

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ  
РОССИЙСКИЙ ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ

**Феномены *света, звука и воды* в искусстве:  
взаимодействие, трансформация, синтез**

Материалы Шестой Международной  
научно-практической конференции  
«Искусство звука и света»

(Санкт-Петербург, 18–20 мая 2026 г.)

Санкт-Петербург  
2026

УДК 7.01; 78  
ББК 85; 87.8

Редактор-составитель О. В. Колганова

Рецензенты:

А. В. Денисов, доктор искусствоведения;  
Н. В. Александрова

**Феномены света, звука и воды в искусстве: взаимодействие, трансформация, синтез:** материалы Шестой Международной научно-практической конференции «Искусство звука и света» (Санкт-Петербург, 18–20 мая 2026 г.) / Российский институт истории искусств; ред.-сост. О. В. Колганова. — СПб., 2026. — 132 с., ил.

Редактор английских текстов: М. И. Карпец

Дизайн обложки: А. А. Колганов

ISBN 978-5-86845-324-3

© Российский институт истории искусств, 2026

© Коллектив авторов, 2026

### **Оргкомитет конференции:**

**Ольга Колганова** — кандидат искусствоведения, научный сотрудник сектора инструментоведения РИИИ, руководитель Научно-просветительского центра «Арт-интеграция» имени М. С. Заливадного (Санкт-Петербург);

**Анастасия Максимова** — кандидат исторических наук, доцент Института дизайна и пространственных искусств Казанского (Поволжского) Федерального университета, руководитель Фонда поддержки аудиовизуального и технологического искусства «Прометей» имени Б. М. Галеева (Казань);

**Антон Буков** — режиссер, аспирант сектора инструментоведения РИИИ (Санкт-Петербург);

**Цзяцзюнь Линь** — аспирант сектора инструментоведения РИИИ (Шаньтоу, Китайская Народная Республика).

### **Конференция проводится при участии:**

АНО «Научно-просветительский центр “Арт-интеграция” имени М. С. Заливадного»;

Фонда поддержки аудиовизуального и технологического искусства «Прометей» имени Б. М. Галеева (Фонд «Галеев-Прометей»);

АНО «Центр развития светозвукового искусства имени С. М. Зорина “Зорин-Арт”».



## СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие	11
-------------	----

### — I —

<b>Чудинова Ирина Анатольевна</b> ( <i>Санкт-Петербург</i> ) Акустико-визуальный образ островных монастырей Русского Севера	15
<b>Владышевская Татьяна Федосьевна</b> ( <i>Москва</i> ) От звезды до воды. Свет, звук и вода на древнерусских иконах	18
<b>Евански Йорг</b> ( <i>Йена, Германия; Вена, Австрия</i> ) Отражения на воде: звук и свет в «Цветах» Арнольда Шёнберга, ор. 16, № 3 (1909)	21
<b>Колганова Ольга Викторовна</b> ( <i>Санкт-Петербург</i> ) Поэма «Прометей» Александра Скрябина в светоцветовой аранжировке Григория Гидони: история проекта, приуроченного к открытию Волховской гидроэлектростанции	26
<b>Буков Антон Владимирович</b> ( <i>Санкт-Петербург</i> ) Синтез света, звука и воды в театрализованном представлении на Неве «Десять лет Октября» (1927)	29
<b>Ровнер Антон Аркадьевич</b> ( <i>Москва</i> ) Выразительные и изобразительные параметры в поздней электронной музыке Станислава Крейчи — образы света и воды	31
<b>Петрунина София Юрьевна</b> ( <i>Москва</i> ) «Шаолинская большая церемония музыки дзен» и «Водные небеса»: воплощение идеи «единства Неба и человека» в театральных проектах Тань Дуня	33
<b>Голтыхов Алексей Геннадьевич</b> ( <i>Москва</i> ) Постановочные и творческие приемы на показе светомузыкальных композиций в Театре Света и Олимпийском Фонтане в Сочи	35

- Мациевский Игорь Владимирович** (*Санкт-Петербург*)  
Об объективных предпосылках слухо-зрительного  
и тактильного восприятия и его отражений  
во временных и пространственных, аудиальных  
и визуальных искусствах 37
- Смирнов Владимир Леонидович** (*Санкт-Петербург*)  
Звук и цвет: общность структурных основ  
и различие ветвей эволюции 41
- Оспанова Нуриаш Кенесовна**  
(*Актау, Республика Казахстан*)  
Взаимодействие феноменов звука и света  
в духовной жизни человека 43
- Толмачёв Александр Васильевич** (*Москва*)  
Исследование искусства звука и света  
как кодов духовной сферы бытия  
при становлении личности  
в новом информационном обществе 45
- Тавлай Галина Валентиновна** (*Санкт-Петербург*)  
Звуковая метафора световой вспышки  
в конечном глиссандировании  
белорусских песен весенне-летнего календаря 48
- Александрова Надежда Викторовна** (*Санкт-Петербург*)  
Бытование и взаимодействие концептов звука и воды  
в традиционном искусстве удмуртов:  
музыкальные инструменты 51

— \* \* \* —

- Тихомирова Анна Борисовна** (*Екатеринбург*)  
«Образ звучания воды»  
как художественная компонента  
феномена создания и восприятия музыки:  
ресурсы работы с темброфактурным тематическим  
материалом в сонористической композиции  
(аналитический и практический аспекты) 54

- Никаноров Александр Борисович** (*Санкт-Петербург*)  
 Хождение за три моря новгородского гуслеяра Садко  
 или четыре песни иноземных гостей  
 в опере Н. А. Римского-Корсакова  
 как образная и структурно-жанровая реализация  
 водной стихии 57
- Хасаншин Азамат Данилович** (*Уфа*)  
 Принцип *Моментформ* в музыке Карлхайнца  
 Штокхаузена и философия Фридриха Шеллинга:  
 свет «Вечного Настоящего» и тёмный синтез 60
- Линь Цзяцзюнь**  
 (*Шаньтоу, Китайская Народная Республика*)  
 Образ воды в опере Инь Циня «Баллада о канале»  
 (Национальный театр Китая  
 «Жемчужина на воде», 2012) 63
- Лаврухин Александр Александрович**  
 (*Санкт-Петербург*)  
 Политопы Яниса Ксенакиса: к вопросу формы 65
- Воинова Марина Владиславовна** (*Москва*)  
 Звук и свет как идея органной композиции  
 (на примере пьесы «Светлое и тёмное»  
 Софии Губайдулиной) 67
- Овсянкина Галина Петровна** (*Санкт-Петербург*)  
 Семантика природных стихий  
 в «Данте»-симфониях Бориса Тищенко 69
- Мазихин Михаил Николаевич** (*Санкт-Петербург*)  
 Свет, звук и «мистерия»:  
 опыт звукового перформанса «Предсимфония» 72
- \* \* \* —
- Щедрина Ольга Михайловна** (*Москва*)  
 Свет как медиум  
 в творчестве Мэри Элизабет Хэллок-Гринволт 74

