дрегер Г. Г.* Принципы систематики музыкальных инструментов // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. М.: Музыка, 1988.

4. *Екимовский В.* Оливье Мессиан: Жизнь и творчество. М.: Советский композитор, 1987.

5. *Жубанов А. К.* Струны столетий. Алма-Ата: Казгослитиздат, 1958.

6. *Нажмеденов Ж.* Феномен «коныр» как культурное наследие казахов, символ и мотив его независимости: дис. … доктора философских наук: 09.00.13. Алматы, 2010.

7. *Пахомова О. В.* Краски музыкальной терминологии: От тембра к музыке тембров // Материалы к «Энциклопедии музыкальных инструментов народов мира». ГНИИ «Институт истории искусств» / ред.-сост. В. А. Свободов; отв. ред. И. В. Мациевский. СПб.: РИИИ, 2010. Вып. 3. С. 75–85.

8. *Helmholtz L. F.* On the Sensations of Tone as a Physiological Basis for the Theory of Music // Cambridge University Press. 1975. № 3. P. 25–48.

Сергей Зорин
(Москва)

Музыкальная светоживопись и Оптический театр как попытка смягчения аудиовизуального прессинга в XXI веке

Работы над инструментарием согласованного с природой человека светозвукового искусства ведутся мной с 1961 г. Первый портативный *инструмент светохудожника* был изготовлен в 1963 г. Постепенно более чем за полвека созданы несколько классов оптических инструментов, которые объединяет общий принцип, — все они излучают *целостный, непрерывный (континуальный) поток,* позволяющий получить любые статические и динамические образы. При этом изображение на экране (или системе экранов) практически не отличается от естественного (природного). Оно не разрывается на кадры, строки или пиксели. Я осознанно не применяю дискретных световых сигналов. В этом смысле все разрабатываемые мной оптические инструменты являются определенной *альтернативой* традиционным кино, видео и компьютерным системам, хотя, конечно, заменить их собой не могут. У них может быть своя очень важная область применения. Это и новые виды искусства, и образование, и психология, и медицина…

Весь новый инструментарий разработан мной с учетом получения естественного континуального (т. е. *непрерывного как свет солнца*) потока зримых образов. Из заготовленных заранее предметных и беспредметных, подвижных и неподвижных элементов будущей композиции автор создает (исполняет) в *реальном масштабе времени в присутствии зрителей* полифоническое светозвуковое *действо*, которое является открытой развивающейся (*живой*) структурой. Кино, по сравнению с этим, — закрытая (*мерт-*

вая) структура без обратной связи со зрителем. За полвека я приобрел опыт в получении художественно значимых динамических образов (абстрактных и конкретных), из которых можно создавать любое действо по задуманной драматургии. Новый инструментарий (так же, как и традиционный музыкальный) требует большой практики, но освоить его реально. С его помощью можно создавать произведения музыкальной светоживописи и спектакли Оптического театра. Это новые направления в искусстве, которые, надеюсь, со временем войдут в практику и станут доступны многим. Все эти десятилетия я показываю зрителям свои композиции, обучая этому искусству желающих. Горжусь такими учениками, как Дарья Голованова и Роман Романов…

Логика конструирования нового светозвукового инструментария базируется, в том числе, и на особенностях психофизиологии органов чувств. Из пяти данных нам природой органов зрение и слух являются самыми информативно емкими. Осязание, обоняние и вкус также приносят информацию из окружающего мира, но эта информация скорее важна для жизни тела… Итак, поиски нужно вести в двух мирах — в Мире Света и Мире Звука, где проводниками являются зрение и слух. Для слуха создана музыка. За тысячелетия музыкальные традиции достигли поистине божественных высот. В отличие от изобразительных искусств, воспринимаемых зрением, музыка — искусство выразительное. Музыка основана на сочетании отдельных абстрактных звуков или аккордов, следующих друг за другом. В этом плане она процессуальное (временно́е) искусство. Глубокое и сильное воздействие звуков на нас возможно только потому, что последовательность звуков в музыкальном произведении не случайна и отражает как видение звуковой целостности композитором, так и исторический уровень культуры восприятия. Живопись, скульптура и архитектура — искусства традиционно статические (вневременные). Но и они стали активно осваивать временну́ю координату, особенно в XX в., в котором появилась динамическая **светоживопись**, текучая, трансформирующаяся **архитектура** и кинетическая **скульптура**.

О создании «оптической мелодии» для глаз задумывались еще в древние времена. За 300 лет до новой эры греческий мыслитель

и философ Аристотель высказал смелую и неожиданную мысль о том, что «цвета по приятности их соответствий могут относиться между собой подобно музыкальным созвучиям и быть взаимно пропорциональны»[1]. И. Ньютон, разложивший солнечный свет с помощью призмы в цветовой спектр, задумался, не существует ли некая связь между семью цветами спектра и семью нотами в музыкальной октаве. Но само слово «октава» говорит о восьми нотах, поэтому Ньютон ввел даже искусственно созданный цвет «индиго», чтобы и в цветовой октаве было восемь главных цветов. Ему никто не мешал ввести и цветовые «диезы» и «бемоли», чтобы получить полную аналогию с двенадцатиступенной темперированной звуковой октавой. Цветовой спектр имеет плавные переходы от одного цвета к другому. Строго говоря, Ньютон допустил определенный произвол, разбив спектр именно на семь, а не на 6 или 8 цветов. Тем более, в спектре при желании можно выделить области перехода от одного цвета к другому, тогда выбранная полоска будет как бы повышением «на полтона» для одного цвета (цветовой диез) и понижением для последующего (бемоль). Возможно, что, обнародуй Ньютон такую двенадцатиступенную цветовую октаву, его последователи оказались бы в еще большем замешательстве. Но и без этого гипотеза великого физика увела изобретателей на тупиковый путь жесткой привязки к определенному звуку определенного цвета. Но отдельный звук, вне музыкального контекста, эстетического значения не имеет (так же, как и отдельный аккорд ничего не говорит чувствам). Ощущение музыкальной ткани рождается при прослушивании звуков мелодии, следующих друг за другом. Возможно, музыкальное впечатление в душе возникает в паузах между звуками.

Таким образом, привязка к отдельному звуку определенного цвета более чем сомнительна. Да и что значит «определенный цвет»? Можно разложить на столе 20 картонных квадратиков, выкрашенных в красный цвет с небольшими добавками, скажем, белого или других цветов. Каждый в отдельности будет казаться красным. Кроме этого, важную роль сыграет фон, на котором лежат квадраты. Если они расположены на разных цветовых фонах,

[1] Цит. по: [8: 7].

то впечатление будет каждый раз меняться. Можно подобрать такой цветовой контраст, что исходно «горячий» красный цвет покажется «холодным». Все это относится к оттенкам цвета без учета влияния формы. К тому же, если цвет будет неизменно следовать за «своим» звуком, то зрение просто не выдержит такого сумасшедшего мельтешения цветов, т. к. **природа восприятия мира глазом и ухом — совершенно различная**.

Первые исторические попытки наивного синтеза звука и цвета относятся к XVIII в. Луи Бертран Кастéль (французский монах и математик) создал цветовой клавесин, в котором при нажатии клавиши раздавался не только звук, но также появлялась над инструментом полоска определенного цвета. Наверху инструмента Кастель разместил пробирки с окрашенными жидкостями, за которыми поставил горящие свечи. Каждая пробирка была закрыта светонепроницаемой шторкой, открывающейся при нажатии соответствующей клавиши музыкального инструмента. Понятно, что после некоторого ажиотажа, вызванного новизной явления, о нем вскоре позабыли. В истории искусства цветовой клавесин остался как нонсенс, но иного отношения такой механистический подход вызвать не мог… В Европе некоторое время спорили о принципиальной возможности или невозможности соединения музыки и цвета. В спор включились видные ученые, философы, писатели. Среди них Дидро, Даламбер, Руссо, Вольтер, назвавший Кастеля «Дон Кихотом от математики».

В 1742 г. Российская Академия наук посвятила специальное заседание такому вопросу: «Могут ли цвета, известным некоторым образом расположенные, произвести в глазах глухого человека согласием своим такое увеселение, какое мы чувствуем ушами из пропорционального расположения тонов в музыке?» Академия пришла к выводу: «Приятно согласие музыкальное, приятны и колеры, но их та приятность весьма разная, и одна от другой инородная» [13: 8]. Выводы сделал профессор Г. В. Крафт, но отразил в них общее отношение ученых мужей к мельканию «колеров», сопровождавших музыку. Вывод, в целом, разумный. К музыке ничего, тем более чисто механически, присоединять не нужно... Если же мы

возьмем Звук и Свет, как изначальные стихии, как исходные материалы для творчества, как Начала, формирующие самого человека, тогда прояснятся основы синтеза искусств. «Все живое стремится к цвету», — писал великий Гете. В 1810 г. он опубликовал «Учение о цвете», над которым прилежно трудился несколько десятилетий. А молодой адъюнкт Российской Академии Михайло Ломоносов, присутствовавший на этом важном для нашего исследования заседании 1742 г., говорил, что «много утех и прохлад в жизни нашей от цветов зависит». Художник-оформитель театральных постановок итальянец П. Гонзага, работавший достаточно долго в России, в самом начале XIX в. выпустил знаменательную книгу «Музыка для глаз». Более двух веков назад он утверждал, «что цвета действуют в пространстве, а звуки во времени, что уши любят воспринимать звуки последовательно, одни после других, а глаза, наоборот, любят видеть цвета размещенными одновременно, одни рядом с другими» [15: 18].

Интересна и мысль бывшего президента Национальной академии наук США профессора А. Майкельсона, которую он излагает в работе «Световые волны и их применение». Говоря о спектроскопии, он пророчествует:

> Эти цветовые явления действительно производят на меня столь сильное впечатление, что я решаюсь предсказать в недалеком будущем возникновение аналогичного искусству сочетания звуков — нового искусства красок, которое можно будет назвать м у з ы к о й к р а с о к (разрядка моя. — *С. З.*). В этом искусстве исполнитель будет иметь перед собой хроматическую шкалу в самом подлинном смысле этого слова, и он будет в состоянии играть красками спектра в какой угодно последовательности, заставит появляться на экране и по желанию будет вызывать самые изящные и нежные вариации света и красок или самые страшные и волнующие цветовые контрасты и аккорды. Мне кажется, что здесь мы обладаем, по крайней мере, такою же возможностью изображать все настроения и переживания сердца, как и в музыке [11: 2].

Мысль замечательная, особенно если учесть, что ее высказал физик, а не художник или композитор. Но, видимо, сам Майкельсон не пробовал выводить на экран «одновременно или в какой угодно последовательности» так волновавшие его безусловно художе-

ственную натуру спектрально чистые цвета. Иначе он убедился бы, что никаких страшных контрастов и аккордов получить не удастся. Цвета при любом их сочетании складываются, давая самые разные оттенки и, вполне возможно, даже «самые изящные», но вот страшных контрастов не получилось бы. Говоря о цвете (краске), Майкельсон не учел необходимость отграничения на экране одних цветов от других, так как в природе цвет вне формы не существует. Нет просто отвлеченного понятия «цвет», есть цвет (окраска) определенных объектов, которые мы видим таковыми за счет их способности частично поглощать или частично отражать падающий на них свет…

Известный русский художник и философ В. В. Кандинский (основатель нового направления в живописи *абстракционизма*) еще в 1910 г. написал книгу «О духовном в искусстве». Будучи прекрасным художником и колористом, он переживал отчуждение и непонимание даже самых близких друзей, когда сознательно пришел к идее абстрактной живописи. А ведь мы имеем дело с гениальным прозрением Мастера, сделавшего шаг навстречу грядущему искусству Синтеза. В своей книге он отметил, что только геометрические формы могут существовать самостоятельно, как чисто абстрактные ограничения пространства, но цвет не может. Кандинский пошел еще дальше, рассматривая воздействие формы на восприятие цвета. «Сама форма... имеет свое внутреннее звучание, является духовным *существом* (выделено мной. — *С. З.*) с качествами, которые идентичны с этой формой... Так обстоит дело с квадратом, кругом и всеми возможными формами» [7: 48]. Значительную роль при этом играет и направление, в котором движется та или иная форма… «Ясно, что гармония форм должна основываться только **на принципе целесообразного прикосновения к человеческой душе** (выделено мной. — *С. З.*)» [7: 49]. Глубокие мысли Кандинского, высказанные им относительно организации пространства абстрактной картины, требуют логического *перехода от абстрактной статической живописи к динамической светоживописи*. Весь XX в. абстрактная живопись никак не может найти «места под солнцем», так как и ее адепты, и оппоненты одинаково не осознают, что на полотне запечатлено только одно мгновение из

одухотворенной жизни (танца, балета) тех самых форм-существ, о которых пророчески писал Кандинский.

Художники-орфисты в самом начале XX в. попытались подчинить живопись музыкальной организации. А. Луначарский, побывавший на их выставке, писал в своем обзоре: «Музыка колорита, симфония красок и линейная мелодия вполне мыслимы, в особенности в слиянии с музыкой звуков. Но динамика есть основа музыки. Чтобы сравняться с нею, тонкий художественный калейдоскоп лучших орфистов должен также стать **динамическим** (выделено мной. — *С. З.*). Пусть новаторы живописи дадут нам присутствовать при прекрасной игре линий и красок, ведущих между собой ту борьбу танцующих звуков, тот абстрактный хоровод, какой мы находим в музыке» [10: 184]. Эти мысли А. Луначарский высказал в 1913 г., но еще за 14 лет до этого в конце XIX в. поэт В. Брюсов предполагал: «Могут возникнуть новые искусства. Я мечтал о таком же искусстве для глаз, как звуковые для слуха, о ***переменных*** (выделено мной. — *С. З.*) сочетаниях черт и красок и огней» [2: 21].

Чрезвычайно интересны и важны для становления самой идеи синтеза искусств поиски литовского композитора и художника М. К. Чюрлениса. Теперь широко известны его попытки выстраивать на полотне живописные композиции по законам музыки. «Он выходит за пределы живописи как отдельного и самостоятельного искусства и хочет синтезировать живопись с музыкой. Он пытается в музыкальной живописи выразить свое космическое чувствование, свое ясновидческое созерцание сложения и строения космоса», — говорил о Чюрленисе в своей публичной лекции еще в 1917 г. Н. Бердяев [1: 5].

Как видим, мысль человеческая упорно с разных сторон лепила объемный портрет Искусства Будущего. Если к идеям Майкельсона о беззвучной музыке красок добавить идеи Кандинского об эмоциональном воздействии абстрактных геометрических форм-существ, а тем более цветоформ, и оживить эти цветоформы, дав им возможность развиваться и взаимодействовать между собой, как это предлагали Брюсов и Луначарский, то такой синтез идей с неизбежностью приведет нас к рождению нового вида искусства —

особенной «оптической мелодии для глаз» или, точнее, «динамической светоживописи», которая в сочетании с музыкой и приведет нас к желанному синтезу.

В этом направлении почти одновременно с художниками-орфистами начал свою работу над созданием светодинамического инструмента «оптофона» русский художник Владимир Баранов-Россине. Он взял два «волшебных фонаря» (позднее они назывались слайдпроекторами), поместил на пути лучей в каждом из них вместо диапозитива вращающийся стеклянный диск. Диски он покрыл разноцветными абстрактными рисунками. Управляемые художником диски могли вдвигаться в световой поток диапроектора и выходить из него. Оба «волшебные фонаря» со всей механикой для управления дисками Баранов-Россине поместил в довольно громоздкий ящик и двинулся с этой «световой шарманкой» по городам и весям не только России, но и Европы с импровизированными концертами. Конечно, с точки зрения наших дней, все, что видели зрители на экране, было малоубедительно в плане художественного воздействия; а сами композиции казались не столько «живыми», сколько «полумертвыми», но не следует забывать, что это были *первые шаги*. Увидеть оптофон Баранова-Россине сегодня можно в Париже, в центре Помпиду. Я видел этот инструмент в 1994 г. и даже поиграл на нем, поэтому столь убежденно говорю о слабости художественного воздействия, так как динамики (танца) форм на экране, по сути, не было. А медленно ползущие по экрану рисунки с динамикой музыки мало сочетаются... Но вклад Баранова-Россине очень важен для истории Синтеза. Всех новаторов, внесших свою лепту в становление нового искусства, перечислить в краткой статье трудно, но невозможно обойти вниманием такие значительные имена, как Григорий Гидони, русский художник-график, и Томас Вилфред, американский изобретатель особых инструментов светоживописи.

Григорий Гидони был страстным апологетом нового «**Искусства Света и Цвета»**, как он его называл. В небольшой книжке о новой живописи, выпущенной девяносто лет назад в Ленинграде крошечным тиражом, Гидони утверждал: «Старая живопись умерла! Да здравствует новая живопись — Искусство Света и Цвета!»

[4: 3]. Известно, что максимализм был отличительной чертой новаторов 1920–1930-х гг.; все, что им казалось устаревшим, они предлагали сбросить с «корабля современности». Зачастую «ребенка» выплескивали вместе с водой, но Гидони, несмотря на радикальность своих лозунгов, считал, что любимые им стихии Света и Цвета сольются гармонично ***и с музыкой, и с хореографией, и с декламацией, и с архитектурой...*** Проще перечислить, с чем они, по его мнению, не сочетаются… В 1928 г. Гидони выступил во Всесоюзной Академии наук с докладом о Новом искусстве и светоконцертом. Однако яркие и оригинальные люди тоталитарному режиму были не нужны, и Гидони был расстрелян в 1937 г.