- Шарифуллина Василиса Александровна**  
(*Санкт-Петербург*)  
Закон звука в цвете и форме:  
о методах исследования и творчества  
«органической» школы 1920-х годов 76
- Гундырева Надежда Александровна** (*Нижний Тагил*)  
Исконный свет Салафиила:  
Светоживопись Павла Голубятникова  
(Фестивальное продолжение проекта) 78
- Каргаполова Надежда Александровна** (*Москва*)  
Образы света и воды в творчестве Юлии Мерзликиной  
(на примере персональной выставки  
«Миры, где живет стекло») 80
- Климин Евгений Андреевич** (*Москва*)  
Светоживопись Сергея Зорина  
в контексте современных мультимедиа:  
технические аспекты 83
- \* \* \* —
- Мальцева Ольга Николаевна** (*Санкт-Петербург*)  
Сюрприз из света, воды и льда  
от Призрака старого короля  
в спектакле Э. Някрошюса «Гамлет» 85
- Амосов Григорий Геннадьевич** (*Москва*)  
Свет и звук в спектакле Бориса Юхананова  
«Галилео. Опера для скрипки и ученого» 86
- Голованова Дарья Ивановна** (*Москва*)  
Магический театр Сергея Зорина  
и Искусственная (Игровая)  
Бионико-Кинетическая (Кибернетическая) Среда  
Льва Нуссберга 88
- Огородникова Анна Александровна**  
(*Санкт-Петербург*)  
Выразительное неравенство звука и света  
в спектакле «Навечно в памяти народной» 90

- Собакина Ольга Валерьевна** (*Москва*)  
«Структура кристалла»:  
звуковые решения Войцеха Килияра  
в фильме Кшиштофа Занусси 92
- Мыльников Денис Юрьевич** (*Санкт-Петербург*)  
Мифотворчество Джеймса Кэмерона  
в фильме «Аватар: Путь воды»:  
Океан Пандоры как экологический манифест 95
- Волков Иван Николаевич** (*Санкт-Петербург*)  
«Книги Просперо» Питера Гринуэя:  
постмодернистская деконструкция «Бури» Шекспира 97

— ПРИЛОЖЕНИЕ —

- Гидродинамическая модель музыки (фрагмент пятой  
главы книги «Мир композитора» Пауля Хиндемита)  
(Hindemith P. A Composer's World. Horizons and  
Limitations). Garden City (NY), 1961. P. 113–115).  
Перевод М. С. Заливадного 99

— ПАРАЛЛЕЛЬНАЯ ПРОГРАММА —

- Истилеулова Елена Изимовна**  
(*Алматы, Республика Казахстан;*  
*Любляна, Республика Словения*)  
Море Чюрлёниса: синтез звука, света и воды  
в музыкально-поэтической композиции  
(на основе метода SMH) 103
- Атомистическая природа вещей Лукреция:  
композиторская интерпретация звука, света и воды  
в «Carmen Philosophicum» 107
- Инькова Мария Павловна** (*Mary Inkova Ljós*)  
(*Санкт-Петербург*)  
Свет, вода и блики как основа  
медитативного восприятия  
в аудиовизуальной композиции  
«INNER LIGHT» (2023, 11 мин.) 111

<b>Зосич Анна Евгеньевна</b> ( <i>Санкт-Петербург</i> ) Свет и цвет как основа драматургии в абстрактной фото- и макровидеосъемке (на примере аудиовизуальной композиции «В формах воды»)	113
<b>Разживина Анфиса Антоновна</b> ( <i>Санкт-Петербург</i> ) Трехмерная реконструкция выставки-представления «50 лет Советскому цирку»	117
<b>Петухов Александр Артемович</b> ( <i>Санкт-Петербург</i> ) Виртуальная реконструкция проекта Магического театра светохудожника Сергея Зорина	120
<b>Ван Чжэн-Тин (Wang Zheng Ting)</b> ( <i>Мельбурн, Австралия</i> ) The Sheng	123
<b>Ростовская Олеся Васильевна, Погарский Алексей Сергеевич</b> ( <i>Москва; Санкт-Петербург</i> ) Принцип работы гидравлоса	124
<b>Сорокин Виталий Игоревич, Шарифуллина Василиса Александровна, Мильян Глеб Владимирович</b> ( <i>Санкт-Петербург</i> ) Matyushin-machine. Сессия по цветоощущениям	126
<b>Наволоцкая Ксения Сергеевна</b> ( <i>Санкт-Петербург</i> ) Взаимодействие оптики и искусства: как создавать живописные картины с помощью лазерного излучения	129

## Предисловие

Шестая Международная научно-практическая конференция проекта «Искусство звука и света» посвящена исследованию света, звука и воды как художественных феноменов, а также формам и механизмам их взаимодействия, трансформации и синтеза в различных видах искусства. Конференция проводится при участии Научно-просветительского центра «Арт-интеграция» имени М. С. Заливадного, Фонда поддержки аудиовизуального и технологического искусства «Прометей» имени Б. М. Галеева и Центра развития светозвукового искусства имени С. М. Зорина «Зорин-Арт» — организаций, созданных в память о теоретиках и практиках светомузыкального искусства. Конференция приурочена к Международному дню света, учрежденному ЮНЕСКО и отмечаемому 16 мая с 2017 г. — в годовщину первого успешного применения лазера в 1960 году<sup>1</sup>.

Тематика конференции носит междисциплинарный характер и предполагает презентацию экспериментальных исследовательских подходов. Осмысление феноменов света, звука и воды как художественных медиумов, их сопоставление и выявление новых смыслов при их пересечении порождают широкий спектр научных направлений и творческих инициатив. В основной программе конференции принимают участие философы, искусствоведы, музыковеды, этномузыковеды, театроведы, киноведы, культурологи, историки, а также представители естественных наук — математики и физики. В практической части представлены работы композиторов, аудиовизуальных художников, фотографов, 3D-визуализаторов, режиссеров, кинооператоров, звукорежиссеров и светохудожников.

Значительную часть докладчиков составляют молодые исследователи — студенты и аспиранты петербургских и московских вузов. География конференции тра-

<sup>1</sup> Международный день света. URL: <https://www.unesco.org/ru/days/light> (дата обращения: 07.05.2026)

диционно обширна: среди участников — исследователи из Екатеринбурга, Казани, Москвы, Нижнего Тагила, Санкт-Петербурга, Уфы, а также из Актау (Республика Казахстан), Йены (Германия), Любляны (Республика Словения), Мельбурна (Австралия) и Шаньюу (КНР).