Нужно отметить, что еще раньше Гидони мысли о синтезе высказал тоже русский изобретатель, физик и музыкант Лев Сергеевич Термен, с которым я имел счастье дружить 23 года (с 1967 по 1990 г.). Очень показательна в этом плане афиша его лекции-концерта в Государственной академической филармонии (ил. 1), на которой сто лет назад Лев Сергеевич провозглашал ***«технические возможности сочетания музыки и цвета, музыки и жеста, музыки и обоняния, музыки и осязания»***. На этом концерте Термен демонстрировал игру на изобретенном им терменвоксе, управляя звуком, как было указано на этой уникальной афише, «свободным движением рук в пространстве», ни к чему не прикасаясь. Термен в 1930-е гг. избежал расстрела, но не избежал лагерей и тюрем. Личность его столь грандиозна и его изобретения столь многочисленны и важны, что ему нужно посвящать отдельную статью или книгу.

В те же первые десятилетия XX в. в Америке изобретал свои «клавилюксы» Томас Вилфред, утверждавший, как и Гидони, что **искусство Света — *наиболее духовное и прекрасное из всех искусств*.** Как музыкант он очень бережно и осторожно относился к практике синтеза музыки с «партией света» и решил с самого начала создавать беззвучные свето-динамические композиции. Искусство *танцующих в тишине* световых символов он назвал **«Люмиа»**. Свой световой астральный балет Вилфред выстраивал, как выстраивал картины М. К. Чюрленис, по законам музыки. Развивающееся во времени формодвижение — это своеобразная «мелодия для глаз». Колорит композиций отражал гармонию, а музыкальный

ритм подчеркивался характером движения световых символов. Слава Богу, что Вилфреда в Америке за его эксперименты по созданию новых видов искусств никто в тюрьмы и лагеря не бросал.

На рубеже веков, ознаменованном активными поисками путей синтеза искусств, ярко вспыхнула звезда необыкновенного таланта русского композитора А. Н. Скрябина. Бог вдохнул в него не только живую душу, но и одарил особым видением мира, особой чуткостью к гармонии природы и даже особой физической утонченностью и хрупкостью, за что друзья называли его «эльфом среди людей». Хрупкий внешне человек имел поистине титаническую огненную натуру. «Можно только представить себе мощь и потрясающую силу энергии, заключенные в этом хрупком и нежном по своей физической организации человеке. Можно только дивиться властности и упорству его воли, жаждавшей сверхразумного знания в слиянии с космосом — с сонмом сил, строящих жизнь» [5: 41]. Философское осмысление царствующих во Вселенной законов чрезвычайно интересовало живую впечатлительную душу композитора. Лейтмотивом всех его философских изысканий была первичность «творящего Духа», вынужденного опускаться в косную материю, и только после ее одухотворения снова возвращаться в Абсолют. Увлечение музыканта философией было настолько серьезным, что в 1904 г. на проходящем в Швейцарии Втором международном *философском* конгрессе он появляется как полноправный участник — философ, а не композитор.

После конгресса Скрябин надолго поселился в Швейцарии, совершая оттуда поездки в Брюссель, Париж, Америку. Множество ярких встреч, доступность книг, которые еще не дошли до России, давали пищу его пытливому уму. Он действительно трудился как эльф, перелетая с одного удивительного «цветка Духа» на другой и собирая нектар в виде созвучных его мироощущению мыслей разных философов. Важно понять, что близость мировоззрения Древней Индии и Теософии (Божественной Мудрости) его натуре вовсе не была случайностью или ошибкой. Увлеченность грандиозной картиной восточной мысли захватила его. Русский перевод «Тайной Доктрины» Е. П. Блаватской (как и многих других необходимых для духовного восхождения книг) еще не был осуществлен, поэтому годы, прове-

денные за границей, много дали Скрябину-философу. Владея французским языком, он досконально проработал «Тайную Доктрину». В музее Скрябина в Москве хранится этот экземпляр книги с многочисленными пометками Скрябина на полях. Идеи теософии нашли отражение в его музыке и в его грандиозных замыслах.

Все, что относилось к проблеме *творческого начала*, к преобразующей мир деятельности художника-творца, Скрябина интересовало чрезвычайно. Он верил, что музыка более мощно воздействует на человеческую психику, чем слово, потому роль её огромна, но и музыка ищет пути сближения с другими стихиями, и, прежде всего, с океаном Света, в котором купается весь мир. Скрябин, как и Блаватская, знал (или чувствовал), что духовно развитый человек обладает неким особым чутьем при восприятии светозвуковой симфонии жизни. Блаватская прикоснулась к волнующей тайне генезиса цвета и звука. Она писала, что к пяти известным органам чувств в грядущих эволюционных витках человечество прибавит еще два: шестое — психическое чувство Цвета и седьмое — чувство духовного Звука. Можно предположить, что шестое чувство поможет человеку воспринимать мир одухотворенного чувства (астральный мир), а седьмое — мир мысли, если помнить, что звук — сын Логоса-Мысли.

Скрябин, имевший утонченные органы одухотворенных чувств, видимо, черпал информацию из Единого Высшего Источника. То, что многие ученые и сегодня пренебрежительно относят к идеализму и мистицизму и отбрасывают в сторону «объективные» исследования творчества Скрябина, говорит лишь об их сугубо материалистической методологии, столь же слепой и ограниченной, как и слепая фанатичная вера. Но даже слепоглухая Ольга Скороходова[2] смогла постичь полифонию многоплановой симфонии жизни. Вот как она писала:

[2] Ольга Ивановна Скороходова (1911–1982), советский ученый-дефектолог, педагог, литератор, кандидат педагогических наук. Будучи слепоглухонемой, стала автором ряда художественных и научных произведений, в т. ч. монографий «Как я воспринимаю окружающий мир» (М.; Л., 1947; премия им. Ушинского); «Как я воспринимаю и представляю окружающий мир» (М., 1954, 1956; премия им. Ушинского; переведена на мн. иностр. языки); «Как я воспринимаю, представляю и понимаю окружающий мир» (М., 1972; премия АПН СССР). Работы Скороходовой имели большое значение для научного осмысления развития психики слепоглухонемых детей. См.: URL: https://www.psyoffice.ru/6-1041-skorohodova-olga-ivanovna.htm (дата обращения 14.12.2019).

Не имею слуха, не имею зренья,
Но имею больше — чувств живых простор:
Гибким и послушным, жгучим вдохновеньем
Я соткала жизни красочный узор[3].

Слепоглухонемой ребенок является существом абсолютно беспомощным, но благодаря самоотверженному труду взрослых и собственным усилиям может приобрести доступ ко всем сферам человеческого познания, искусства и нравственности. Душевная слепота людей, имеющих физически здоровые органы зрения и слуха, гораздо страшнее. Она настоящая беда, истинная трагедия, изживать которую кармически труднее всего.

А. Н. Скрябин явно обладал и духовным зрением, и духовным слухом, что привело его к убеждению о необходимости слияния Искусства с Жизнью. Сама жизнь человека должна стать высоким искусством, но для этого человечество обязано пройти через великую Мистерию Преображения. Мысль эта не давала покоя композитору, и он постепенно, шаг за шагом, приближался к выполнению своей великой миссии, в которую истово верил. Эсхатологические настроения также пронизывали творчество Скрябина, но в отличие от упаднической депрессии декадентов, пророчивших и жаждавших «конца света», Скрябин верил в торжество Света, в очищающую силу творческого преображения: «Мистерия — мировой переворот, конец видимого мира, но в трепете радостного обновления, а не в трепете ужаса» [5: 47].

Традиционными средствами столь мощного воздействия, приводящего к катарсису и, буквально, перерождению человеческой личности, добиться невозможно. Скрябин это хорошо понимал и сознательно стремился к воплощению идеи синтеза искусств, к идее гипотетического Всеискусства (как это перекликается с идеей Всеединства русского христианского философа Вл. Соловьева!), в котором гармонично сплавились бы музыка, пластика, поэзия и театральное действо, погруженное в управляемый океан Света, в мир изменяющихся форм (подобных симметриадам, рожденным мыслящим океаном Соляриса, сказали бы мы сегодня) и даже ме-

[3] См.: [14: 415].

няющихся запахов-«фимиамов». Кроме того, что Скрябин предлагал органичный синтез искусств, он предлагал также возвратиться к древним мистериям, в которых присутствовавшие не делились на исполнителей и зрителей, а были равноправными участниками мистериального Действа, преследующего несравненно более высокие цели, нежели развлечение публики. Скрябину в этом стремлении были близки С. Булгаков и Вс. Иванов, утверждавшие в жизни идею «соборного искусства».

Многие художники в России и за ее рубежами стремились к упразднению границ между актерами и зрителями, между сценой и залом. Только замыслы Скрябина простирались значительно дальше. Свою миссию он видел в создании грандиозной «Мистерии». Это Великое Действо по его замыслу должно было произойти единственный раз в огромной долине среди Гималайских гор. Участвовать в «Мистерии» должно было все человечество (полтора миллиарда человек на то время), а длительность акта преображения рода человеческого по мысли Скрябина заняла бы семь дней. Но, конечно, это не обычные семь дней, как необычны и «семь дней творения», семь рас человечества и семь структурных уровней микрокосма человека. Скрябин, чувствуя свое предназначение именно в этом, хотел «Мистерией» в акте Преображения спасти Мир, свернувший с истинного пути развития. Замысел абсолютно идеалистический и невыполнимый, но от этого не менее прекрасный и величественный.

Симфоническая поэма «Прометей», в которую Скрябин впервые ввел партию света, световую строку «Luce», является своеобразным ключом к «Тайной Доктрине». Возможно, «Тайная Доктрина» явилась причиной появления скрябинского замысла, сказать теперь трудно, но не увидеть эту мощную духовную связь невозможно… Все последние годы жизни композитора были подчинены страстной мечте создания «Мистерии». После огненного «Прометея» Скрябин приступил к созданию грандиозного и величественного «Предварительного действа». Это должна была быть последняя ступень перед созданием самой «Мистерии». Он успел написать поэтический текст и начал набрасывать на нотном листе главные музыкальные темы. В 1915 г. смерть неожиданно унесла 43-летне-

го композитора, находившегося в самом разгаре грандиозной работы. Можно сожалеть о случившемся, но можно увидеть в этом и перст судьбы. Мир не был готов к Мистерии Преображения. Он готовился к двум самым чудовищным мировым войнам и к десяткам локальных, копил горы оружия. Море крови, а не море Света готовил XX век разобщенному человечеству... Век закончился, но изменений мало, и разрушительные тенденции угрожают XXI в. еще больше, чем прошлому. Прекрасные, утонченные замыслы, видимо, не доступны людям, пока они не научатся укрощать свои страсти и ставить преграду деструктивным силам, чувствуя себя ответственными за все происходящее…

Но мечтатели есть и сегодня. Читателю будет интересно узнать, что почти через 60 лет после начала работы Скрябина над замыслом «Предварительного действа» в его музей-квартиру в Москве пришел русский композитор Александр Павлович Немтин. Всматриваясь в беглые наброски Скрябина, он так проникся желанием услышать это грандиозное симфоническое произведение, что, кажется, сам дух Скрябина вселился в него. Немтин решил дописать это произведение, отталкиваясь от зафиксированных Скрябиным музыкальных тем и вчитываясь в его поэтический текст. Казалось, идея безумная и невыполнимая; история музыки такого еще не знала. Дописывались иногда учениками практически готовые сочинения их учителей-мастеров, но ведь в данном случае речь шла о создании практически с «нуля», да еще спустя много десятилетий! Я был очень дружен с Немтиным, часто бывал у него дома и видел, какую гигантскую работу взвалил на себя этот тихий и скромный человек. Около двадцати лет прошло в напряженном труде, и невозможное свершилось. Александр завершил все три части огромного симфонического полотна. Первую часть исполняли в России и в Германии, а все три части впервые были продемонстрированы в Хельсинки в 1997 г. «Предварительное действо», как и «Прометей», включает в себя органичное сочетание стихий Звука и Света. Эту задачу СИНТЕЗА можно решать, только опираясь на особый инструментарий.

Пришло время, учитывая весь предшествующий рассказ, объяснить, что представляет собой особый инструментарий для получения светодинамических композиций, и на что похожа работа све-

тохудожника. Техническую сторону разнообразных инструментов, видимо, не имеет смысла описывать. Важно понять, что в отличие от музыкальных инструментов, издающих звуки, светодинамические инструменты излучают потоки светоцвета, модулирующиеся тем или иным способом, что позволяет получить на экране (или системе экранов) ритмично движущиеся композиции любой сложности. Светохудожник управляет всеми параметрами такой композиции и каждым светоцветовым символом в отдельности, изменяя по своему желанию ЯРКОСТЬ, ЦВЕТ, ФАКТУРУ, ОЧЕРТАНИЯ, СКОРОСТЬ И НАПРАВЛЕНИЕ ДВИЖЕНИЯ каждого символа отдельно и всех вместе. Взаимодействуя в этом своеобразном абстрактном хороводе-спектакле, отдельные элементы-«существа» создают сложные драматургические коллизии, вызывающие у зрителей определенные эмоции и переживания.

Во власти художника вся палитра воздействия на душу человека: от нежнейшей, томной и медленной светопластики до трагических и страшных столкновений свето-цвето-форм в напряженном поединке. Таким образом, динамическая светоживопись, как и традиционная живопись, художественными методами может рассказать о самых сложных проблемах, извечно волновавших человека. Только в традиционной живописи основная нагрузка ложится на статические образы, а в динамической светоживописи — на формодвижение, на характер взаимодействия форм. Это принципиально новое явление, с которым ранее художники не встречались. И средства нетрадиционные — вместо красок, кисти и холста — потоки светоцвета, сложный танец абстрактных форм-символов на экране и дистанционный пульт управления этим действом (светоорган). И, тем не менее, это **светоживопись**, ибо всю динамическую композицию поэлементно вручную создает **светохудожник**, рождая ее сначала в своем воображении и реализуя (т. е. исполняя) с помощью особого инструментария, вкладывая в сам акт исполнения вкус, талант, мастерство, свою душу.

Инструмент светохудожника позволяет получить танец *абстрактных* форм. Но они и не могут быть конкретными, если вступают в равноправный синтез с музыкой — тоже, казалось бы, набором абстрактных звуков. Но как суть музыкального произведения раскрывается во времени, так и событие из абстрактных форм тоже

будет рождать глубинные ассоциации и раскроет смысл, заложенный композитором, в процессе разворачивания во времени динамической картины, созданной светохудожником с помощью особого светового инструментария. Хорошо может продемонстрировать такую возможность известный пример из филологии: «Глокая куздра штеко будлонула бокра и кудрячит бокрёнка». Эта искусственная фраза составлена из слов, каждое из которых бессмысленно, но грамматическая форма делает для нас смысл происходящего абсолютно понятным. Эта фраза сконструирована для того, чтобы продемонстрировать, что многие семантические признаки слова можно понять из его морфологии. Так и композиция, созданная из абстрактных форм-символов-существ, будет понятна зрителям в процессе разворачивания драматургического действа, которое продиктовано смыслом музыкального произведения. В XX в. отдельные вполне художественно убедительные произведения музыкальной светоживописи радовали немногочисленных зрителей, вызывая у них иногда буквально чувство катарсиса. Особенно на концертах Ю. А. Правдюка в 1960-е — 1980-е гг. в Харькове.

Пока музыкальная светоживопись находится на стадии художественно-технического эксперимента, чаще всего светохудожники сами или в содружестве с умельцами создают инструментарий, что является первым актом особого интегрального творчества… Только потом становится возможным с помощью созданного инструментария создавать композиции. Становление и развитие нового направления в искусстве происходит сложно, не так быстро, как хотелось бы, и, в основном, благодаря усилиям одиночек, посвятивших свою жизнь искусству Синтеза. Видят результаты их трудов всего лишь тысячи зрителей, и это несравнимо с многомиллиардной аудиторией, на которую работают кино, телевидение и интернет. Новое искусство, новое мировосприятие, новая визуальная культура — все это приходит в нашу жизнь буквально «per aspera ad astra». Но процесс этот объективный, проходит он в русле эволюционного развития и поэтому появление нового искусства неизбежно… Динамическая *беззвучная* светоживопись (или «**музыка света**» по Майкельсону и «**люмиа**» по Вилфреду) тоже вполне возможно завоюет право на жизнь, но еще больше прав у музыкальной светоживописи

(или «светомузыки», как ее часто раньше именовали).

Музыкальная светоживопись — это синтез уже хорошо знакомой нам **музыки** и прекрасной незнакомки — **динамической светоживописи**. Человек существо многомерное, как и окружающий его мир. Поэтому стремление к освоению пространства и времени в человеке заложены изначально, да только, взрослея, многие об этом забывают. Немногочисленные творцы смело идут неизведанными дорогами вперед, служа Культуре. Искусство, как особая форма познания и отражения мира, с ростом духовности человека и его сознательного перемещения во все более тонкие измерения, также будет стремиться избавиться от грубо материальных форм воплощения. Пока мы живем и действуем в трехмерно проявленном мире, мы пользуемся для выражения своих духовных прозрений грубой материей, преодолевая ее сопротивление и придавая ей соответствующие формы. Но взаимодействие духа и материи в процессе эволюции постепенно ее одухотворяет.

Рождение музыки — одно из самых гениальных прозрений Человека-творца. Здесь он действительно богоравен, т. к. дал жизнь целому миру, ставшему столь необходимым для формирования и совершенствования нашего Духа. Музыка — эта посланница Грядущего, не обладающая телесностью, увлечет за собой и остальные искусства по пути развоплощения и дематериализации. Союз музыки с огненным миром светоцветовых символов, рожденных самой протоматерией Lucida, также неизбежен, как уже состоявшийся союз Музыки и Слова, Музыки и Пластики. Просто, всему свое время. Нам выпало счастье первопроходцев. Но и все трудности достаются идущим в авангарде. Реальные эксперименты по созданию подлинного инструментария динамической светоживописи идут только несколько последних десятилетий. Конечно, это мгновение на фоне тысячелетий, на протяжении которых человечество создавало инструментарий музыки. В Австралии найдена флейта, которой более 50 тысяч лет. Найдены еще более древние флейты, изготовленные нашими предками из самых разных материалов.

И все же светоинструменты (пусть самые первые и несовершенные) уже существуют и радуют немногочисленных зрителей. Автор на собственном опыте убедился, что создание новых

светоинструментов и светодинамических композиций с их помощью — процесс бесконечно интересный и захватывающий. После нескольких лет занятий в художественной студии живописью (1956–1960) я почувствовал, что душа стремится от материалов традиционных (масло, темпера, акварель) к материалам светоносным, сверкающим, не подверженным старению и выцветанию... Первый импульс к таким желаниям я получил от романа выдающегося ученого, археолога и писателя-фантаста Ивана Ефремова «Туманность Андромеды». В 1957 г. его начали публиковать в журнале «Техника — молодежи», который я выписывал. С нетерпением ожидал каждый следующий номер журнала, чтобы погрузиться в светлый мир. Особенно потряс момент, в котором Ефремов талантливо описывает искусство далекого будущего. Герой романа Дар Ветер *слушает и смотрит* симфонию **«Фа Минор цветовой тональности 4,750 МЮ»**.

Прошло уже более шести десятилетий с момента первого прочтения этого эпизода, но трудно забыть, как меня — тогда школьника — поразило гениальное описание столь необычного искусства. Ясно было из текста романа, что спустя тысячи лет будет на Земле такое искусство. Высоким искусством, в котором был бы органичным синтез Света и Звука, мне даже в голову сначала не приходило заниматься, настолько казалось очевидным, что это задача именно очень *далекого* будущего. Единственное, на что мы сейчас способны, считал я, это мечтать и писать на эту тему, открытую миру с таким блеском талантом Ефремова…

Осень 1960 г. Учусь в десятом классе. Однажды на уроке физики после того, как учитель рассказал нам о гравитации и законе притяжения, я унесся мысленно куда-то в просторы Вселенной. Вдруг захотелось записать то, что привиделось. Прямо на уроке взял тетрадку и написал: «АПАССИОНАТА — повесть о юноше, родившемся в звездном корабле, и о его первой чистой любви. Часть первая. Паалла». И начал писать эту повесть. К тому времени прошло уже почти три года, как я прочитал гениальное описание нового искусства Иваном Ефремовым. Немного подзабыл, как именно это было написано, но в душе жила эта чудная атмосфера синтеза Музыки и Света. Весь урок исподтишка с упоением кропал текст и продолжил писать потом

дома. Написал страниц 20, да так ее и не закончил и, естественно, не опубликовал. Поражаюсь, что за 59 лет с переездами в другие города эта рукопись не исчезла. Но она затерялась среди бумаг, и только много лет спустя я обнаружил ее случайно и перечитал. Меня в этой рукописи поразило то, *как* я тогда, почти 60 лет назад, описал искусство будущего, искусство синтеза. Конечно же, не без влияния Ефремова, но это было *мое* видение этой проблемы… То есть в душе постепенно зрело огромное желание как-то прикоснуться к этой теме. Но вот в 1961 г., когда я после окончания школы решил поступать в художественный институт, мне попала в руки брошюрка «Музыка и цвет». Она неожиданно заставила меня взглянуть на проблему иначе.

Автор ее Константин Леонтьев, был физиком, он пытался обосновать идею, что музыку можно сопровождать переливами чистого цвета без всяких форм и, более того, без участия человека. Он построил в конце 1950-х гг. (!) кибернетическую модель электронного уха (?), которая якобы могла анализировать музыку и в автоматическом режиме сопровождать ее игрой чистого цвета. Я как художник (пусть и начинающий) отчетливо понимал, что без взаимодействующих форм разных оттенков, управляемых художником, одним чистым цветом ничего серьезного сказать зрителю невозможно.

Перечитайте, как описывает искусство будущего Иван Ефремов. Ведь он все время говорит не только о цветах, но и о формах! Как Леонтьев, который в своей книжечке привел это описание искусства будущего, не заметил, что Ефремов все время толкует об определенных формах. Я выписал из его текста подряд формы, которые родила фантазия Ефремова: «Искорки, спирали, стрелы. Синие огни начали ритмическое танцующее восхождение. Синие стрелы сомкнулись хороводом геометрических фигур, кристаллических форм и решеток. Синие фонари. Синие огни казались цветами, гнувшимися на тонких огненных стебельках. Две огненные полосы очертили идущую в безмерную черноту дорогу. Дорога становилась рекой, гигантским потоком синего пламени…» Читал и перечитывал то, что выписал, и понимал, что нужно получить на экране некий астральный балет или абстрактный театр, в котором формы танцуют, взаимодействуют в рамках драматургии, диктуемой музыкой. Но как такие управляемые формы в движении по-

лучить? Переливы чистого цвета для создания нового искусства светомузыки, конечно, не подойдут. Мигалки для дискотек можно сделать на этом принципе, но никак нельзя создавать новое искусство без участия художника — светокомпозитора. Кстати, хваленое «*кибернетическое ухо*» Леонтьева выдавало на экране картину точно такую же, как и примитивная мигалка с частотным разделением звучащей музыки. Другого результата и не могло быть.

Много лет спустя, когда меня хорошо уже знали те, кто занимался синтезом Музыки и Света, я полдня спорил с Константином Леонтьевым, стараясь переубедить его, но успеха не добился. Спорили мы в ресторане гостиницы «Москва» рядом с Красной площадью. Извели кучу салфеток, рисуя друг другу эскизы… Но это было потом… А летом 1961-го я читал и перечитывал его брошюрку, особенно главу «*Заглянем в завтра*». В который раз перечитывал страничку об искусстве будущего, представлял себе очень ярко симфонию «Фа Минор цветовой тональности 4,750 МЮ», столь поразительно изложенную Иваном Ефремовым. Снова всколыхнулся в душе тот восторг, который возник, когда впервые познакомился с романом «Туманность Андромеды». Так хотелось заглянуть лет на 50–60 вперед, в казавшийся немыслимо далеким XXI век. Тогда, в 1961-м это было действительно далекое будущее… Помню огромное желание сразу после прочтения книжки немедленно начинать эксперименты, строить особые инструменты, опираясь на знания, полученные в художественной студии и опыт изобретательства, приобретенный в технических кружках, в которых я активно принимал участие во время учебы в школе. У меня появились условия для любых экспериментов, так как после окончания школы вместо института я пошел работать слесарем на электромеханический завод, чтобы иметь реальную возможность создать световой инструмент, получив доступ к материалам и современным технологиям.

Осенью 1961 г. сначала замерцал экран первого простейшего устройства, собранного по схеме, опубликованной в каком-то журнале. Показал эту поделку друзьям на заседании Клуба Мечтателей. Удивительные сочетания чистых цветов сначала пленили своей необычностью, но вскоре эта «мигалка» мне надоела. На музыку разных композиторов она реагировала одинаково. Стало ясно, что электрони-

ка здесь не поможет, если она работает на «голые» окрашенные лампочки. Говоря об идее Майкельсона, как уже подчеркивалось, при сложении нескольких цветов на экране мы просто получим результирующий цвет, и никаких цветовых аккордов, тем более никакого действа, не получится. Стало ясно, что работу нужно вести не над поисками алгоритма перевода того, что непереводимо, а над **простым и удобным инструментом**, с помощью которого человек сможет **играть**, создавать сложные, управляемые по всем параметрам композиции.

К 1963 г. мною был найден главный принцип получения любых управляемых формодвижений и построен первый портативный инструмент светохудожника (ил. 2). В качестве формообразователей я брал плоские диски из ватмана или электрокартона, в которых вырезал или выжигал отверстия любой формы. Вращая эти диски перед источниками света, я ставил перед каждой лампой дополнительно трафареты и светофильтры, что позволяло получать сложные светодинамические композиции любого цветового оттенка. Смущала предельная простота инструмента, в котором не было ни одного радиоэлемента. И это после сложных электронных (и даже кибернетических!) устройств, которые предлагал К. Леонтьев.

В том же 1963 г. я поступил в Харьковский политехнический институт, решив, что без серьезных инженерных знаний не смогу создать настоящие инструменты для светооркестра будущего. Судьба распорядилась мудро, так как именно в Харькове во Дворце студентов политехнического института некоторое время спустя обосновался со своим инструментом светохудожника выдающийся (это становилось ясно только спустя десятилетия) мастер музыкальной светоживописи — Юрий Алексеевич Правдюк. Мне посчастливилось познакомиться с ним более пятидесяти пяти лет назад и проработать вместе несколько лет. Юрию Алексеевичу идея инструмента для создания светодинамических композиций пришла тоже в 1961 г. Мы потом еще удивлялись такой синхронности, так как создавали свои инструменты в разных городах, ничего не зная друг о друге… Довольно быстро изготовил он свой первый «светоорган» — удивительно простой и вместе с тем обладающий практически безграничными возможностями. Инструмент у Правдюка получился большой и тяжелый. Это была стационарная система

для залов светоживописи, в отличие от моего легкого портативного инструмента светохудожника. В качестве формообразователей Правдюк использовал не плоские диски, а объемные цилиндры (барабаны) и трафареты, которые он тоже делал из ватмана.

Человек, знакомый с театральными устройствами спецэффектов, скажет, что и дисковые и цилиндрические формообразователи давно используются в театре для получения разных динамических спецэффектов. Это действительно так. Но, первое, – мы оба ничего не знали о театральных спецэффектах, когда изобретали свои инструменты. И второе, – звенит и тетива лука, но от этого он не становится музыкальным инструментом. А вот принцип туго натянутой тетивы-струны можно было использовать для создания струнных музыкальных инструментов, что и произошло в древности. Если же вспоминать театральную технику, то принцип, положенный в основу применяемых в традиционном театре устройств для получения динамических эффектов, можно было бы использовать для изобретения именно светодинамических инструментов, создав целый ряд световых «струн», с помощью которых светохудожник может исполнять сложнейшие светодинамические композиции так же свободно, как музыкант исполняет мелодии с помощью музыкальных инструментов. И тот и другой, став Мастером в своем искусстве, может при этом свободно импровизировать. Вот чем принципиально отличаются те светодинамические инструменты, которые мы сделали в начале 1960-х гг., от единичных спецэффектов, применяемых художниками по свету в театрах.

Юрий Алексеевич после изготовления своего инструмента не стал его усовершенствовать, а все свои силы много лет отдавал созданию и исполнению композиций на музыку многих композиторов: от средневековья до наших дней. Такой «консерватизм» позволил Правдюку создать более ста произведений музыкальной светоживописи и показывать их около четверти века зрителям в специально оборудованном зале в городе Харькове. Я счастлив, что помогал ему тогда в самые первые и самые трудные годы. Постоянство и преданность столь хрупкой музе дали свои плоды. Многие из композиций Правдюка заслуживают самой высокой оценки, хотя его современники, а, тем более потомки, об этом явлении синтеза искусств могут ни-

чего не знать. Опыт Юрия Алексеевича бесценен. Его творчеству в XXI в., я надеюсь, будут посвящены специальные исследования, его уникальный опыт еще будут пристально изучать. А предельная простота его инструмента – это подтверждение истинности пути.

Правдюк стал применять в своей практике для организации ***детской студии музыкальной светоживописи*** и мои светодинамические ячейки с дисками (он называл их «Латернами»), а я постарался довести до совершенства его цилиндрические формообразователи. Так шло взаимообогащение и развитие светового инструментария. В 1960–70-е гг. мне довелось много поездить по городам Союза с импровизированными концертами музыкальной светоживописи. Реакция публики, знакомство со многими интересными людьми убедили в том, что ***синтез музыки и динамической светоживописи эволюционно просто неизбежен.*** Не изобрели бы мы с Правдюком в самом начале 60-х гг. XX в. инструменты для светохудожников, их изобрел бы кто-то другой, но, возможно, на десятки лет позднее.

Столь подробный рассказ о музыкальной светоживописи необходим в этой статье и как пример становления нового направления в искусстве, и для описания очень важной составной части другой идеи, которую автор на протяжении полувека пытается реализовать в жизни. Речь идет о новом исполнительском экранном искусстве, построенном на использовании *световых и звуковых потоков*, имеющих структуру наиболее близкую к природной. Из этого эфемерного материала режиссер-светохудожник и создает произведения интегрального исполнительского светозвукового искусства, названного мной Оптическим Театром. Честно говоря, мне очень хотелось назвать театр *магическим*, особенно после прочтения романов Германа Гессе. Но, трезво поразмыслив, я понял, что спокойно работать с таким названием при советской власти мне не дадут. И я остановился на нейтральном названии – «**Оптический театр**».

После шести лет (с 1963-го по 1969-й г.) создания и демонстрации композиций музыкальной светоживописи я почувствовал, что мне мало одного абстрактного хоровода форм-символов, составляющего единое целое со звучащей музыкой. Захотелось ввести в композиции некий семантический ряд, то есть объекты мира, впол-

не узнаваемые. При этом общая композиция должна оставаться динамической и развивающейся во времени совместно с музыкой. Естественно, что я не стал вводить ни киноизображение, ни видео. Это противоречило бы общей концепции применять только проекторы с континуальными потоками зримых образов, не разорванными ни на кадры, ни на строки. В 1969 г. не было не только жидкокристаллических мониторов и понятия «пиксели», но еще не было в мире ни одного портативного компьютера. До его изобретения оставалось еще семь лет[4] (см. ил. 3, 4).

Естественно, я обратился к проекции слайдов, снимая их для создания своих композиций сериями и особым образом проецируя. Начиная с 1962 г., я снимал на слайдовую пленку всё, что требовалось для композиций. В моей домашней слайдотеке до сих пор находится более *восьмидесяти тысяч* слайдов! Слайды на экране Оптического театра буквально… оживали. Зритель видел не отдельный слайд, а поток превращений одного изображения в другое. Я сделал специальные проекторы, с помощью которых можно было любой объект, зафиксированный на слайдовой пленке на темном фоне, заставить передвигаться по любой траектории, а также менять свои геометрические размеры. Широкие слайды по воле исполнителя перемещались перед стандартным кадровым окном для узкого слайда. Это было, по сути, свободное *панорамирование* изображения. И панорамы от исполнения к исполнению могли меняться, что невозможно в кино. Там панорама, зафиксированная на кинопленке, будет тысячи раз повторяться абсолютно одинаково. Кроме этого мною были разработаны оптические инструменты, позволяющие получать на экране кроме *динамической светоживописи* еще и управляемую *динамическую графику*. В создании интегральной композиции на экране в Оптическом театре задействованы десятки разных оптических инструментов. Когда весь арсенал континуальных проекторов был готов, я приступил к созданию светозвуковых композиций.

Весь ход оптического спектакля зависит *от воли режиссера-исполнителя,* чутко реагирующего на то, *как* его исполнение в дан-

[4] В 1975 г. друг Стива Джобса Стив Возняк разработал компьютер для личного пользования. В 1976 г. они продемонстрировали Apple I в Калифорнии. Так началась эра портативных компьютеров.

ный момент воспринимается зрителями, насколько они вовлечены в акт коллективного *со-творчества*... Озвученный слайд-фильм отличается от Действа в Оптическом театре, как соло на флейте от полнозвучной симфонии. При создании светозвуковых композиций автор-исполнитель ***в реальном масштабе времени*** **управляет** ***яркостью, цветом и траекторией перемещения конкретных образов-символов, а также яркостью, цветом, направлением и скоростью перемещения элементов беспредметной свето-динамической композиции, меняющих*** *свои очертания и имеющих сложную внутреннюю динамику.*

Нужно подчеркнуть, что все разработанные оптические инструменты с континуальным (целостным) световым потоком могут иметь самое широкое применение в разных областях человеческой деятельности, а не только в театре нового типа. Автор уже с успехом применял свой инструментарий в медицине и педагогике. В 1973–1975 гг. в спец. санатории «Ерино» недалеко от Подольска мной был изготовлен светозвуковой комплекс для *эстетотерапии* (лечение Красотой и Гармонией мира, из которого многие люди сегодня трагически выпали). На нем врач-психотерапевт Виктор Алексеевич Петров с большим успехом проработал около сорока лет до выхода на пенсию и собрал уникальный материал (катамнез), подтверждающий благотворное воздействие континуальных (целостных) световых потоков на человека (пациента). Долгие годы использовала светозвуковые композиции, созданные мной для лечебных целей, и врач от Бога Тамара Сергеевна Заяшникова. Я оформил для ее сеансов кабинет в поликлинике АН СССР и создал набор композиций. Она более двадцати лет успешно использовала эти композиции в сеансах эстетотерапии.