Начало серии конференций «Искусство звука и света» относится к 2017 г., когда в программу инструментоведческого конгресса «Благодатовские чтения», проводимого сектором инструментоведения Российского института истории искусств, впервые была включена самостоятельная секция, посвященная светозвуковому инструментарию. Материалы секции вошли в издание «Вопросы инструментоведения» [1]. Среди авторов были представители Творческого объединения «Прометей» (ныне — Фонд «Галеев-Прометей») композитор Р. Низамутдинова (статья «Опыт создания световой партитуры к “Тёмному пламени” А. Н. Скрябина») и основатель Оптического театра, светохудожник С. М. Зорин («Инструментарий музыкальной светоживописи»).

С 2018 г. конференция приобрела самостоятельный статус и стала частью научного проекта «Искусство звука и света», продолжающего традицию практических и теоретических исследований в области светозвука, активно развивавшихся в Зубовском институте с 1920-х годов [8]. Соорганизаторами проекта выступили Оптический театр С. Зорина (ныне Центр «Зорин-Арт»<sup>2</sup>) и Фонд «Галеев-Прометей». С этого времени материалы конференции публикуются в виде отдельных изданий [2–7].

В настоящем выпуске представлены аннотации и тезисы докладов шестой конференции. Если ранние выпуски были посвящены общим проблемам искусства звука и света, то начиная с Пятой конференции программа расширяется за счет введения дополнительных тематических направлений. Конференция 2025 г. «Музыка следует за светом...» была приурочена к 150-летию М. К. Чюрлёниса.

<sup>2</sup> Сооснователи Центра «Зорин-Арт» — светохудожница, ученица Сергея Михайловича Зорина Дарья Голованова и культуролог Ольга Щедрина.

В 2026 г. акцент сделан на художественных феноменах, связанных со светом, звуком и водой.

В параллельную программу конференции включены: демонстрация принципа работы гидравлоса (О. Ростовская, А. Погарский) и музыкальная поэма «Море Чюрлёниса», материалом для которой послужила полевая запись морского органа в городе Задар (Хорватия) (Е. Истилеулова); поэтико-звуковая композиция «Carmen Philosophicum» (Е. Истилеулова); сессия по цветоощущениям на основе Matyushin-machine (В. Сорокин, В. Шарифуллина, Г. Мильян); виртуальная реконструкция проекта Магического театра С. Зорина, в куполе которого планировалось использование гидродинамической системы (2026, А. Петухов); трехмерная реконструкция выставки-представления «50 лет Советскому цирку» (2026, А. Разживина); презентация деятельности Мастерской оптического искусства при Университете ИТМО, специализирующейся на создании живописных картин с помощью лазерного излучения (К. Наволоцкая); аудиовизуальная композиция «INNER LIGHT» М. Иньковой (Mary Inkova Ljós); импровизация для сцены, фортепиано и стеклянных чаш Ван Чжэн-Тина «Прогулка на закате». Специально для программы конференции подготовлена аудиовизуальная композиция А. Зосич «В формах воды».

В качестве приложения в издание включен перевод фрагмента пятой главы книги Пауля Хиндемита «Мир композитора» [9], посвященный гидродинамической модели музыки. Перевод выполнен членом оргкомитета конференции «Искусство звука и света» 2021 г. Михаилом Сергеевичем Заливадным (1946–2023).

### Литература

1. Вопросы инструментоведения. Вып. 11: сборник статей и материалов XI Международного конгресса «Благодатовские чтения» / Рос. ин-т истории искусств; отв. ред. И. В. Мациевский; ред.-сост. О. В. Колганова. СПб., 2017–2018. 284 с.

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

3. Искусство звука и света. История, теория, практика. Вып. 1 / Рос. ин-т истории искусств; ред.-сост. О. В. Колганова. СПб.: 2021. 346 с.

4. Искусство звука и света: материалы Второй Международной научно-практической конференции (Санкт-Петербург, 18–20 октября 2021 г.) / Рос. ин-т истории искусств; ред.-сост. О. В. Колганова. СПб., 2021. 280 с.

5. Искусство звука и света: Галеевские чтения: материалы Международной научно-практической конференции («Прометей-2023»), 30 июня – 4 июля 2023 г. Казань: изд-во Академии наук Республики Татарстан, 2023. 374 с.

6. Искусство звука и света: Галеевские чтения: материалы Международной научно-практической конференции (Казань, 3–6 июля 2025 г.) / Фонд поддержки аудиовизуального и технологического искусства «Прометей» имени Булата Галеева; ред.-сост. А. Б. Максимова; ред. О. В. Колганова. Казань: изд-во Академии Наук Республики Татарстан, 2025. 272 с.

7. «Музыка следует за светом...». К 150-летию со дня рождения Микалоюса Константинаса Чюрлёниса: материалы и тезисы Пятой Международной научно-практической конференции «Искусство звука и света» (Санкт-Петербург, 29 сентября — 1 октября 2025 г.) / Рос. ин-т истории искусств; ред.-сост.: О. В. Колганова, Л. Кашина. СПб., 2025. 372 с.

8. Колганова О. В. План работы Отдела теории и истории музыки в области «свето-звук» (Государственный институт истории искусств, 1920-е гг.) // Искусство звука и света: Галеевские чтения: материалы Международной научно-практической конференции (Казань, 3–6 июля 2025 г.) / Фонд поддержки аудиовизуального и технологического искусства «Прометей» имени Булата Галеева; ред.-сост. А. Б. Максимова, ред. О. В. Колганова. Казань: изд-во Академии Наук Республики Татарстан, 2025. С. 154–160.

9. *Hindemith P. A Composer's World. Horizons and Limitations.* Garden City (NY), 1961. P. 113–115.

*Ольга Колганова*



**Чудинова Ирина Анатольевна,**  
*кандидат искусствоведения,  
доктор богословия (PhD),  
старший научный сотрудник  
сектора инструментоведения  
Российского института  
истории искусств  
(Санкт-Петербург)*

### **Акустико-визуальный образ островных монастырей Русского Севера**

Согласно Библии, в сотворении Богом мира разделяются вода и «твердь» (небо) (Быт. 1: 1, 6-7. Пс. 89: 10-1. Пс. 93: 3-4; Пс. 104: 2-9. Иов 38: 4-11) и вода, собираясь в моря, уступает место суше (Быт. 1: 9). Писание воспевае величие Творца, утвердившего землю посреди вод (Пс. 135: 6), проведшего «круговую черту по лицу бездны», укрепившего «источники бездны», давшего морю «устав, чтобы воды не переступали пределов его» (Притч. 8: 27-29), завязавшего «воду в одежду» (Притч. 30: 4). Топика воды занимает большое место в Псалтири и гимнографии: образы *древа, насажденного при исходищах вод* (Пс. 1:3), *оленья*, устремляющегося к *источнику* (Пс. 41:1), убегающего моря и возвращающегося вспять Иордана (Пс. 113:3). Великое освящение воды совершается в чине таинства Крещения и в день праздника Богоявления.