Далее инструментарий Оптического театра нашел применение и в обучении. В частности при изучении иностранных языков ускоренным методом. Эти работы с 1975 г. я проводил совместно с Галиной Александровной Китайгородской (доктором педагогических наук, академиком РАЕН). Применение новых континуальных проекционных инструментов было настолько успешным, что светозвуковые композиции, созданные мною специально для учебного процесса, стали неотъемлемой частью интенсивного метода обуче-

ния. Было доказано, что ***информация, облеченная в художественную форму, усваивается быстрее, глубже и остается в памяти несравненно дольше, чем та же информация, но, преподанная традиционным способом***. Это происходит потому, что, как написал болгарский ученый Г. К. Лозанов в своей докторской диссертации: *«гармония форм и красок, язык музыки, рифма и ритм захватывают человеческую личность по гораздо более коротким путям, чем логика фактов и доводов»* [9: 90].

Психологи бьют тревогу, что современные дети, проводящие много часов у экранов телевизоров, мониторов компьютеров и не расстающиеся с разными гаджетами, не умеют концентрировать внимание, не могут сосредоточиться. Но и здесь причины очевидны. С одной стороны, им кажется, что теперь запоминать ничего не нужно. Под рукой гаджет, который ответит на любые вопросы. А с другой стороны, тот шквал аудиовизуальных *раздражителей*, который обрушивается сегодня на детей, и взрослый вынести не в состоянии. Обрывки информации, никак не связанные между собой, исторгаемые из всех возможных электронных СМИ, переполняют ребенка. К тому же, большинство ребят листают в интернете ленту новостей, которая преподносит сотни сюжетов о кошках, хомяках и прочей живности, что развлекает и отвлекает от серьезных занятий. В XXI в. рефлексия и философское отношение к миру подменены простым *созерцанием (шоу),* ведущим к пресыщению и даже к отупению. У детей вырабатывается, так называемое, клиповое восприятие мира, *клиповое сознание*. Все негативные последствия этого явления мы не в состоянии предвидеть, но они уже сказываются весьма заметно.

Часто слышим победные реляции, что в самой отдаленной деревне России еще одну школу компьютеризировали, подключили к Интернету. Наш премьер Д. Медведев в свое время вызвал даже акулу компьютерного рынка миллиардера Билла Гейтса, чтобы оснастить компьютерными классами почти **60 тысяч школ в России**. Оснастили! Но радоваться рано. Нужно было сначала проанализировать, *что компьютеризация дает детям, и что она у них отнимает*. Только после этого можно было бы принимать решение *как внедрять компьютеры, в каких масштабах, в каком возрасте и как вводить детей* в эту всемирную паутину. Это должны

очень продуманно делать не просто программисты, знающие технику, а психологи-программисты, понимающие мир детства и четко осознающие, *куда они толкают* детей. Возможно, что у небольшой части особо одаренных детей, умеющих владеть собой и работать с компьютером быстро и точно, это приведет к прорыву и к высоким достижениям. Но для большинства компьютер сыграет роль отрицательную. Многие не только будут «зависать в сети», но и превратятся в электронных наркоманов. Нельзя это не учитывать. Реально сегодня получается, что *чем выше достижения техники, тем более быстрыми темпами уничтожается все живое на планете… Пресловутая цифровизация вводится в нашу жизнь не для развития экономики, ибо она всегда имела дело с цифрами и в докомпьютерную эру. Цифровизация нужна правителям всех стран для тотального контроля за каждым человеком и для удобства управления массами...*

Отличие Оптического театра от кино, телевидения и компьютеров обусловлено, прежде всего *структурой светового потока нового инструментария.* Инструментарий Оптического театра автор создает на тех же принципах, которые царствуют в природе. Поэтому и назвал я весь оптический этот особый инструментарий *солнечным*. И вот что интересно. Когда я привез свой портативный инструмент светохудожника на всесоюзную конференцию в Казани в январе 1969 г., то он там вызвал сенсацию. Заведующий отделом науки журнала «Техника — молодежи» Вадим Орлов срочно вызвал из Москвы главного редактора журнала В. Д. Захарченко. Василий Дмитриевич прилетел через несколько часов. Устроили пресс-конференцию. Мое фото поместили на обложку журнала и написали большую статью «У цветовых истоков музыки» (Дон-Кихоты от математики), в которой были и мой, и стационарный световой инструмент Ю. А. Правдюка [12]. То есть, наши простейшие по конструкции, но с бесконечными возможностями инструменты для создания светодинамических композиций вызвали тогда настоящую сенсацию... Прошло более 50 лет после этой публикации. Мы сегодня живем в совершенно иную эпоху. Появились портативные компьютеры, которые изменили мир неузнаваемо. Возможности компьютерной графики кажутся просто фантастическими. Гаджеты дают возможность быть на связи со всем миром. Находясь почти

в любой точке земного шара, мы можем слышать и видеть друзей и родных людей. То, что казалось фантастикой, стало бытом.

А что же наши простейшие инструменты, в которых нет ни одного радиоэлемента, не то, что микросхемы? Казалось бы они сегодня даже нужнее, чем полвека назад. Мир сегодня помешан на цифровизации, на каждом шагу используются микросхемы — в быту, на транспорте сплошная компьютеризация. И вот на фоне сложнейших систем, все более и более не подвластных людям, наши аналоговые инструменты полностью зависят от человека, позволяют ему творить целые динамично развивающиеся миры. При этом конструкция светоинструментов настолько проста, что их даже в домашних условиях может сделать любой желающий. Сделал же я один из таких инструментов в 1963 г., когда мне было всего 19 лет. Сделал дома, хотя некоторые детали изготовил на заводе. Дело даже не только в конструктивной простоте, а еще и в том, что легко изготавливаемые ***вручную*** формообразователи (диски, барабаны и трафареты) с прорезями разного характера позволяют получить на экране сложнейшую динамическую композицию подвластную светохудожнику-исполнителю. Целостное, как свет солнца, изображение на экране при этом на мозг человека воздействует положительно и благотворно, что было доказано во время моей работы в МГУ на кафедре ***педагогики, психологии и новых методов обучения в высшей школе***. За моими экспериментами с солнечным инструментарием наблюдали психологи под руководством академика А. В. Петровского.

В моей практике часть инструментов действительно работала на использовании настоящего солнечного света. Помните, как Ньютон пропускал в темную комнату луч солнечного света сквозь отверстие в ставне. Этот луч попадал на призму, а из нее выходили все цвета спектра. В 1973 г., когда я жил в доме рядом с санаторием «Ерино», мне удалось повторить этот опыт. Но светохудожник развил его дальше, построив несколько разнообразных инструментов, позволявших получить на экране поразительные по красоте динамические композиции. Причем мне удалось добиться тончайшего управления оттенками цветов и форм. Уникальный опыт и даже часть аппаратуры остались, можно поделиться с теми, кому это интересно. Процесс формообразования в этих инструментах также

вполне отработан. Светодинамические композиции, полученные таким способом, уж точно *целебные и благодатные*. Но пользоваться такими инструментами можно только в солнечные дни, не во всех районах РФ и не во всяком помещении. Поэтому, начиная с первого портативного инструмента светохудожника, созданного в 1963 г., и до последних, появляющихся в 2019 г., я использую *постоянный целостный не раздробленный поток света*. Для получения управляемого формообразования световой поток модулируется с помощью различных оптико-механических устройств, но остается *целостным*. Многие типы таких инструментов мы уже описали в книге «Светомузыкальные инструменты» [3].

В Оптическом театре я стараюсь решить задачу не только возвращения к континуальному потоку, но, главное, — возвращения к ***сосредоточению***, которое вымыто из нашей жизни «ниагарским водопадом» избыточной информации из всех видов электронных СМИ. Оптический театр позволяет сосредоточить внимание на *детали*. Но эту деталь можно преподнести так, что она вместит в себя весь мир. За конкретным объектом должна просвечивать вечность. Композиции выстраиваются таким образом, чтобы деталь, как кусочек *голограммы*, отражала весь мир. В традиционных АВ системах — чрезмерная избыточность, в Оптическом театре — продуманная *недосказанность*, которая мощно пробуждает фантазию... Очень важным для Оптического театра является также и принцип *трансформации* образов. На глазах у зрителей один образ постепенно превращается в другой, проходя через массу промежуточных образов-состояний, которых нет на самом деле. Эти промежуточные образы рождаются в сознании воспринимающего, причем, у каждого будут рождаться *свои* ассоциации.

Не менее значим в Оптическом театре и *ритм* подачи образов. Он, как правило, неспешный, чтобы дать воспринимающему время прочувствовать красоту и гармонию того, что он видит, дать ему возможность *осознать* увиденное и успеть сложить об этом *свое* мнение. Это важно и для борьбы с клиповым восприятием, которое формируют современные АВ системы. *Цветовая гамма*, используемая при создании композиций, в целом, соответствует цветовой гамме природной среды, в которой мы выросли. Чистые насыщен-

ные цвета автор применяет редко, т. к. и в природе их тоже увидишь нечасто. Это радуга на небе, игра чистейших цветов в капельках росы в лучах утреннего солнца, северное сияние.

Чрезвычайно важно и то, что впервые в экранных искусствах в Оптическом театре введен принцип ***обратной связи*** между творцом и зрителем. Этот принцип полностью отсутствует в кинематографе. Никакая зрительская реакция, никакая эмоция не в состоянии повлиять в кинотеатре на происходящее на экране. Лента будет так же бесстрастно бежать в кинопроекторе, показывая тысячи раз одно и то же. В кино игру актеров снимают *там и тогда*, а проецируют *здесь и теперь*. Связь между актерами и зрителями разорвана. В Оптическом театре, как и в традиционном, игра, создание светозвуковых композиций и их восприятие происходят *здесь и теперь*, *в реальном масштабе времени*. То есть, и творцы и зрители находятся в одном пространстве в одно и то же время. Эта разница — принципиальна. В Оптическом театре происходит *обмен энергиями* творца-исполнителя и творца-зрителя. Именно творца, так как в открытой живой структуре Оптического театра происходит настоящее *со-творчество,* обогащающее обе стороны. Это всё потому, что искусство наше исполнительское, живое, открытое.

При реальном общении зрительного зала с оратором (актером) возникает обмен энергиями, будто «шары огненные летают». Кино и телевидение такое живое общение нивелируют. Мы не применяем в Оптическом театре никаких запоминающих систем, все исполняем вручную, чтобы ткань действа была живой, трепетной, чуткой к любой реакции воспринимающих его людей. Поэтому каждый показ светозвуковых композиций является неповторимым. Режиссер-светохудожник (часто он же и исполнитель) в полной мере использует импровизацию, добиваясь со временем все более выразительного преподнесения идеи, ради чего и создавалась данная композиция. Композиции тоже живут и развиваются вместе со своим создателем. Это невероятно увлекательно и для исполнителей таких композиций, которые авторами не являются, но которые имеют полное право на собственное прочтение и собственную тончайшую нюансировку при исполнении. Атмосфера творческого подъема сопровождает всю работу с инструментарием Оптическо-

го театра. Эта атмосфера сказывается и на тех, кто композиции воспринимает, тем более, что зрители видят исполнителя, как правило, сидящего на виду у зала. Это тоже является важнейшей особенностью Оптического театра.

Психотерапевтический эффект — еще одна из особенностей Оптического театра. Благотворно воздействующий целостный светозвуковой поток, помогает исцелению души, а это и есть *целительство*. Чем больше ребенок проводит времени у телевизора, компьютера или гаджета, тем сильнее негативное воздействие на его мозг, что приводит, в конечном итоге, к появлению миллионов электронных наркоманов. Такая ситуация напоминает радиоактивное облучение. Если оно кратковременно, то на человеке может почти не сказаться, но, если эти дозы «облучения» часто повторяются, то суммарная доза может привести к заболеванию и даже к летальному исходу… И вот тут применение аналоговых световых инструментов с континуальным световым потоком может помочь накопленный от компьютеров и гаджетов негатив в значительной степени компенсировать, смягчать. Конечно же, дело не только в исцелении души ребенка благодатными целостными потоками света. Воздействие новых «солнечных» средств будет многоплановым. Все заранее предугадать трудно. *Важна общая тенденция — наше возвращение в мир божественной природы, ибо полный отрыв от нее грозит нам самоуничтожением.*

Оптический театр учит любви и состраданию к живой природе. Ведь светохудожник черпает вдохновение именно в динамике природных процессов. Плывущие облака, игра солнечных бликов на волнующейся поверхности, танец солнечных пятен на траве, когда лучи солнца просвечивают крону дерева при легком ветерке. Я могу долго приводить и другие примеры. Важно понять, что нужно научить детей наблюдать за природой и протекающими в ней процессами, влюбить их в это живое чудо. Пора бы отказаться от догматизированного взгляда на обучение детей только в классах школьных зданий. Есть же реальный опыт «Школы радости» В. А. Сухомлинского, который более пятидесяти лет назад проводил уроки с детьми по разным предметам на природе. Помню, как тогда крайне настороженно и даже враждебно относилась к нему

официальная педагогическая наука. Но на все их обвинения в «абстрактном гуманизме» Сухомлинский отвечал ясно и очень человечно: «Я — учитель, воспитатель детей, ведь я продолжаю себя в своих питомцах, ведь если мои уста произносят или мое перо пишет слова “человечный, гуманный, сердечный”, то речь идет не о каком-то абстрактном человеке вне времени и пространства, а о любви к нашим <…> детям. Я люблю их безоговорочно и без какой бы то ни было оглядки. Я убежден, что только человечностью, лаской, добротой — да, простой человеческой добротой, можно воспитать настоящего человека... Я добиваюсь того, чтобы наша школа была школой сердечности»[5].

Могу вспомнить и свой опыт кружковой работы с детьми сотрудников санатория «Ерино» в лесу под Подольском в далеком 1973 г. Я часто выводил детей в поле и в лес, фотографировал вместе с ними сценки из жизни насекомых, учил их видеть красоту. Мы приносили с собой листья папоротника и ажурные листочки ботвы овощей, чтобы сделать гербарий. Затем зимой из этого гербария мы вместе делали интересные трафареты и использовали их для создания светодинамических композиций. И в XXI в. этот опыт прошлых десятилетий и наш простой солнечный инструментарий может оказаться буквально спасительным особенно для наших детей.

Сегодня мир *завоеван* дискретными АВ системами. Они растиражированы в сотнях миллионов экземпляров. Люди поклонились не Пифагорову Числу, а цифре, точнее, двум цифрам — *нулю и единице*. Бинарный (двоичный) код господствует, торжествует. Все аналоговые (живые) процессы вытесняются цифровыми (мертвыми). Это относится и к Свету, и к Звуку. Единственный проектор, который еще давал истинно целостное изображение — слайд-проектор для демонстрации слайдов практически повсеместно заменен мультимедийными теле-проекторами. Все аналоговые системы фиксации звука вытеснены цифровой записью. Но восторги от подавления шумов, с которыми легко расправилась цифровая запись, в последнее время поутихли. Музыканты свидетельствуют,

[5] URL: https://infourok.ru/elektronniy-keys-mudrie-soveti-pedagogamrazdel-i-aforizmi-krilatie-slova-misli-v-a-suhomlinskogo-kak-motivaciya-nauchno-metodich-2573280.html (дата обращения 01.04.2020).

что вместе с шумами цифровая запись убила и нечто невероятно важное для музыки… Далеко не все знают, что происходит сейчас постепенный возврат к катушечным магнитофонам, которые, казалось, канули в Лету. Но аналоговая запись звука на качественном откалиброванном магнитофоне радует слух музыкантов и ценителей музыки тем, что буквально переносит нас в концертный зал, передает непревзойденно воздушную атмосферу и какие-то едва уловимые моменты. Это недоступно цифровой записи. Знаю, что и фотографы возвращаются к пленке, ибо цифровое изображение не удовлетворяет взыскательных мастеров фотографии. Поэтому не будем спешить хоронить достижения прошлых десятилетий в угоду моде на цифру. Трудно себе представить возврат к слайд-проекторам, но в отдельных случаях это тоже может быть уместно и даже необходимо. Иногда это в высшей степени важно для психики. Особенно детям *неизмеримо благоприятнее* воспринимать изображение стабильной картины, полученной с помощью слайда, чем нестабильное телеизображение.

Левополушарным людям, правда, ничего не докажешь. У них своя логика и свои аргументы. «С помощью теле-проектора, — скажут они, — который по яркости превосходит слайд-проекторы, можно показать и ваш слайд или любую картинку, предварительно отсканировав их, и видеофильм, и компьютерную графику и самую разнообразную информацию, выводя ее прямо из компьютера. У него много входов, он полифункционален. Нет никакого смысла держать еще и слайд-проектор. Обычный пленочный фотоаппарат уже практически вытеснен цифровым. Удобство и скорость получения снимков даже сравнивать не приходится. Отснятый для урока цифровым аппаратом материал, сразу же сбрасывается в компьютер или записывается на флэшке. Все удобно, оперативно, быстро». Благодаря их стараниям и такой, казалось бы, неотразимой логике, закрылись фирмы, выпускавшие прекрасные слайд-проекторы «Кодак Карусель» и «Симда». В современном мире, помешанном на цифровой технике, они не могут выдержать конкуренции с мультимедийными теле-проекторами…

На фоне глобальных процессов, превращающих людей в зомби, в Оптическом театре взрослым и детям с помощью солнечного

инструментария мы демонстрировали светозвуковые композиции, которые показывают красоту живого мира, красоту и гармонию природы, из которой мы так трагически выпали, противопоставив себя миру… Несколько десятилетий практики Оптического театра показывают, что он мог бы быть неким прототипом или одним из вариантов школы будущего. Я много ездил и летал по всему миру и привозил из Индии, Непала, Китая, Италии, Египта и других стран живые впечатления. Привозил также сотни слайдов, на которых запечатлевал все то, что поразило мое воображение, тронуло душу.

Живой рассказ со сцены нашего театра, сопровождаемый композициями на данную тему, очень нравился зрителям. Они понимали и чувствовали мой восторг от увиденной иной жизни, иной природы, искренность и непосредственность живого изложения, впитывали красоту тех моментов, которыми сопровождался рассказ о каждом путешествии. Мы вместе снова переживали это ощущение открытия, буквально проживали вместе два часа. Наш театр был особенным. Не было назначенных ролей, чужих текстов, которые требовалось заучить. Одна и та же тема преподносилась всегда немного по-иному. А это интересно и исполнителям, и зрителям. Импровизация — неотъемлемая и даже обязательная особенность действа в Оптическом театре. Может быть, это так привлекало школьников в наш театр. Учителя, которые открыли для себя благотворное и вдохновляющее воздействие наших композиций, ставили в учебный план на год обязательное посещение детьми разных возрастов Оптического театра. Вот почему я говорю, что такое яркое образное представление нового материала людьми увлеченными могло бы увлекать по-настоящему детей, пробуждать у них желание самим познавать этот многогранный прекрасный мир. В Оптический театр в Москве приходили и стар, и млад за живительным глотком воздуха, как писали об этом многие зрители (см. ил. 5). Достаточно посмотреть Книгу отзывов Оптического театра, чтобы увидеть, как людям нужна Красота и искренность.

Сейчас построен уникальный Оптический театр в селе Владимирское, Воскресенского района, Нижегородской области, что расположено рядом со святым для Руси озером Светлояр, под водами которого (по легенде) сокрыт до поры *невидимый град Ки-*

теж. Я создаю в настоящее время большой набор континуальных инструментов. Так сложились обстоятельства, что из-за тяжелой болезни, выбившей меня на время, этот сложный набор особого инструментария мне приходится делать своими руками и практически за свои средства. Пусть и медленно, но работа продвигается вперед. Этот театр будет достаточно уникальным и, если хотите, даже элитарным с учетом всего того, что я выше изложил. Элитарным не потому, что он предназначен для какой-то элиты, а не для всех граждан. Приходить в него, естественно, может каждый. А вот останется и станет нашим постоянным зрителем далеко не каждый. Это мы видели уже на протяжении двадцати лет работы театра в Москве. У нас постепенно образовались «свои» зрители, наши поклонники, наши друзья. То есть, те, кому такая форма общения творцов и зрителей в рамках найденной нами формы синтеза визуального и звукового потоков, была близка. И наш театр в Москве, и мой домашний театр, который я смонтировал в своей квартире в 1980 г., посещали иногда люди известные, чье мнение было очень важным для того, чтобы понять, насколько интересно для них то, что я нашел, и с чем экспериментировал.

В августе 1981 г. в мой домашний Оптический театр Эдуард Наумов, занимавшийся полузапрещенной в СССР парапсихологией, привел Андрея Тарковского, который неожиданно проявил большой интерес к созданным мною композициям. Полдня мы общались, и мне пришлось (с великим удовольствием) показать ему практически все, что было создано на тот момент. За чаепитием после импровизированного концерта Тарковский высказал очень интересную и важную для меня мысль о том, что световые и звуковые управляемые потоки в Оптическом театре позволяют зрителям приплыть в глубины собственной души. На мой удивленный взгляд он сказал, что *там* практически никто не бывает. Особенно в современном мире.

Вскоре Альфред Шнитке, с которым я был дружен и который писал музыку для Театра на Таганке, привел ко мне главного режиссера этого театра Юрия Петровича Любимова, проявившего к композициям театра не меньший интерес, чем Тарковский… Было много за сорок лет разных удивительных встреч. Положительная реакция людей творческих, обладающих огромным авторитетом в

мире культуры, на то, чем я эти десятилетия занимался, убедила меня в том, что экспериментально, интуитивно мне удалось найти свой особый путь в области синтеза Света и Звука. На этом пути сделано много открытий, но еще больше предстоит сделать. Впереди много интересной творческой работы. И мы хотели бы пригласить тех, кому это интересно и дорого, присоединяться к нам. Тем более, что есть теперь такая замечательная экспериментальная база, как Оптический театр на Светлояре (см. ил. 6, 7, 8).

Литература

1. *Бердяев Н.* Кризис искусства. М.: Изд. Лемана и Сахарова, 1918.

2. *Брюсов В.* Об искусстве. М.: Т-во тип. М. И. Мамонтова, 1899.

3. *Галеев Б. М., Зорин С. М., Сайфуллин Р. Ф.* Светомузыкальные инструменты. М.: Радио и связь, 1987.

4. *Гидони Г.* Искусство Света и Цвета. Л.: Изд. автора (тип. «Печатное дело»), 1930.

5. *Глебов И.* Скрябин. [1871–1914]: Опыт характеристики. Петроград: Светозар, 1921.

6. *Дахин А.*, *Щуров В.* Апокалипсис технического объекта. Нижний Новгород: Изд-во. Нижегородского университета, 1992.

7. *Кандинский В.* О духовном в искусстве. М.: Архимед, 1992.

8. *Леонтьев К.* Музыка и цвет. М.: Знание, 1961.

9. *Лозанов Г. К.* Суггестология и суггестопедия: Дис. … доктора медицинских наук. София, 1970.

10. *Луначарский А.* Об изобразительном искусстве. М.: Советский художник, 1967. Т. 1.

11. *Майкельсон А.* Световые волны и их применения / пер. с англ. Е. Г. Фейгельсона; под ред. [и с предисл.] и с примеч. А. Л. Гершунина. СПб.: Физика, 1912.

12. *Орлов В.* Дон-Кихоты от математики // Техника молодежи. 1969. № 7. С. 16–18.

13. Речи, которые в публичном собрании Императорской Академии наук читаны были апреля 29 дня 1742 года / Переведены с латинскаго языка чрез Григорья Теплова, натуральной гистории адъюнкта. СПб.: При Имп. Акад. наук [1742].

14. *Скороходова О.* Как я воспринимаю, представляю и понимаю окружающий мир. М.: Педагогика, 1972.

15. *Gonzaque P. G.* La musique des yeux et l'optique théâtrale. St.-Pétersbourg, 1807.

Алексей Голтыхов
(Москва)

Светомузыка — новый вид искусства для коллективного восприятия
(на примере Московского «Театра Света»)

Московский «Театр Света» был создан в начале 1990-х гг. 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, звукорежиссурой, 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 г. 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 г. 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» (см. ил. 1, 2).

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» [1]).

Весной 2009 г. к десятилетию театра после серьезной реконструкции театральной сцены мы впервые представили публике *тематический спектакль*, поставленный на музыку к опере Дж. Бизе «Кармен». Зрители увидели двенадцать 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» [2]. 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 гг. и скомпонованные в виде видеоверсии оригинального концерта.

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

13 января 2018 г. 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 конферансье — 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 использовались световые сканеры. Представление получилось динамичным и современным.

16 марта 2019 г. мы провели концерт, посвященный 20-летию Театра Света (см. ил. 3, 4).

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».

* * *

В 1872 г. немецкий философ и мыслитель Фридрих Ницше опубликовал эстетический трактат — «Рождение трагедии из духа музыки». Этот трактат, описывающий и сравнивающий дуалистические истоки искусства как явления оказал огромное влияние на формирование восприятия искусства и стал опорной точкой для многих научных и философских работ.

В своем трактате Ницше, опираясь на объективную историю искусства, и в частности, историю развития греческой трагедии как примера достигнутого совершенства, вводит понятие дихотомии (раздвоенности) искусства между «дионисийским» и «аполлоническим» началами.

Под «дионисийским» началом (названном в честь древнегреческого бога Диониса) он определяет представление реальности, самовыражения как дикой, не имеющей логики, творческого замысла, стихии. В то время, как аполлоническое начало (названное в честь бога Аполлона) являет собой противоположность дионисийскому, стремится к осмысленным формам и четкой логике построения художественных средств. С точки зрения философии, любое развитие проходит в борьбе противоположностей, и искусство, как форма

человеческой деятельности, в своем развитии не является исключением. Согласно Ницше, каждое из начал искусства оспаривает у другого господство над человеческим духом. Там, где преобладает дионисийское начало, аполлонийское вытесняется и уничтожается, а там, где первый натиск дионисийского успешно отражается, более сильно проявляется величие логики и форм.

Эта борьба может иметь различные формы и проявления, но, тем не менее, ни одно из двух начал никогда не может возобладать над другим полностью, ибо им суждено существовать в вечном, естественном равновесии.

Светомузыку как новый вид искусства, исходя из общепринятого названия можно определить как сочетание, синтез двух искусств — музыки и художественного изображения. Оба этих искусства несут человеку информацию, а значит и вызывают эмоции по двум самым важным каналам восприятия — слуховому и зрительному. Каждое из этих искусств имеет историю, сравнимую с историей развития человеческой цивилизации, и их столкновение, смешение, примеры удачного сочетания, замеченные человеком, стали основой для развития более современных видов искусств одновременно с совершенствованием технологий.

Исследованием музыки как феномена человеческой деятельности занимались разные ученые и философы. Тот же Ницше, считая, что в музыке будет превалировать дионисийское начало, приводит в качестве примера величия логики и форм (то есть своеобразного направления аполлонического идеала, к которому нужно стремиться) творчество Рихарда Вагнера и особенно его произведения, связанные с мистическим символизмом, созданным на основе легенд о рыцарях и героях раннего средневековья.

Более зрелой и близкой в историческом понимании к нашему времени попыткой по определению музыки как феномена человеческой цивилизации стоит считать работы Б. В. Асафьева. Учение Асафьева в том виде, как оно сложилось к началу 40-х гг. XX в., кратко можно охарактеризовать следующим образом: вне процесса интонирования как звукообразного выявления смысла нет музыкального искусства. «Интонация — “родник музыки”, ее сущность. Мысль человека, “чтобы стать звуково выраженной, становится интонацией, интонируется”» [4: 11]. Следовательно, процесс ин-

тонирования — это процесс выявления человеческого сознания в специфических формах музыкального искусства. Интонирование — деятельность человеческого интеллекта, особая «образно-интонационная» форма его мышления.

Материальным воплощением содержания музыки, способом ее существования служит музыкальная форма — система музыкальных звучаний, в которой реализуются эмоции, мысли и образные представления композитора. Каждое из них способно вызвать физиологическое ощущение удовольствия или неудовольствия, возбуждения или успокоения, напряжения или разрядки, а также синэстетические ощущения (тяжести или легкости, тепла или холода, темноты или света) и простейшие пространственные ассоциации.

Я намеренно столь подробно остановился на философско-эстетическом определении музыки, поскольку, по моему мнению, в искусстве светомузыки именно она является определяющим фактором при построении светомузыкальных произведений. Это утверждение, принимаемое за аксиому, позволяет упорядочить работу в этом виде творчества. Необходимо также отметить, что именно свет, а не цвет, является средством художественного выражения.

Цвет является одной из характеристик светового образа. Кроме него у света есть еще масса характеристик — роль (персонаж или фон), видимый образ (луч, шар, объем, точка), характер и направление движения. Цвет в самом общем случае зависит от технологии создания видимых образов (вспомним различные техники живописи) и, конечно же, цветовая палитра учитывает особенности человеческого восприятия.

Говоря о синтезе музыки и света, безусловно, нужно вспомнить историю изобразительного искусства как важную составляющую светомузыкального искусства. Основы композиции, перспективы, прекрасно работают и бесспорно учитываются при создании в нашем Театре света различных светомузыкальных композиций. Параллели между различными течениями в изобразительном искусстве (например «кубизм» и «абстракционизм») дают основу при построении светомузыкальных художественных приемов.

Идею и первую попытку практической реализации создания светомузыки в России приписывают А. Н. Скрябину. В марте 1911 г. в Москве прошла премьера его симфонической поэмы «Проме-

тей» — произведения для большого оркестра и фортепиано с органом, хором и световой клавиатурой. Этим произведением Скрябин попытался конкретизировать и воплотить идею универсальности искусства. Мечта об универсальном искусстве, развивавшаяся до идеи «соборного действа», обусловила большой интерес Скрябина к проблеме художественного синтеза. «Он мечтал о симфониях красок, о переливах цветов и образов, о движущихся архитектурах, которые он хотел осуществить в виде столпов фимиама <…> о слове под музыку, о симфониях ароматов, ласках осязаний и прикосновений», — вспоминал Л. Л. Сабанеев[1]. Обозначенные в партитуре поэмы эффекты меняющихся красок основаны на предложенной самим композитором шкале звукоцветовых соответствий (от сумеречно фиолетового через красный к персиковому («цвету зари»), ярко-желтому)[2]. При этом обратим внимание, что идеи Скрябина по созданию принципиально нового искусства имели явную склонность к аполлоническому мировому началу, описанному Ницше, поскольку им была предпринята попытка записать вместе с музыкальными партиями эфемерные образы светоцветовой игры в виде «Партии света» — «Luche».

Но, премьера «Поэмы огня» прошла без световой партии, натолкнувшись на несовершенство доступного на этот момент уровня развития технологий, в частности, — систем управления театральным светом. Лишь в конце XX в. с развитием электричества, электроники, прикладной математики, технологий производства ламп, электрического кабеля и т. д. реализация идей Скрябина стала возможной в полном объеме. «Поэма огня» исполняется перед широкой публикой с дополнением световых картин и эффектов.

Необходимо отметить, что светоцветовая игра, или в современном определении — светомузыка, как вид искусства в силу своей молодости относительно других искусств, считающихся в нашей цивилизации старыми, весьма зависима от технических решений и изобретений. Этот процесс объективен, особенно в сравнении с исторической ретроспективой становления, например, музыкального искусства. Лучшим недавним историческим примером, показыва-

[1] Цит. по: [3: 111].
[2] См.: [3: 102].

ющим потенциальные перспективы развития светомузыки как вида творческой деятельности, на мой взгляд, является искусство кино.

В 1895 г. синематограф заменил собой балаганные аттракционы, показывающие в глазок с линзой зрителю картинки, наклеенные на барабан. Если говорить о свойствах и характеристиках, сделавших его великим и важным в современной цивилизации, то, кроме основных (движение, наличие сюжета, возможность группового просмотра, соучастие в событии), я хотел бы отметить возможность показа сюжетов, картин зрителю с разными длительностями. В киноискусстве монтаж, то есть осмысленная последовательность предоставления зрителю сюжета, событий, имеет первостепенное значение. Например, один из монтажных приемов, описанных в учебниках по киноискусству, говорит, что для борьбы за внимание зрителя, смотрящего кино, можно и нужно бороться, избегая равных интервалов при смене представляемых картин или сюжетов. Таким образом, речь идет о способах преодоления не имеющей логики, творческого замысла дионисийской стихии в киноискусстве.

Я намеренно привел этот пример, поскольку искусство светомузыки имеет много общего с искусством кино. И здесь, и там демонстрируются образы, имеющие определенное влияние на зрителя. Практически совпадают определения многих характеристик — движение, наличие сюжета, возможность группового просмотра зрителем, соучастие в событии. Также во многом можно провести параллели между художественными и психологическими приемами воздействия на публику. Даже приемы показа отдельных сцен (в светомузыке вслед за театром и кино также прочно закрепилось это понятие) могут быть использованы на основе теории монтажа из киноискусства.

Говоря об абстракции демонстрируемых публике светомузыкальных образов, можно провести параллель между авангардным направлением в кино и светомузыкальным концертом. Более того, правильно выстроенный и примененный в качестве средства художественной выразительности прием показа абстрактных образов имеет такое же сильное воздействие на зрителя.

В светомузыке основная цветовая палитра, представляемая зрителю, имеет первостепенное значение. Смешение холодных (красный, синий) или теплых (желтый, зеленый) цветов оказывает на психику и физику человека весьма активное влияние, описанное

учеными с различных позиций. Кстати, многие фильмы японского или китайского производства в качестве дополнительных приемов воздействия на зрителя выстраивают в определенных тонах разные смысловые сцены (борьба, романтика, расставание) для увеличения их эмоциональной насыщенности (например, «Клятва», режиссер Чень Кайгэ, 2005). Причем использование световой палитры опять же основано на истоках древнекитайской живописи и философии.