Притягательность вод как сакральных топосов проявилась и в том, что острова, особенно на Русском Севере, нередко становились обителью монашеской жизни. Так, Пахомий Серб пишет, что место было выбрано преподобным Кириллом Белозерским для своего монастыря (XIV в.) особое: «*всюду, яко стеною, окружено водами*» (Преподобные Кирилл, Ферапонт и Мартиниан Белозерские. СПб., 1993. С. 76). Даже крестные ходы совершались здесь на корабле вокруг монастыря, стоящего на полу-

острове, выступающем далеко к середине озера. В начале XV в., постриженник монастыря Савватий пошел отсюда на лодке по водным путям еще дальше на север — через остров Валаам к Соловецкому острову, расположенному посреди бурного и опасного Белого моря. Удивительная атмосфера островного пространства посреди водной глади и связанная с топографией этого места особая акустика запечатлена в соловецкой иконографии, важной темой которой является образ плавания и морской стихии, а также в житийном предании, где упоминается множество чудес: слышание гласа или колокольного звона и видение необыкновенных оптических явлений.

При игуменстве Филиппа на острове были выстроены каменные соборы Успения Богородицы (1552–1557) и Преображения Господня (1558–1566). Затем была поставлена надвратная церковь и монастырское пространство обрело три полноценных визуальных доминанты, посвященных праздникам Успения, Преображения и Благовещения. Колокольные звоны, отражаемые водной гладью моря, простирающегося перед храмами, и водами, наполняющими множество озер и шхер внутри острова, служили собиранию всего островного пространства в единое целое — они слышны повсюду, как на самом острове, так и на противоположном берегу, на материке.

**Irina Chudinova**  
(*Saint Petersburg*)

### **An Acoustic-Visual Image of the Island Monasteries in the Russian North**

According to the Bible, in God's creation of the world, the water and the "firmament" (heaven) were separated (Gen. 1:1, 6-7; Psalm 90:10-1; Psalm 94:3-4; Psalm 105:2-9; Job 38:4-11), and the water, gathering into seas, gave way to dry land (Gen. 1:9). Scripture extols the greatness of the Creator, who established the earth in the midst of the waters (Psalm 136:6), who drew a "circular line upon the face of the deep," who strengthened "the fountains of the deep," who gave the sea "a decree, that the waters should not overstep its bounds" (Proverbs 8:27-29), and who bound "the waters in a garment" (Proverbs 30:4). The theme of water occupies

a prominent place in the Psalter and hymnography: images of a tree planted by the springs of water (Psalm 1:3), a deer rushing to the spring (Psalm 42:1), the fleeing sea, and the Jordan returning (Psalm 113:3). The Great Blessing of Water is performed during the Sacrament of Baptism, on the feast day of the Baptism of the Lord.

The allure of water as sacred toposes is also evident in the fact that islands amidst expanses of water, especially in the Russian North, often became monastic havens. Thus, Pachomius the Serb writes that the site chosen by St. Cyril of Belozersk for his monastery (14th century) was special: “surrounded by waters everywhere, as if by a wall” (St. Cyril, Ferapont, and Martinian of Belozersk. St. Petersburg, 1993. P. 76). Even religious processions were held here by ship around the monastery, which stands on a peninsula jutting far into the lake. In the early 15th century, Savvaty, a novice of this monastery, traveled from here by boat along the waterways even further north — via Valaam Island to Solovetsky Island, located in the middle of the stormy and dangerous White Sea. The remarkable atmosphere of the island space amidst the water’s surface and the special acoustics associated with the topography of this place are captured in Solovetsky iconography, an important theme of which is the image of navigation and the elements of the sea, as well as in the hagiographic tradition, which mentions numerous miracles associated with hearing a voice or bell ringing from afar and seeing extraordinary optical phenomena.

During the abbotship of Philip, the stone cathedrals of the Dormition of the Virgin Mary (1552–1557) and the Transfiguration of the Lord (1558–1566) were built on the island. A gate church was then erected, and the monastery space acquired three fully fledged visual focal points, dedicated to the feasts of the Dormition, Transfiguration, and Annunciation. The ringing of bells from the high bell tower, reflected by the surface of the sea stretching before the churches and the waters filling the numerous lakes and skerries within the island, served to unite the entire island space into a single whole—their sounds can be heard everywhere, both on the island itself and on the opposite shore, on the mainland.



**Владышевская  
Татьяна Федосьевна,**  
*музыковед, доктор  
искусствоведения, доцент,  
лауреат премии имени  
митрополита Макария  
(Булгакова) (Москва)*

### **От звезды до воды.**

#### ***Свет, звук и вода на древнерусских иконах***

«От звезды до воды» — так, образно, народное предание обозначает святки — период православного календаря от Рождества Христова до Крещения Господня. В народной традиции он связан со множеством обычаев, поверий, гаданий и предсказаний. В Рождественский сочельник вечером народ ждет появления первой звезды, хозяйки накрывают на стол, а после вечера идут на службу. В Крещенский сочельник совершается Великое освящение воды, и крещенская вода как великая святыня раздается всем приходящим людям.

На иконах, написанных Андреем Рублевым, Рождество Христово и Крещение из Праздничного ряда иконостаса Благовещенского собора Московского Кремля начала XV в. ярко и выразительно представлены все три важнейших элемента, о которых пойдет речь — *свет, звук и вода*.

Свет на иконе Рождества Христова является основной иконографией. Он пронизывает икону с самого верха, от небесного сегмента до пещеры, в которой лежит младенец Иисус. Этот небесный свет, исходящий от Вифлеемской звезды, является божественным свидетельством рождения Христа Бога на земле. Свет, исходящий от звезды, указывает путь ко Христу пастухам, волхвам и всем людям, а звук на иконе передается пением ангелов. Водой же омывает младенца Христа повитуха Соломония.

На иконе Крещения Господня божественный свет связан со звуком гласа Всевышнего: «*Сей есть Сын Мой возлюбленный*». Свет исходит из небесного сегмента, в луче света изображен голубь — символ Святого Духа. В кондаке Богоявления Христос назван Светом Мира: «*Явился еси днесь вселенней, и свет Твой, Господи, знаменася на нас*». Крещение Господне происходит в водах Иордана, и вода в этот день обретает святость: вода — символ жизни на земле — соединяется здесь со светом и звуком гласа Всевышнего.

**Tatyana Vladyshevskaya**  
(*Moscow*)

**From Star to Water.**  
***Light, Sound, and Water in Old Russian Icons***

“From star to water” — this figurative folk designation refers to Christmastide (*svyatki*), the period of the Orthodox calendar from the Nativity of Christ to the Theophany (Epiphany). In folk tradition, this period is associated with numerous customs, beliefs, divinations, and prophecies. On Christmas Eve, people await the appearance of the first star; housewives set the table, and after the evening meal they go to the church service. On Theophany Eve, the Great Blessing of Water is performed, and the Epiphany water — as a great holy object — is distributed to all who come.