В начале XXI в. в кино появилась технология колоризации старых черно-белых фильмов. Казалось бы, цветное кино своей зрелищностью должно было привлечь дополнительный интерес зрителя. Однако эффект во многих случаях получился негативный. Зрители, смотревшие ранее эти же фильмы, заявляли, что в момент просмотра колоризированной версии они ощутили меньшее чувство сопричастности, вовлечения в сюжет, чем при просмотре старой, черно-белой. Этот эффект оказался напрямую связан с особенностями восприятия человеческого мозга, который, наблюдая черно-белое изображение, «дорисовывал», раскрашивал эту картинку, увеличивая эффект соучастия зрителя в демонстрируемом ему действии.

Так и в светомузыке, представляемый зрителю четко продуманный ряд абстрактных картин заставляет его стать соучастником предлагаемого зрелища путем построения собственного ряда ассоциаций и образов. А, как известно, соучастие в любом процессе позволяет проявить к нему больший интерес.

Все описанные примеры и параллели, так или иначе, можно отнести к аполлонистическому подходу в реализации различных творческих идей. История более чем двадцатилетних практических творческих экспериментов в области светомузыки в Московском «Театре Света» позволяет утверждать, что разработанные нами сценарии и тщательные постановки светомузыкальных представлений пользуется неизменным интересом со стороны зрителей, а значит стоят потраченных времени, сил и средств.

Но давайте рассмотрим, как выражается в светомузыке противоположное осмысленной логике и четким формам дионисийское начало.

Основную роль использования дионисийского начала в музыке, а, следовательно, и в ее зрительном оформлении несет назначение. Вряд ли вы захотите для эмоциональной поддержки во время спортивной тренировки или состязания использовать музыку, иллю-

стрирующую пастораль. Сама задача требует простого ритма, незатейливой мелодии, энергичного движения. Именно такая музыка сможет эмоционально поддержать спортсмена в его тренировке или выступлении. Как известно, эмоциональная поддержка для человека в его деятельности имеет решающее значение.

Или другой пример — беззаботный отдых в компании с друзьями также требует соответствующей эмоциональной поддержки. Желанию расслабится, забыть о серьезных жизненных проблемах вряд ли будет соответствовать серьезная полифоническая музыка Баха или программная музыка Вивальди. В этом случае человек предпочтет простые ритмы и мелодии, подсознательно напоминающие атмосферу веселого дионисийского праздника.

Здесь, кроме наличия самой возможности «мигать источником» света, окрашенным в тот или иной цвет, достижению творчески значимых результатов мешает восприятие, а порой и уровень культуры личности, находящейся за пультом управления светом. Более того, большинству индивидуумов, интересующихся темой светомузыки для дискотек (или «дионисийских» праздников) в силу утилитарного назначения таких мест, доступны весьма ограниченные средства и способы выражения своего таланта.

Как известно, человек осваивает любой инструмент труда или творчества (от молотка до светомузыкального пульта), прежде всего знакомясь с возможностями этого инструмента, заложенными в него изначально. Лишь потом в достаточно редких случаях пытается приспособить этот инструмент к тем идеям, видениям, мечтам или целям, ради которых он начал его использовать. В этом случае мы наблюдаем влияние неких потенциалов, технических особенностей этого инструмента на самого человека.

Так, среднестатистический пульт управления светом, доступный в своей массе в настоящее время потребителю, изначально несет в себе идеологию линейного воспроизведения светомузыкальных картин через равные промежутки времени, заранее отсекая для оператора возможность творческого подхода или применения различных приемов. Напомню, что под творческим, аполлонистическим началом в светомузыке мы все-таки имеем в виду некий сценарий, идею, художественный подход, примеры и параллели, которые я описал выше.

Простой по ритму, часто повторяющейся музыке способствуют простота и бесхитростное выражение эмоций. В результате получается светомузыкальное шоу, полностью подходящее под определение дионисийского праздника с его неконтролируемой эмоциональностью, весельем, разгулом страстей и эмоций.

Согласно Ницше, задача людей — переживать и осознавать дионисийскую сторону жизни, не упуская самоочевидного значения аполлонистического начала. Ни для отдельного человека, ни для общества в целом не нормально быть полностью поглощенным духом лишь одного из этих двух принципов. Разумно иметь равную опору в них обоих.

Законы развития человеческой цивилизации остановить невозможно. Многое из описанного писателями-фантастами с течением времени превратилось из волшебных фантазий в повседневную реальность. Будущее светомузыки, иногда приоткрывающееся человеку в некоторых современных шоу и театральных постановках, описано у отечественных и зарубежных писателей–фантастов XX в. Примеры упоминаний светомузыкальных концертов в произведениях Станислава Лема, Ивана Ефремова и сейчас будят техническую мысль и фантазию многих энтузиастов. Труд по практической реализации творческих идей позволяет им оказаться сопричастным к созданию событий, развивающих цивилизацию, дать выход их техническим идеям, реализовать их творческий потенциал. Эта сопричастность к ходу истории возвращает нас к философским истокам развития общества, подтверждая, что развитие светомузыки как искусства — часть объективного процесса развития цивилизации.

Литература

1. *Голтыхов А.* «Театр Света». Идея, концепция, реализация // Империя света. Свет и светотехника. 2005. № 21. С. 10–13.

2. *Голтыхов А.* «Кармен» в Театре Света // LUM decor. Эстетика света. 2009. Март. С. 26–28.

3. *Житомирский Д. В.* Скрябин // Музыка XX века. Очерки в двух томах. М.: Музыка, 1977. Ч. 1. Кн. 2. 1890–1917. С. 73–124.

4. *Орлова Е. М.* Исследование Асафьева «Музыкальная форма как процесс» // *Асафьев Б. В.* Музыкальная форма как процесс. Ленинград: Изд-во «Музыка», Ленинградское отделение, 1971. Кн. 1–2. С. 3–18.

Сведения об авторах

Антипова Виктория Юрьевна — индонезист, выпускница кафедры теории музыки и композиции Саратовской государственной консерватории им. Л. В. Собинова [научный руководитель доктор искусствоведения, профессор Т. В. Карташова], преподаватель в Melodica Music and Dance Institute (Дубай, Объединенные Арабские Эмираты).

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

Березовчук Лариса Николаевна — кандидат искусствоведения, доцент, старший научный сотрудник сектора 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).

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

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

Демитерко Екатерина Игоревна — магистрант Уральской государственной консерватории им. М. П. Мусоргского (Екатеринбург).

Евтеева Ирина Всеволодовна — режиссер-постановщик, художник-аниматор, автор эксклюзивной техники создания светоживописных лессировок на стекле; призер МКФ, в том числе 59-го МКФ в Венеции (Гран-при «Серебряный Лев Святого Марка»); кандидат искусствоведения; заслуженный работник культуры; профессор Санкт-Петербургского государственного института культу-

ры; старший научный сотрудник сектора кино и телевидения РИИИ (Санкт-Петербург).

Зорин Сергей Михайлович — создатель первого *портативного* инструмента светохудожника для сопровождения музыки светодинамическими 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).

Колганова (Пахомова) Ольга Викторовна — музыковед, кандидат искусствоведения, научный сотрудник сектора инструментоведения РИИИ (Санкт-Петербург).

Конанчук (Московская) 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).

Максимова Анастасия Борисовна — руководитель фонда «Галеев-Прометей», кандидат исторических наук, доцент кафедры иностранных языков Казанского государственного энергетического университета (Казань, Республика Татарстан).

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

Недлина Валерия Ефимовна — музыковед, кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры музыковедения и композиции Казахской национальной консерватории им. Курмангазы (Алматы, Республика Казахстан).

Персов Владимир Маркович — звукорежиссер к/с «Ленфильм», создатель звукового решения в фильмах А. Сокурова, С. Проскуриной, С. Овчарова, А. Черных, И. Евтеевой и др.; заслуженный

деятель искусств РФ, член Союза кинематографистов, обладатель премии СК «Ника» и профессиональных премий к/с «Ленфильм»; профессор кафедры звукорежиссуры Санкт-Петербургского государственного института кино и телевидения (Санкт-Петербург).

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

Сидоров-Дорсо Антон Викторович — сооснователь и член Правления Международной Ассоциации синестетов и деятелей искусства (IASAS), основатель и научный куратор Российского синестетического сообщества, руководитель исследовательской группы «Синестезия: дети и родители» при Центре междисциплинарных исследований современного детства Московского государственного психолого-педагогического университета, старший преподаватель Московского государственного педагогического университета (Москва).

Смолкин Кирилл Владимирович — музыкант-исполнитель, музыковед, студент Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского, лауреат V Международного конкурса пианистов «Виктор Мержанов» (Болгария), VI Всероссийского конкурса молодых ученых в области искусств и культуры, Всероссийского конкурса достижений талантливой молодежи; награжден серебряным знаком отличия «Национальное Достояние России» (Москва).

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

Шахматова Елена Васильевна — доктор философских наук, доцент, начальник научного отдела Российского института театрального искусства — ГИТИС (Москва).

THE ART OF SOUND AND LIGHT. HISTORY, THEORY, PRACTICE. VOL. 1

RESEARCH

Svetlana Konanchuk (Saint Petersburg)

Synesthesia as an Interspecific Artistic Universal and Aesthetic Category

Keywords: aesthetics, aesthetic consciousness, aesthetic experience, neuroesthetics, musical synesthetics, synesthesia, synthesis of arts

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 συναίσθηση, "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.

Anton Sidoroff-Dorso (Moscow)

Anthropology of Synaesthesia. A Neurophenomenological Paradigm as a Natural Science Framework for Researching Cross-Modal Cognitive Processes

Keywords: cognitive synaesthesia, cross-modal metaphor, neurophenomenology, neuroanthropology, normative emergence, perceptual symbol system, anthropology of synaesthesia

Methodologically speaking, neurophenomenology seeks to delineate mutual restrictions between research methods and subjective experience. As applied to cognitive synaesthesia, the approach reveals cross-modal mechanisms, the patterns of their formation and functioning, without strict determination of their personal value and transcendence of the identified boundaries. Within the framework of formative aspects (structural limitations of language, behavioral norms, etc.), cross-modal metaphorization is understood as an epiphenomenon of an active change in the specificities of sensory conjunction between a person and the environment, i.e., as a change in the overall sensory interaction with a certain object or event through generating in the mental representation of this object some new elements of a different sensory mode. The subjective valence of such a transformation, as an example of a special case of a synesthetic change in the perceptual propensities (mediated by the meaning of synchronization of sensory modes), consists of the physiological functions of the sensory systems as a whole (the biological limits of the necessary) and the relationship between the meaning of the newly synchronized modes between the generalized cultural situation (semiotic meaning of the probable). In relation to the given object of perception, an active change in the dominants of sensory structuring can be a generative process associated with a transforming cognitive paradigm that includes the object (i. e., re-categorization or "recursive shift"). This biosemiotic leap entails an impression (phenomenologizes uncertainty), and its synaesthetic variety maximizes the characteristics of sensory coordination in the form of endogenous changes in the sensitization patterns. The proposed method of searching for new regularities outlines the new conditions for sensory self-expression, thereby expanding the scope of the creative gesture.

Denis Mylnikov (Saint Petersburg)

Color as an Expressive Element in S. M. Eisenstein' Concept of «Synaesthetics» ***(on the Example of the «Feast in Alexandrovskaya Sloboda» from the Film «Ivan the Terribl»)***

Keywords: motion picture, conventionality, color, emotions, «Ivan the Terrible», S. M. Eisenstein

Color in an audiovisual artwork can have two cardinally 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.

Larisa Berezovchuk (Saint Petersburg)

The Functions of a Color and Music in Film Narration: the "Discourse' Plan" ***(on an Example on a Krzysztof Kieslowski' Trilogy "Three Colors")***

Keywords: film narration, color, movie image, "the story plan", "the discourse plan", Krzysztof Kieslowski' trilogy "Three Colors"

Establishing differences between "the story plan" and "the discourse plan" in film narrative is one of them important problem by narratology in cinematography. In verbal narrative the "the story plan" and his substantial aspects the reader presents in the imagination. The "the discourse plan" is form organization of the text. In film narration spectator see at the screen both the "the story plan" and "the discourse plan". The color in the movie image most often is treated by author of the film as an object which related with real objects coloration. In this case the color refers to "the story plan". The other two way of color in the film narrative (coloristic, structural and compositional) intensify of the conventionality of movie image. In this case they become the elements of "the discourse plan". All this tricks Krzysztof Kieslowski realized in "Three Colors" Trilogy.

Viktoriia Antipova (Dubai, United Arab Emirates)

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

Keywords: Indonesia, wayang kulit, dalang, gamelan

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.

Mikhail Zalivadny (Saint Petersburg)

Musical Sets of Variative Structure: from Louis-Bertrand Castel to Bulat Galeyev

Keywords: general theory of systems, theory of the variable system, music and mathematics, history of music theory, synaesthesia, interrelation of the arts, Louis-Bertrand Castel, Bulat Galeyev

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.

Irina Viskova (Moscow)

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

Keywords: Jacek Malczewski, metaphor in music, Polish painting at the turn of the XIX–XX centuries, Symbolism, Vielle, Lute, Torban, Hurdy-gurdy

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.

Elena Shakhmatova (Moscow)

M. Matyushin's Color Philosophy in the Aspect of the Cosmic Worldview

Keywords: "Victory over the sun", "extended watching", avant-garde, futurism, color theory

The article reveals the connection of M. Matyushin' color philosophy with the search for a new spirituality associated with the Russian modernism ideological and aesthetic searches at the turn of the nineteenth and twentieth centuries. The eschatological pathos of the analytic directions of futurism is opposed to the organic culture professed by E. Guro and M. Matyushin. The principles of the new aesthetics demonstrated by the futurists in the experimental production of the opera "Victory over the Sun" in 1913 were realized by them much later. In 1923, M. Matyushin formulated the program of "extended watching", calling it "ZOR-VED", which meant (Vision + Knowledge). His contemplative method made it possible to overcome the fragmentation of perception of reality, leading the observer beyond space-time limitations, while the boundaries between the object and the subject were blurred, removing the opposition of animate / inanimate, and understanding of the integrity of the universe was achieved. M. Matyushin believed that the evolutionary human development continues, and set before his students the task of improving the senses to the supernormal abilities state. He perceived color as a complex phenomenon, depending on illumination, the color of the environment,

and movement. This is the color of the moving shimmering Universe seen by the artist's spiritual gaze. He developed the method of "extended watching" brought a new era of the world as a single cosmos comprehension.

Kirill Smolkin (Moscow)

«Music Follows the Light». To the M. K. Čiurlionis' Idea on the Opera «Jūratė»

Keywords: Mikalojus Čiurlionis, opera «Jūratė», synthesis of arts, music and painting, light-music

The artistic thinking of Mikalojus Konstantinas Čiurlionis — the Lithuanian composer, artist, photographer, and writer — was truly universal. Having decided to write the first opera in the Lithuanian language, Čiurlionis, following the ideas of R. Wagner, strove to create an ideal work of art. The preserved documents and sketches testify to the combination of the elements of sound, color, and light in one artwork. This article attempts to show how the main ideas were unrealized in his opera, but are embodied in the late work of the composer and artist.

Olga Kolganova (Saint Petersburg)

The Model of the Light-Monument for the October Revolution: The History of Creation and Reconstruction (1927 — 1987 — 2017)

Keywords: Light Monument of the October Revolution, Grigory Gidoni, Naum Mogilevsky, light-architecture, light-sculpture, light-orchestra, light-theater, Art of Light and Color

The article is devoted to the model of the Light-Monument created by G. Gidoni (1895–1937), the artist and inventor. He began to work on the project in the summer of 1926 together with the sculptor N. Mogilevsky (1895–1975). Initially, it was dedicated to Lenin and the 10th anniversary of the October Revolution. However, after the disagreement between the artist and the sculptor, the project appeared under the titles: "Light-Monument of the October Revolution", "Light-Monument of the X Anniversary of the October Revolution", "October Light-Monument". The first part of the article deals with

the Monument as an example of realization of light-sculpture and light-architecture within the concept of new Art of Light and Color by Gidoni. The second part gives a detailed description of the whole project, as well as the history of the model of the Light-Monument, which was exhibited during the celebration of the 10th anniversary of the Revolution at Uritsky Palace (Leningrad). The third part describes the activities which exhibited two versions of the reconstruction of the model of the Monument after the death of the artist. In the year of the 70th anniversary of the Revolution the model was reconstructed and was shown at the exhibition "Light and Music" in Kazan. In the year of the 100th anniversary of the Revolution, the model, actually reconstructed anew became part of the display at the exhibition "Globes. Architecture and Science Explore the World" in Cité de l'architecture et du patrimoine (Paris).

PRACTICE

Irina Evteeva (Saint Petersburg)

The interaction of light, pictorial art and sound in the imaginative solution of the motion picture (examples from personal practice)

Keywords: animation, glass painting, directing, author's layer, light-pictorial scumbling glaze, plastic dramaturgy, internal conflict, texture of the image, dramaturgy of sound

Based on personal creative experience, the author analyzes the features of the technique and technology for the motion picture production, for the compositional basis of which is the dramaturgy of color and light. The role of light-painting scumbling glaze in the plastic narration of paintings is determined. The general positions for such a technique and technology are formulated, the created models of "internal visual speech" are studied, where the combination of a light-color-sounding composition works in a special way. The dominant feature of the research is the process of image recognition by the director as an opportunity to work with the film frame from picturesque scumbling glaze to photographic image.

Vladimir Persov (Saint Petersburg)

***Cinematography — the Art for is not a Sound-made, but Sonorical*: Specificity for the Sonour Space Formation in I. Evteeva' Animated-game Motion Pictures**

Keywords: sound fabric, intonation, phonogram, visual space, acoustic space, counterpoint, speech, author's music, animation, sound-visual image

The article discusses the function of a sound engineer in the process of creating phonograms for the motion pictures by different genres. Certain ways of organizing the interaction of sound components during the implementation of the author's intention and their connection with the visual range of the film are considered. Examples of the implementation of the sound dramatic possibilities during a film in combination with color and light images are given.

Olesya Rostovskaya (Moscow — Saint Petersburg)

The ANS Synthesizer: Potential Uses and Development Illustrated by Various Compositions Between 2009 and 2018

Keywords: ANS synthesizer, electro-acoustic, E. Murzin, new music for ANS, O. Rostovskaya

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.

Anastasia Maximova (Kazan, Republic of Tatarstan)

From the History of Light-Music Performances in Kazan (1962–2019)

Keywords: group "Prometheus", Bulat Galeev, synaesthesia, light-music, light-music devices, light-music performances

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 2019. 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.

Valeriya Nedlina (Almaty, Kazakhstan), Yekaterina Demiterko (Yekaterinburg, Russia)

Sound, Color and Action of a Composition Concept of R. Begenov's Play "Medea. Material"

Keywords: spectacle "Medea. Material", pop-mechanical ballet, Rustem Begenov, biculturalism, intertextual analysis

"Medea. Material"(2016) by director R. Begenov and composer S. Baiterekov has become a significant event in the theatrical and musical life of Kazakhstan. The intertextual nature of the production

has determined the approach to its analysis. The structural integrity and artistic design of the performance are revealed when comparing various plans of composition: texts by H. Müller and O. Suleimenov, acting plastics, robotic stage machinery, and music. As a result, biculturality (dialogue of East and West), intentional objectification of meanings, the polyphonic composition are revealed at different levels.

LABORATORY

Dilyara Galiakberova (Republic of Tatarstan)

Infographics as an Object for a Demonstrating Kazan Kremlin Territory Soundscape

Keywords: sound landscape, sound walk, acoustic ecology, synaesthesia, infographics, architectural environment, museum-reserve "Kazan Kremlin"

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.

Yaroslav Bezokov (Novosibirsk)

Synthesizer as Light Controller in Interactive Light-Music

Keywords: interactive light-music, create and programming keyboard light-musical instruments

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.

Aqnar Sharipbaeva (Atyrau, Republic of Kazakhstan)

The Unique Musical Timbre of the Kazakh Kylkobyz and the Association of Light and Color

Keywords: ethnomusicology, Kazakh musical instrument, folk instruments, kobyz, kobyz art

In the framework of the report, the author presents his research on the synergies of the musical timbre of the Kazakh ancient instrument of kilkobyz 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 kylkobyz. The practical part of the study is presented by an analysis of the associative perception of kilkobyz 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 kilkobyz.

Sergey Zorin (Moscow)

Musical Light Painting and the Optical Theater as an Attempt to Mitigate XXIst Century Audiovisual Pressure

Keywords: Optical theater, musical light painting, S. Zorin

In the article, the author describes his rather unique experience of creating a special light instrumentation for Musical Light Painting and Optical Theatre. This work has been carried out for 56 years and continues to this day. The tools developed and created can be applied not only to new types of art of Synthesis, but also in other fields of human activity, such as education, medicine, psychology. In half a century of application in the above-mentioned fields, the author successfully used continual projectors and created the necessary audiovisual compositions with their help. The Optical Theatre has also been established.

Alexey Goltykhov (Moscow)

Light Music — a New Kind of Art for Collective Perception (on the Example of the Moscow "Theater of Light")

Keywords: Moscow "Theater of Light", light-music, definition, synthesis of arts, historical phenomenon, technology

Moscow “Theater of Light” is a practical example of the implementation of the idea of synthesis of light and music. Its history, performances, creative and technical achievements are called upon to contribute to the history of the development of light-music as a new art form. Light-music can be defined as a combination, a synthesis of two arts — music and artistic images. The purpose of the article is to define light-music from different angles: as a phenomenon that has dualistic sources; as a synthesis of various arts — music and artistic images; as a historical phenomenon embodied on the basis of philosophical and aesthetic representations of the creative intelligentsia at the turn of the 19th and 20th centuries; as a result of the development of technology and human civilization as a whole.

ИСКУССТВО ЗВУКА И СВЕТА
История, теория, практика

Выпуск 1

Научное издание

Редактор В. А. Фролов
Оригинал-макет: Н. В. Горожий
Корректор С. П. Минин

Подписано в печать 20.01.2021. Формат 60x90 1/16.
Объем 21,6 печ. л. Тираж 200 экз. Гарнитура Times.

Оригинал-макет ООО «Издательство «Левша. Санкт-Петербург»
197376, Санкт-Петербург, Аптекарский пр., д. 6.
Тел. (812) 234-54-36, тел./факс (812) 234-13-00
levsha@levshaprint.ru www.levshaprint.ru

Редакционно-издательский комплекс
Российского института истории искусств
190000, Санкт-Петербург, Исаакиевская пл., 5
www.artcenter.ru

К статье Ирины Висковой

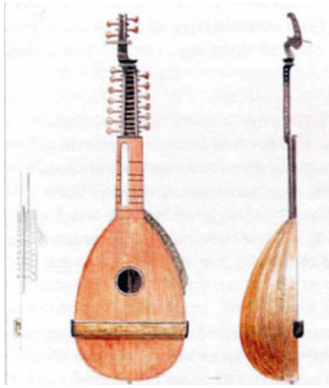
Ил. 1. Яцек Мальчевский. Автопортрет в доспехах со скрипкой. Масло. 1908 г.

К статье Ирины Висковой

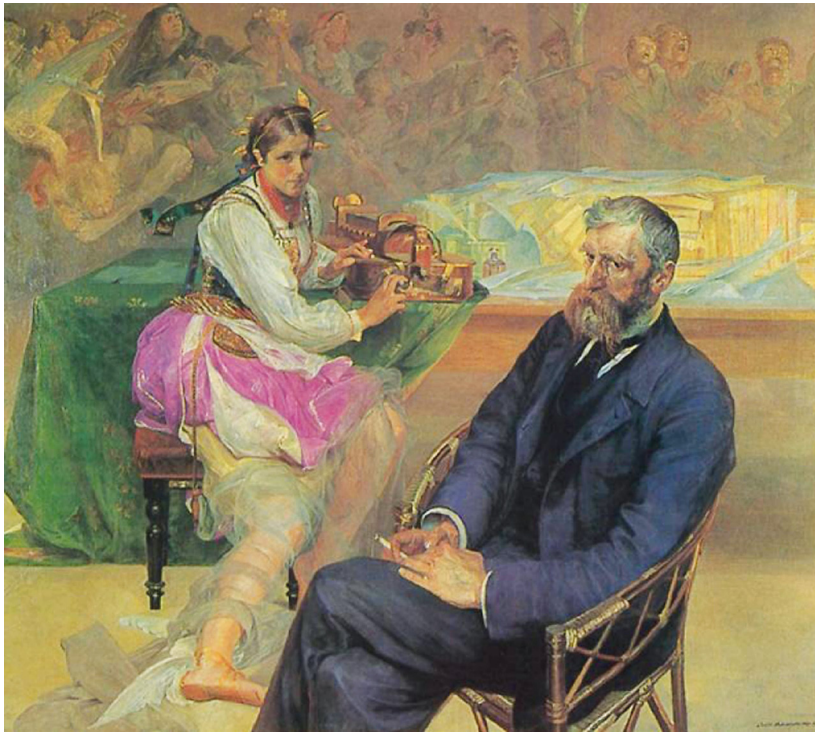
Ил. 2. Янко-Музыкант. Масло. 1892 г.

Ил. 3. Портрет сестры Хелены с лютней. Масло. Ок. 1906 г.

К статье Ирины Висковой



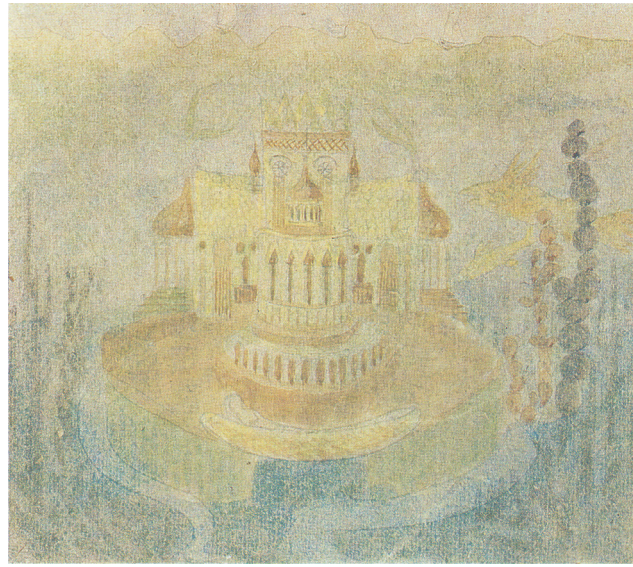
Ил. 4. Изображение Торбана, созданного Иоганном Голдбергом в Гданьске. 1740 г.



Ил. 5. Портрет Адама Асныка с музой. Масло. 1894–1897 гг.

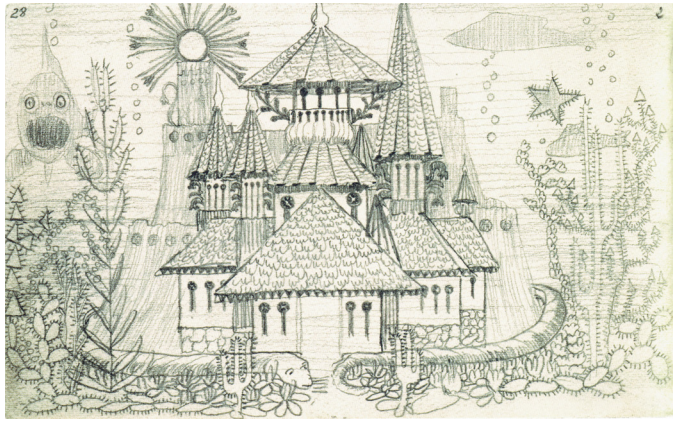
К статье Кирилла Смолкина

Ил. 1. М. К. Чюрлёнис. Эскиз декораций к опере «Юрата».
Карандаш. 1908 г.

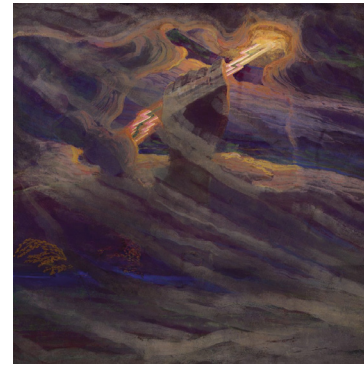


Ил. 2. М. К. Чюрлёнис.
Эскиз декораций к опере «Юрата». Бумага, темпера. 1908 г.

К статье Кирилла Смолкина

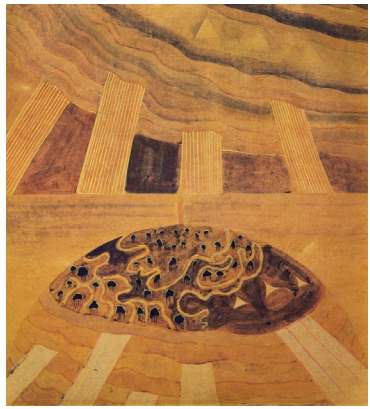


Ил. 3, 4. М. К. Чюрлёнис.
Эскиз декораций к опере
«Юрата». Карандаш. 1908 г.

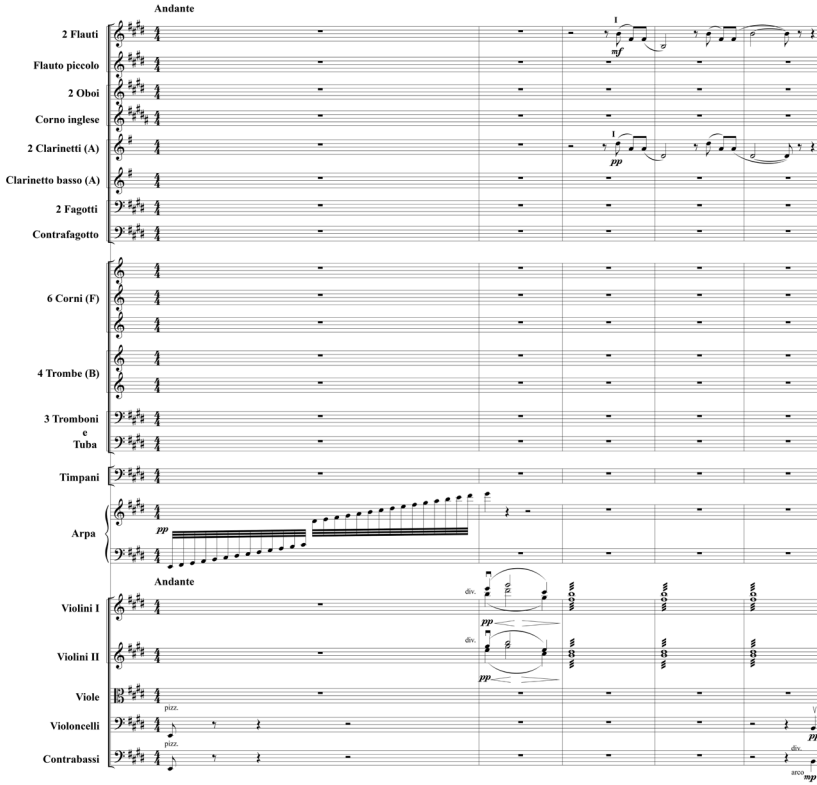


Ил. 5. М. К. Чюрлёнис.
«Перкунас». Бумага, темпера. 1909 г.

К статье Кирилла Смолкина



Ил. 6. М. К. Чюрлёнис.
«Соната солнца. Andante».
Бумага, темпера. 1907 г.

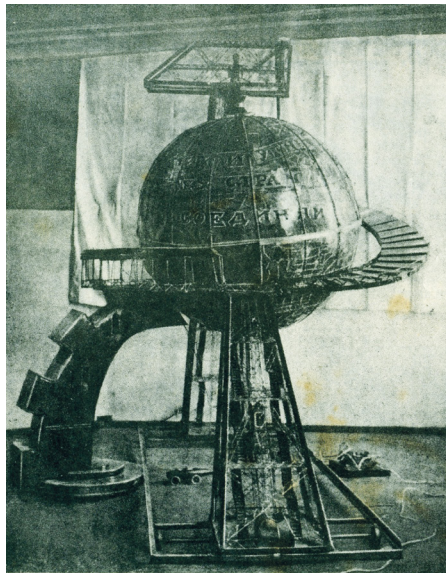


Ил. 7. М. К. Чюрлёнис. Поэма «Море». Партитура (тт. 1–3)

К статье Ольги Колгановой

Ил. 1. Г. Гидони, Н. Могилевский.
Модель Светового памятника Ильичу. 1927.
Фотография к статье В. Кейлина «Световой памятник Ильичу»
[Экран. Еженедельный журнал «Рабочей газеты».
23 января 1927 г. № 4. С. 12]

К статье Ольги Колгановой

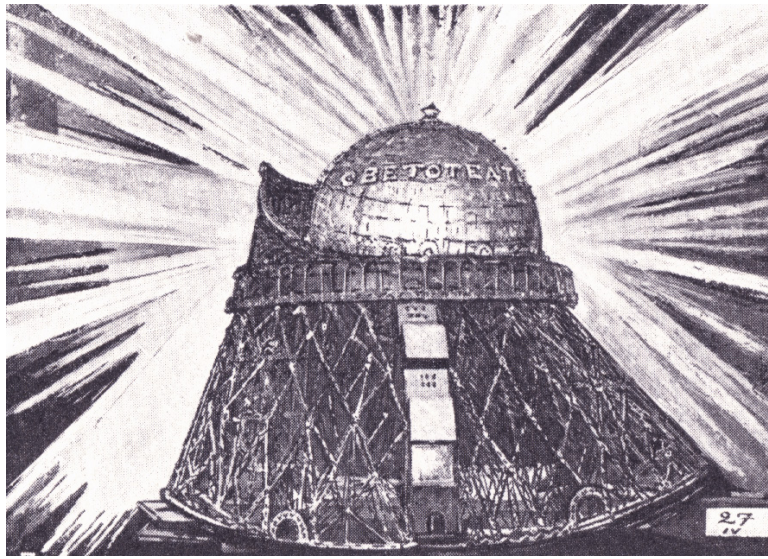


Ил. 2. Г. Гидони. Модель Светопамятника Октябрьской Революции. 1927. Фотография к статье Е. Браудо «Свет и музыка» [Огонек. 30 сентября 1928 г. № 40 (288). С. 15]

Ил. 3. Макет Светового памятника Революции Г. Гидони на фоне росписей с памятником III Интернационалу В. Татлина. 1987. Фотография

К статье Ольги Колгановой

Ил. 4. Макет Светопамятника Революции.
Выставка «Глобусы. Архитектура и наука исследуют мир»
в «Городке архитектуры и культурного наследия». Париж, 2017.
Фото О. Колгановой



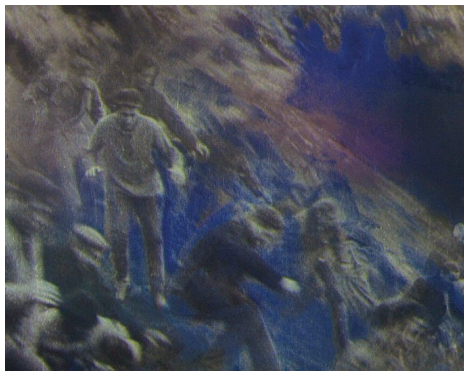
Ил. 5. Г. Гидони. Рисунок светотеатра. 1927.
РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 1363

К статье Ирины Евтеевой

Ил. 1.1. И. Евтеева в процессе работы на светоживописной установке

Ил. 1.2. Фото светоживописной установки с использованием фонариков

К статье Ирины Евтеевой

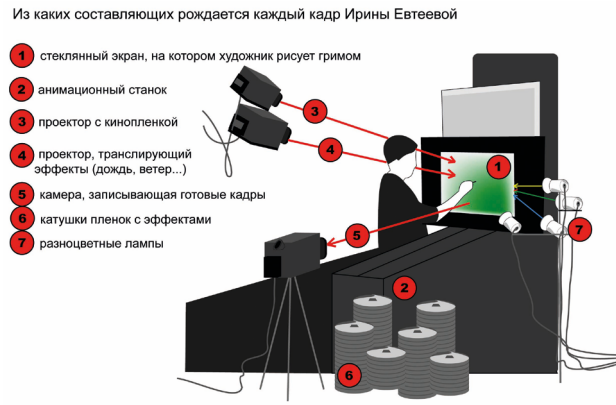


Ил. 3.1; 3.2. Кадры из фильма «Петербург». 2003 г.