On the icons painted by Andrei Rublev for the Nativity of Christ and the Theophany from the Festive Tier of the iconostasis of the Annunciation Cathedral of the Moscow Kremlin (early 15th century), all three crucial elements that will be discussed — light, sound, and water — are presented vividly and expressively.

Light on the icon of the Nativity of Christ serves as the foundation of its iconography. It permeates the icon from the very top, from the heavenly segment down to the cave in which the infant Jesus lies. This celestial light, emanating from the Star of Bethlehem, stands as divine testimony to the birth of Christ God on earth. The light emanating from the star points the way to Christ for the shepherds, the Magi, and all people, while sound on the icon is conveyed through

the singing of angels. As for water, the midwife Salome washes the infant Christ with it.

On the icon of the Theophany (Baptism of the Lord), divine light is linked with the sound of the voice of the Most High: “This is my beloved Son.” Light emanates from the heavenly segment; within the ray of light a dove is depicted — the symbol of the Holy Spirit. In the kontakion of the Theophany, Christ is called the light of the world: “Today You have appeared to the universe, and Your light, O Lord, has shone upon us.” The Baptism of the Lord takes place in the waters of the Jordan, and on this day water acquires sanctity — water, a symbol of life on earth, is here united with light and with the sound of the voice of the Most High.



**Евански Йорг,**  
*музыковед, PhD, преподаватель*  
*Института музыковедения*  
*Венского университета*  
*(Institute of Musicology,*  
*University of Vienna)*  
*(Йена, Германия; Вена, Австрия)*

**Отражения на воде:  
звук и свет в «Цветах» Арнольда Шёнберга,  
ор. 16, № 3 (1909)<sup>1</sup>**

Арнольд Шёнберг обозначил третью часть своих *Пяти оркестровых пьес* ор. 16 (1909) как *Farben* («Цвета»). Это сочинение считается одним из наиболее показательных примеров концепции *Klangfarbe*: вместо тематического развития здесь представлена непрерывная трансформация почти статического аккорда, структура которого изменяется за счет минимальных интервальных сдвигов и постоянно варьируемой инструментовки. Отдельные голоса либо остаются неподвижными, либо движутся малыми шагами, тогда как их звуковая выразительность непрерывно перераспределяется благодаря смене инструментальных сочетаний. В результате музыкальное восприятие определяется не столько мотивным развитием, сколько мерцающим, непрерывно изменяющимся звуковым полем.

Эта эстетическая установка тесно связана с известным скепсисом Шёнберга по отношению к программной интерпретации. В дневниковой записи, сделанной в ответ на просьбу издателя снабдить пьесы названиями, он отмечал, что музыка способна выразить все, сохраняя при этом свои «тайны», тогда как названия склонны «выда-

<sup>1</sup> Стендовый доклад.

вать» содержание. Это напряжение между семантической открытостью и направляющей силой ассоциаций характерно и для *Farben*: хотя название вызывает определенные ассоциации, оно не задает однозначного смысла.

Музыкальный процесс может быть понят как трансформация визуальных перцептивных феноменов в звук. Современные свидетельства связывают возникновение пьесы с наблюдениями Шёнберга на озере Траунзе, прежде всего с игрой света на слегка колеблющейся поверхности воды. В этом контексте вода выступает в качестве посредника: она отражает и преломляет свет, создавая постоянно изменяющиеся цветовые нюансы и производя впечатление непрерывного колебания. Эта оптическая динамика находит свое акустическое соответствие в постоянной модификации тембра, которая избегает четко очерченных событий и линейного развития, отдавая предпочтение непрерывному процессу становления.

Собственные указания Шёнберга относительно исполнения подчеркивают эту концепцию. Он прямо предостерегает дирижера от выделения отдельных голосов по их предполагаемой тематической значимости, подчеркивая, что необходимое выдвигание уже заложено в инструментовке. Таким образом, звучание должно восприниматься не как сумма независимых линий, а как непрерывно изменяющаяся совокупная окраска. Это сознательное подавление линейной отчетливости в пользу изменчивой звуковой поверхности можно рассматривать как акустический аналог световых отражений на воде.

С этой точки зрения *Farben* можно интерпретировать как модель взаимодействия звука, света и воды. Композиция не изображает отдельные природные явления, а переводит в музыкальную форму структурные принципы самого восприятия: непрерывность вместо контраста, переход вместо разрыва, трансформация вместо стабильности. В этом смысле она соотносится с более широким эстетическим контекстом, характерным для импрессионизма, не отсылая, однако, к конкретным визуальным образцам или прямым влияниям. Передается не образ, а способ восприятия — изменчивая игра света на воде — в музыкальной процедуре.

В то же время концепция Klangfarbe у Шёнберга предполагает расширение музыкального материала: звук перестает пониматься прежде всего как носитель высоты и гармонической функции и становится самостоятельным параметром, разворачивающимся во времени. В *Farben* это измерение выходит на первый план и определяет формообразование всей части. Таким образом, произведение можно рассматривать как попытку перевести в музыкальные процессы дифференциацию цветовых нюансов, которая с XIX в. играет центральную роль в живописи.

Доклад показывает, что *Farben* Шёнберга представляет собой музыкальную рефлексия световых явлений на воде и тем самым является ранним и особенно показательным примером художественного синтеза звука и визуального восприятия. В этой перспективе произведение предстает не только как ключевое сочинение музыкального модернизма, но и как вклад в более широкую эстетическую модель, по-новому определяющую отношения между различными модальностями восприятия.

**Jörg Jewanski**  
(*Jena, Germany;*  
*Vienna, Austria*)

**Reflections on Water:  
Sound and Light in Arnold Schoenberg's *Farben*  
op. 16, No. 3 (1909)<sup>1</sup>**

Arnold Schoenberg titled the third movement of his *Five Orchestral Pieces*, op. 16 (1909) *Farben* ("Colors"). The work is widely regarded as a paradigmatic example of Klangfarbe: instead of thematic development, it presents the continuous transformation of a nearly static chord, whose structure changes through minimal intervallic shifts and constantly varying instrumentation. The individual voices either remain static or move in small steps, while their sonic prominence is continuously redistributed through changing instrumental combinations. As a result, the musical expe-

<sup>1</sup> Poster presentation.

rience is defined less by motivic development than by a shimmering, continuously shifting sound field.

This aesthetic orientation is closely linked to Schoenberg's well-known skepticism toward programmatic interpretation. In a diary entry written in response to his publisher's request for titles, he remarked that music is capable of expressing everything while still preserving its "secrets," whereas titles tend to "betray" or "give things away." This tension between semantic openness and suggestive guidance also characterizes *Farben*: although the title invites associations, it does not prescribe a fixed meaning.