Ил. 2. Кадр из фильма «Клоун». 2002 г.

К статье Ирины Евтеевой

Ил. 4.1; 4.2. Кадры из фильма «Эликсир». 1995 г.



Ил. 5. Схема светоживописной установки

К статье Ирины Евтеевой

Ил. 6.1; 6.2; 6.3. Кадры из фильма «Маленькие трагедии». 2009 г.

К статье Ирины Евтеевой

Ил. 7.1; 7.2; 7.3; 7.4. Кадры из фильма «Арвентур». 2015 г.

К статье Ирины Евтеевой

Ил. 8.1; 8.2. Кадры из фильма «Мелодия струнного дерева». Лейла и Медлум. 2020 г.

Ил. 9.1. Кадр из фильма «Мелодия струнного дерева». 2020 г.

К статье Ирины Евтеевой

Ил. 9.2; 9.3; 9.4. Кадры из фильма «Мелодия струнного дерева». 2020 г.

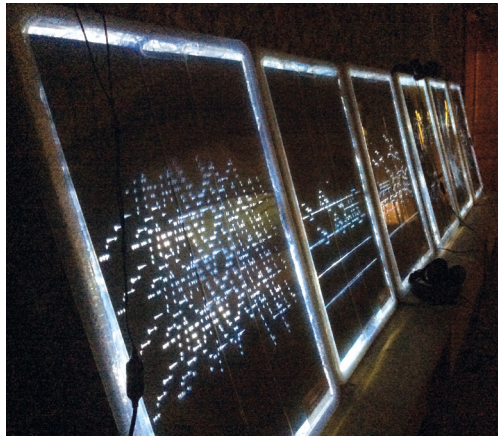
К статье Владимира Персова

Ил. 1. На перезаписи. В. Персов и И. Евтеева. 2019 г.
Фото Х. Кудряшова

К статье Олеси Ростовской

Ил. 1.
Проект «Синестезия».
Выставка в Музее
музыкальной культуры
им. М. И. Глинки
(Москва, 2014)

Ил. 2.
Проект «Синестезия».
Фестиваль творческого
объединения
«Прометей»
(Казань, 2015)



Ил. 3.
Проект «Синестезия».
Выставка в Уральской
государственной
консерватории
(Екатеринбург, 2015)

К статье Валерии Недлиной, Екатерины Демитерко

Ил. 1. Сцена с участием читающих моделей
и экран с текстом О. Сулейменова

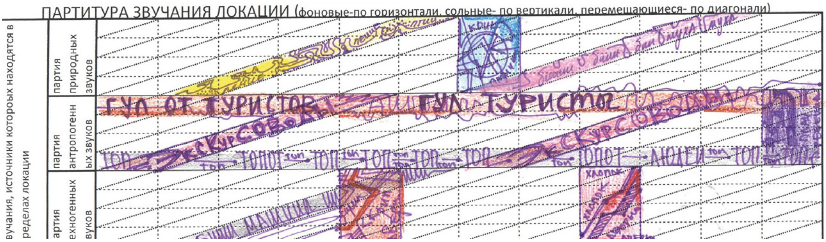
Ил. 2; 3. Сцены из спектакля
с участием моделей и сценической машинерии

К статье Валерии Недлиной, Екатерины Демитерко

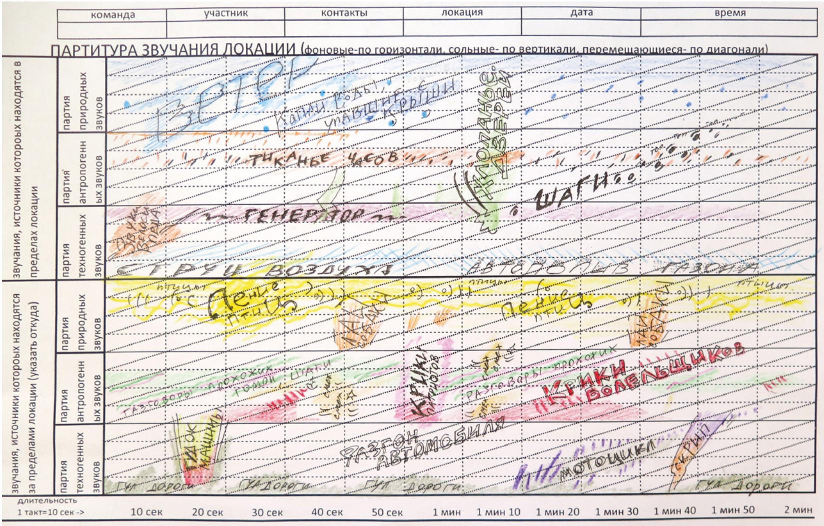
Ил. 4. Роботизированное управление сценической машинерией (элемент декорации)

Ил. 5. Гигантская печатная машинка с текстом Х. Мюллера (элемент декорации)

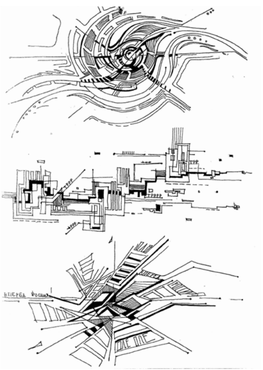
К статье Диляры Галиакберовой



Ил. 1. Звучания на площади перед мечетью Кул-Шариф

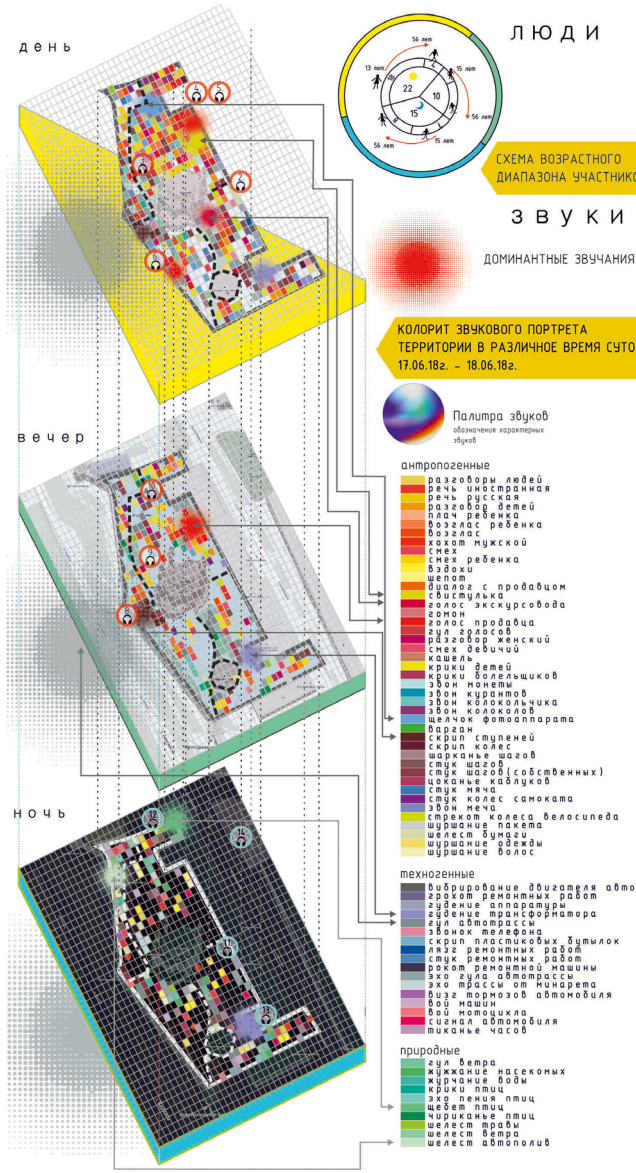


Ил. 2. Звучания перед музеем «Эрмитаж»



Ил. 3. Индира Каюмова. «Полифония звучания мечети Кул-Шариф»

К статье Диляры Галиакберовой



Ил. 4. Пример инфографики с отчетного планшета об акции «Звуковой портретКазанского Кремля»

К статье Диляры Галиакберовой

Ил. 5. Вид интерактивной аудиовизуальной инсталляции
«Звуковой портрет Казанского Кремля»

К статье Акнар Шарипбаевой

Ил. 1. Кылкобыз.
Фото из личной коллекции автора статьи

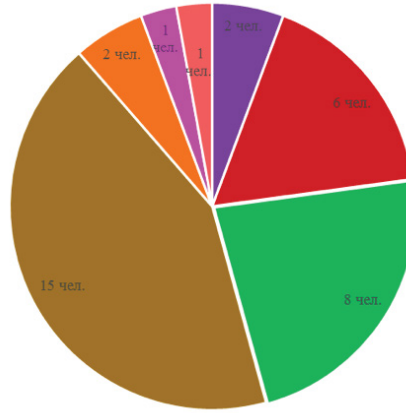


Диаграмма 1.
Цветовые ассоциации респондентов с тембром кылкобыза

К статье Акнар Шарипбаевой

Ил. 2. Прима-кобыз.
Фото из личной коллекции автора статьи

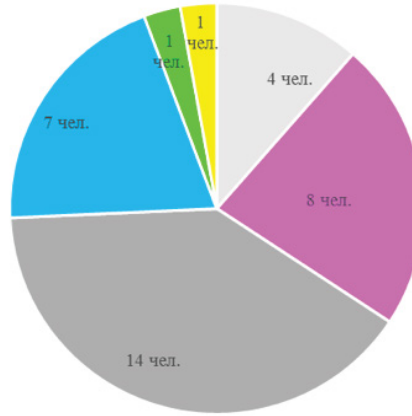


Диаграмма 2.
Цветовые ассоциации респондентов с тембром прима-кобыза

К статье Сергея Зорина

Воскресенье 10 апреля.

В БОЛЬШОМ ЗАЛЕ
Государственной Академической Филармонии
Улица Ломоносова, д. 2 (бывш. Михайловская).

Воскресенье 10 апреля.

В ПОЛЬЗУ КРУЖКА ФИЗИКОВ ЛЕНИНГР. ПОЛИТЕХН. ИН-ТА

ЛЕКЦИЯ-КОНЦЕРТ
Л. С. ТЕРМЕНА
НОВЫЕ ПУТИ МУЗЫКАЛЬНОГО ТВОРЧЕСТВА

Польза синтеза искусства техники и науки. Элементы музыкального здания. Новые возможности в каждом из них. Расширение звуковых средств: неограниченность диапазона, градации мощности, тембровых особенностей, освобождение от пространственных условий. Непосредственность связи исполнения с звуковым материалом. Исполнитель-зритель из звукового материала, но не механизм для его извлечения.

УПРАВЛЕНИЕ ЗВУКОМ СВОБОДНЫМ ДВИЖЕНИЕМ РУК В ПРОСТРАНСТВЕ,

волевыми импульсами, связанными с микроскопическими рефлексами, взглядом и т. п. Мелодия и гармония свободные от условий темперации. Особенности натуральных и темперированных строев, перспективы новых звукорядов. Особенности инструментовки. Композиция в освещении музыкальной акустики и наличие технически совершенных инструментов. Диатонические, политональные и атональные направления, хроматизм. Возможности уклонения в сторону автоматизации. Важность ее совершенствования для музыкального творчества и губительность примитивной автоматизации. Синтезы отдельных искусств с музыкой.

ТЕХНИЧЕСКИЕ ВОЗМОЖНОСТИ СОЧЕТАНИЯ МУЗЫКИ И ЦВЕТА, МУЗЫКИ И ЖЕСТА, МУЗЫКИ И ОСЯЗАНИЯ, МУЗЫКИ И ОБОНЯНИЯ.

Перспективы более полного и глубокого захвата индивидуума слушателя.

Лекцию сопровождают демонстрации изобретенных **Л. С. ТЕРМЕНОМ** новых электрических музыкальных инструментов и

МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИЛЛЮСТРАЦИИ.

ПО ОКОНЧАНИИ ДОКЛАДА

КОНЦЕРТНОЕ ОТДЕЛЕНИЕ

Исполнение **Л. С. ТЕРМЕНОМ** ряда музыкальных произведений на своем инструменте (Соната **Грига** a-moll, op. 34, **Скрябин** Prélud и др.)

при участии **Е. Э. ТЕРМЕН** (пение) и **О. Э. ТЕРМЕН** (рояль).

Начало ровно в 1 час дня.

Продажа билетов в кассе Филармонии от 12 до 6 час. веч. Цена билетам от **40** к. до **2** р. **50** к.

Ответственный организатор—Комиссия.

Ленинградский Гублит № 54690.—Тираж 1100 экз. Издание Кружка Физиков. Леннигр. Политехн. Ин-та. Квит. местн. налога кассы НКФ № 810820. Тип. 1-й Ленинградской Арт. Печать., Моховая, 40.

Ил. 1. Афиша лекции-концерта Л. С. Термена.
Из личного архива автора статьи

Ил. 2. С. Зорин. Первый портативный инструмент светохудожника. 1963 г.

К статье Сергея Зорина

Ил. 3. С. Зорин с трафаретами для инструмента светохудожника. 1968 г.

Ил. 4. Второй вариант портативного инструмента светохудожника.
С. Зорин на Всесоюзной конференции «Свет и Музыка». Казань, 1969 г.

К статье Сергея Зорина

Ил. 5. На крыльце Оптического театра. Москва, 2004 г.

К статье Сергея Зорина

Ил. 6.
Кинетический объект «Черный куб». Выставка «Время движения». Москва, галерея ARTSTORY, 2014 г.

Ил. 7.
Здание Оптического театра, построенное в 2015 г. на Светлояре.

Ил. 8.
Начало монтажа светового инструментария в Оптическом театре на Светлояре.

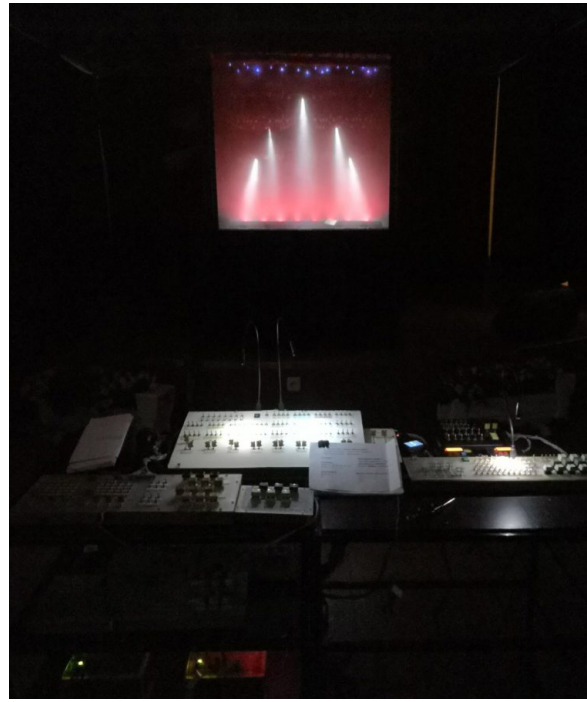
К статье Алексея Голтыхова

Ил. 1; 2. Фрагменты композиции из светомузыкального концерта «Образы Света»

К статье Алексея Голтыхова

Ил. 3. Афиша концерта,
посвященного 20-летию Московского «Театра Света». 16 марта 2019 г.

К статье Алексея Голтыхова



Ил. 4. Пульт управления светомузыкальными композициями