The musical process may be understood as a transformation of visual perceptual phenomena into sound. Contemporary accounts trace the origin of the piece to Schoenberg's observations at Lake Traunsee, in particular the play of light on the gently moving surface of the water. In this context, water functions as a mediating element: it reflects and refracts light, producing continuously changing color nuances and creating an impression of constant fluctuation. This optical dynamic finds its acoustic counterpart in the ongoing modulation of timbre, which avoids clearly delimited events and linear progression in favor of a continuous process of becoming.

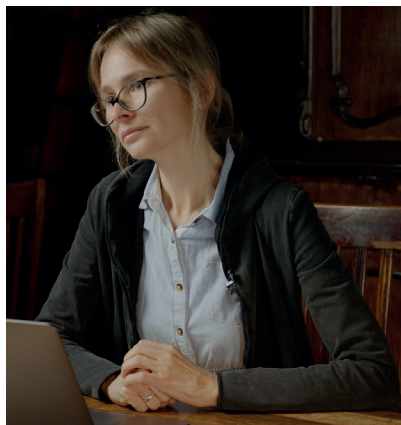
Schoenberg's own performance instructions reinforce this conception. He explicitly warns conductors against bringing out individual lines for their supposed thematic importance, emphasizing instead that any necessary prominence is already determined by the instrumentation. The sound is thus not to be articulated as a sum of independent voices, but as a continuously evolving total color. This deliberate suppression of linear clarity in favor of a fluctuating sonic surface may be understood as an acoustic analogue to light reflections on water.

From this perspective, *Farben* can be interpreted as a model of interaction between sound, light, and water. Rather than depicting individual natural phenomena, the composition translates structural principles of perception itself into musical form: continuity instead of contrast, transition instead of segmentation, and transformation instead of stability. In this sense, it resonates with broader aesthetic con-

cerns associated with Impressionism, yet without referring to specific visual models or direct influences. What is transferred is not an image, but a mode of perception — the shifting play of light on water — into a musical procedure.

At the same time, Schoenberg's concept of Klangfarbe implies an expansion of musical material: sound is no longer understood primarily as a carrier of pitch and harmonic function, but as an autonomous dimension that can be shaped over time. In *Farben*, this dimension comes to the fore and determines the formal structure of the entire movement. The composition may thus be read as an attempt to translate the differentiation of color nuances — central to painting since the nineteenth century — into musical processes.

The paper argues that Schoenberg's *Farben* constitutes a musical reflection of light phenomena on water and thus represents an early and particularly striking example of the artistic synthesis of sound and visual perception. From this perspective, the work emerges not only as a key composition of musical modernism, but also as a contribution to a broader aesthetic framework that reconfigures the relationships between sensory modalities.



**Колганова Ольга  
Викторовна,**  
*музыковед, кандидат  
искусствоведения, научный  
сотрудник сектора  
инструментоведения  
Российского института  
истории искусств,  
руководитель Научно-  
просветительского центра  
«Арт-интеграция» имени  
М. С. Заливадного  
(Санкт-Петербург)*

**Поэма «Прометей» Александра Скрябина  
в светоцветовой аранжировке Григория Гидони:  
история проекта, приуроченного к открытию  
Волховской гидроэлектростанции**

Открытие в 1926 году Волховской гидроэлектростанции стало одним из ключевых событий раннего этапа советской индустриализации. Масштабный процесс электрификации закономерно нашел отражение в художественной сфере. Культурными маркерами 1920-х годов стали такие понятия, как «электротheater» (наряду со светотеатром — одно из обозначений кинотеатра), «электропоэма» (М. Герасимов), «электророман» (А. Платонов), «электроорганизм» (люминизм) (К. Редько), а также эксперименты с электромзыкальными инструментами Л. Термена и др.

«Искусству света и цвета, полученному путем электрической энергии» посвятил свою жизнь художник и изобретатель Григорий Иосифович Гидони (1895–1937). Одним из его крупных проектов стало исполнение поэмы А. Скрябина «Прометей» со светоцветовой аранжировкой, которое планировалось приурочить к запуску первого тока на Волховской ГЭС. В этой связи была проведена значительная подготовительная работа: получен патент на светоцветовой аппарат; при содействии Разряда истории и теории музыки Государственного института исто-

рии искусств издана светоцветовая партия к «Прометею»; установлены контакты с сотрудниками Волховстроя; при участии инженеров сцены и художников Большого театра составлена смета на изготовление мощнейших электрических аппаратов.

Несмотря на то, что проект так и не был реализован, сама идея соединения симфонической музыки, света и электрической энергии в момент запуска первой крупной гидроэлектростанции страны не исчезла бесследно. Она сохранилась в документах, публикациях, художественных образах, став частью культурной памяти об эпохе раннего советского авангарда.

**Olga Kolganova**  
(*Saint Petersburg*)

**The Poem “Prometheus” by Alexander Scriabin  
in a Light-Color Arrangement by Grigory Gidoni:  
the History of the Project Dedicated  
to the Opening of the Volkhov Hydroelectric Power Station**

The opening of the Volkhov hydroelectric power plant in 1926 was one of the key events of the early stage of Soviet industrialization. The large-scale process of electrification is naturally reflected in the artistic sphere. Cultural markers of the 1920s were such concepts as “electrotheatre” (along with the light theater — one of the early designations of the cinema), “electro-drama” (M. Gerasimov), “electroman” (A. Platonov), “electroorganism” (luminism) (K. Redko), as well as experiments with electro-musical instruments by L. Theremin and others. The artist and inventor Grigory Iosifovich Gidoni (1895–1937) devoted his life to the art of light and color obtained by electric energy. One of his large-scale projects was the performance of A. Scriabin’s poem “Prometheus” with a light-color arrangement, which was planned to coincide with the launch of the first current at a hydroelectric power plant on the Volkhov River. In this regard, significant preparatory work was carried out: a patent for a light-color apparatus was obtained; with the assistance of the Department of Music History and Theory of the State Institute for the History of the Arts, a light-

color batch for Prometheus was published; contacts have been established with the staff of Volkhovstroy; with the participation of stage engineers and artists of the Bolshoi Theater, estimates have been made for the manufacture of the most powerful electrical devices. Despite the fact that the project was never implemented, the very idea of combining symphonic music, light and electric energy at the time of the launch of the country's first major hydroelectric power plant did not disappear without a trace. It has been preserved in documents, publications, and artistic images, becoming part of the cultural memory of the early Soviet avant-garde era.



**Буков Антон Владимирович,**  
*режиссер, аспирант сектора  
инструментоведения Российского  
института истории искусств  
(научный руководитель  
О. В. Колганова)  
(Санкт-Петербург)*

**Синтез света, звука и воды  
в театрализованном представлении на Неве  
«Десять лет Октября» (1927)**

Доклад посвящен театрализованному представлению «Десять лет Октября», состоявшемуся в 1927 г. по сценарию А. И. Пиотровского (режиссеры — Н. В. Петров, С. Э. Радлов, В. Н. Соловьев, художники — В. М. Ходаевич и Е. Е. Иней). Сценическим пространством этого масштабного зрелища стали несколько квадратных километров акватории Невы, включая Петропавловскую крепость, Зимний дворец и две набережные.

В условиях столь значительного пространственного размаха традиционные актерские (человеческие) художественные приемы оказались недостаточными, вследствие чего в основу действия были положены светозвуковые решения: факельные шествия, гигантские горящие аэростаты, вспышки прожекторов военных кораблей, звуки заводов, колокольные звоны, несколько оркестров и хоров. Водная стихия в этом зрелище стала не просто сценическим пространством, а частью синтетического представления. Сочетание светозвуковых элементов сформировало особую систему знаков и символов, создавшую эффект коллективного ритуала.

Доклад основан на архивных материалах: описаниях постановок, режиссерских светозвуковых партитурах и фрагментах сценария, позволяющих произвести историческую реконструкцию этого синтетического зрелища.

**Anton Bukov**  
(*Saint Petersburg*)

**Synthesis of *Light, Sound, and Water*  
in the Theatrical Performance on the Neva  
“The Tenth Anniversary of October” (1927)**

The report is devoted to the theatrical performance “The Tenth Anniversary of October”, held in 1927 based on a сценарий by A. I. Piotrovsky (directors: N. V. Petrov, S. E. Radlov, V. N. Solovyov; designers: V. M. Khodasevich and E. E. Iney). The scenic space of this large-scale spectacle encompassed several square kilometers of the Neva water area, including the Peter and Paul Fortress, the Winter Palace, and two embankments.

Under conditions of this scale, traditional acting (human-based) artistic techniques turned out to be insufficient, as a result of which light and sound solutions were used as the basis for the action: torchlight processions, giant burning balloons, flashes of searchlights from warships, sounds of factories, bells, several orchestras and choirs. The water element in this spectacle has become not just a scenic space, but part of a synthetic performance. The combination of light and sound elements forms a special system of signs and symbols that create a mechanism for a collective ritual.

The report is based on archival materials — descriptions of the productions, directors’ light and sound scores, and fragments of the script — which make it possible to carry out a historical reconstruction of this synthetic spectacle.



**Ровнер Антон Аркадьевич,**  
*композитор, музыковед,  
кандидат искусствоведения,  
преподаватель кафедры  
междисциплинарных  
специализаций музыковедов  
Московской государственной  
консерватории, член Союза  
композиторов России  
(Москва)*

### **Выразительные и изобразительные параметры в поздней электронной музыке Станислава Крейчи — образы света и воды**

Область электронной музыки, обладая обширными звуковыми фоническими возможностями, способна демонстрировать как выразительные, так и изобразительные элементы в своих концепциях. Электронные сочинения московского композитора Станислава Антоновича Крейчи (1936–2021), известного своим шефством над синтезатором АНС и своей работой с ним, изобилуют знаками и образами, как выразительными, так и изобразительными. Многие произведения композитора выражают состояния света, мрака, приподнятости, радости, таинственности и др. Они также богаты различными изобразительными моментами. Наиболее частые образы в музыке композитора — это вода, птицы и дельфины, а также звуки ветра или шума толпы. В докладе рассматриваются образы света и воды, встречающиеся в его сочинениях «Ужасный Крокен», «Когда ты плывешь к горизонту» и в особенности, последнем цикле «Круг времени?.. Иль круг любви?» на стихи Алёны Ивановой-Загорской, состоящем из четырех частей — «Осень», «Зима», «Весна» и «Лето». Будет продемонстрирована неразрывная связь между выразительными и изобразительными чертами, проявленными в этих сочинениях.

**Anton Rovner**  
(*Moscow*)

**The Expressive and Figurative Parameters in Stanislav Kreichi's Electronic Music — Images of Light and Water**

The sphere of electronic music, endowed with broad sonoric-phonetic possibilities, is capable of demonstrating both expressive and figurative parameters in its conceptions. The electronic compositions of Moscow-based composer Stanislav Antonovich Kreichi (1936–2021), who is well-known for the care he took of the ANS synthesizer and his work on it, abounds with various signs and images, both the expressive and the figurative types. Various works by the composer express the states of light, darkness, elevation, happiness, mysteriousness and various others. They also abound with various figurative images. The most frequently encountered images in the composer's music are those of water, birds and dolphins, although sometimes gusts of wind or crowd noises can be heard. This presentation will examine images of light and water found in the composer's works "The Terrible Kroken," "When you Swim towards the Horizon" and especially his final cycle "The Circle of Time? Or the Circle of Love?" set to poems of Alyona Ivanova-Zagorskaya, consisting of four movements — "Autumn," "Winter," "Spring" and "Summer." The inseparable connection between the expressive and the figurative features in these compositions shall be demonstrated.



**Петрунина София Юрьевна,**  
*музыковед, аспирантка*  
*Московской государственной*  
*консерватории*  
*им. П. И. Чайковского*  
*(научный руководитель —*  
*доктор искусствоведения,*  
*профессор В. Н. Юнусова)*  
*(Москва)*

**«Шаолиньская большая церемония музыки дзен»  
и «Водные небеса»:  
воплощение идеи «единства Неба и человека»  
в театральных проектах Тань Дуня**

Творчество современного китайского композитора Тань Дуня тесно связано с одной из основополагающих идей китайской философии — «единства Неба и человека». Она легла в основу его концепции «органической музыки», воплощающей единство и многоуровневую связь человека и природы, в частности, посредством задействования органических инструментов из *бумаги, воды, керамики, камней*.

«Шаолиньская большая церемония музыки дзен» (2006) и «Водные небеса» (2010) стали особыми органическими свето-звуковыми театральными проектами, в которых композитор, стремясь к воплощению идей звукового единства и соединения с природой, выходит за пределы привычных театров и концертных залов. Для «Шаолиньской большой церемонии» была сооружена площадка под открытым небом в городе Дэнфэн в 7 км от буддийского монастыря Шаолинь. Для «Водных небес» был перестроен один из домов в старом городе Чжуцзяцзяо в Шанхае: прозрачная стена здания, выходящая на канал, позволила Тань Дуню не только визуально увеличить пространство небольшого зала, но и включить в постановку образ живущего своей жизнью буддийского монастыря, расположенного напротив. Сам концертный зал мыслился композитором как некий гигантский музыкальный инструмент.

В обоих проектах Тань Дунь выводит идею «единства Неба и человека» на новый уровень, используя природные элементы в качестве декораций и одновременно источников звука, «размывая» границы между понятиями «актер», «музыкант», «бутафория, декорации», «музыкальные инструменты».

**Sofia Petrunina**  
(*Moscow*)

**«Zen Music Shaolin Grand Ceremony»  
and «Water Heavens»:  
The Embodiment of «Heaven-Human Unity»  
in Tan Dun's Theatrical Projects**

The work of contemporary Chinese composer Tan Dun is intimately connected with one of the foundational concepts in Chinese philosophy — “the unity of Heaven and human”. This principle forms the basis of his “organic music” concept, which embodies the unity and multilayered relationship between humans and nature, particularly through the use of organic instruments made from paper, water, ceramics, and stones.

“Zen Music Shaolin Grand Ceremony” (2006) and “Water Heavens” (2010) emerge as distinctive organic light-sound theatrical projects in which the composer, aiming to embody ideas of sonic unity and connection with nature, transcends the boundaries of conventional theaters and concert halls. For the “Shaolin Grand Ceremony”, an open-air venue was constructed in Dengfeng city, seven kilometers from the Shaolin Buddhist monastery. For “Water Heavens”, a house in Shanghai’s old Zhujiajiao district was renovated: its transparent wall facing a canal allowed Tan Dun not only to visually expand the small hall’s space but also to incorporate the image of the Buddhist monastery across the water, living its own life, into the performance. The composer envisioned the concert hall itself as a gigantic musical instrument.

In both projects, Tan Dun elevates the concept of “Heaven-Human unity” to a new level by utilizing natural elements as both scenery and sound sources, effectively blurring the boundaries between “actor”, “musician”, “props, scenery”, and “musical instruments”.



**Голтыхов Алексей Геннадьевич,**  
*радиоинженер-системотехник,  
режиссер телевидения,  
художник по свету.  
Основатель и художественный  
руководитель Московского  
Театра Света (Москва)*

### **Постановочные и творческие приемы на показе светомузыкальных композиций в Театре Света и Олимпийском Фонтане в Сочи**

Показ светомузыкальных шоу является сравнительно молодым видом искусства, особенно если рассматривать его в исторической перспективе. На примере представлений Театра Света (первое представление — март 1999 г.) и светомузыкального шоу Олимпийского фонтана в Сочи (первые показы — 2014 г.) мы сравним общие постановочные приемы, способы оформления и проведения шоу. Хотя оба проекта развивались независимо друг от друга, наблюдается сходство в подходах к работе со зрителями и методах их вовлечения, что позволяет говорить о целесообразности применения этих приемов.

В докладе приводятся классические определения для некоторых постановочных и творческих приемов; сравниваются способы информирования зрителей, повышения комфорта восприятия предлагаемого им зрелища. Также сопоставляются общие и отличительные черты в построении сценографии, формировании образов и создании настроения при показе зрительного ряда светомузыкальных шоу. В заключение формулируются ключевые постановочные и творческие приемы, позволяющие определить основные направления их дальнейшего развития.

**Alexey Goltykhov**  
*(Moscow)*

**Staging and Creative Techniques  
for Light and Music Shows:  
A Comparative Analysis of Sochi's Theatre of Light  
and Olympic Fountain**

Light and music shows are a relatively young art form, especially when considered in a historical perspective. Using the example of the Theatre of Light (first performed in March 1999) and the Olympic Fountain light and music show in Sochi (first performed in 2014), we will compare common staging techniques, design methods, and execution. Despite their independent development trajectories, remarkable similarities emerge in audience engagement approaches, suggesting both the efficacy of these techniques.

The report provides with a classic definition for several staging and creative techniques. Methods for informing audiences and enhancing the viewing experience are compared. Similarities and differences in scenography, imagery, and mood creation in light and music shows are also compared. Finally, key staging and creative techniques are outlined, allowing us to identify key areas for their future development.



**Мациевский  
Игорь Владимирович,**  
*композитор, доктор  
искусствоведения,  
профессор,  
заведующий сектором  
инструментоведения  
РИИИ, академик Российской  
Академии естественных  
наук и Международной  
Академии информатизации  
ООН, заслуженный деятель  
искусств Украины и Польши  
(Санкт-Петербург)*

**Об объективных предпосылках слухо-зрительного  
и тактильного восприятия и его отражений  
во временных и пространственных, аудиальных  
и визуальных искусствах**

Взаимодействие и взаимовлияние аудиальных и визуальных, пространственных и временных искусств, равно как путей и способов создания и восприятия зрительных и слуховых образов и выстраивание целостных образов, не только связаны с длительным историческим опытом их взаимодействия в культуре разных народов мира, но имеют объективные основания как в самой природе человека и окружающего мира, так и в исторических путях становления и эволюции человеческой (в т. ч. художественной) деятельности и традиционного искусства.

Среди основных объективных, природных факторов, обусловивших взаимодействие *временных и пространственных искусств*:

1. **Бинауральность слуха** человека — резонирование звуков большей частоты в соответственных частях головы, меньшей — груди (и т. д.) и их отражение в традиционной терминологии разных народов и времен как *высокие, низкие, средние* и т. д.;

2. **Обозначение позиций** пространственного расположения рук, пальцев и места прижатия струн, играющих

на грифных хордофонах музыкантов при исполнении того или иного раздела инструментальной поэмы — *кюя* (у казахов и кыргызов), *до слухання* (у карпатских горян — *гуцулов, бойков, лемков*) и т. д. (примеры нетрудно продолжить...). В традиционной терминологии казахского домбрового искусства даже жанр *инструментальной поэмы* — *кюя* нередко обозначается через указание на *месторасположения* левой руки (прижимающей и, соответственно, укорачивающей звучащую часть струны и повышающей высоту доносящего тона!..

Все это отразилось не только в *параллелизме* существования программных произведений (часто, с теми же названиями) как в программной *инструментальной музыке*, так и в *изобразительном искусстве* (живописи, резьбе на дереве и т. д.), в аналогах их форм (на это впервые обратил внимание автора этих строк традиционный карпатский житель, посоветовав: чтобы разобраться в музыкальной форме скрипичной поэмы, надо посмотреть картины гуцульской деревянной резьбы). И, действительно, резной аналог был найден, и вся целостная форма стала очевидной! (См.: *Мацевский И. В.* Народная инструментальная музыка как феномен культуры. Алматы: «Дайк-Пресс», 2007; *Мацевский И. В.* В пространстве музыки. СПб.: РИИИ, 2018. Т. 3.).

Это (обращение к картинам традиционной живописи, скульптуры и т. д.) существенно взрастило интересы классика русской музыки XIX в. М. П. Мусоргского (первоначально — в «Картинках с выставки», затем — еще более основательно и последовательно — в его операх), и далее — величайшего художника-композитора порубежья XIX–XX вв. М. К. Чюрлёниса.

Ihor Macijewski  
(Saint Petersburg)

**On the Objective Prerequisites of Auditory-visual  
and Tactile Perception and its Reflections in Temporal  
and Spatial, Auditory and Visual Arts**

The interaction and mutual influence of auditory and visual, spatial and temporal arts — as well as the ways of creating and perceiving visual and sonic images and of constructing integral images — are not only rooted in a long historical experience of their coexistence in the cultures of different peoples, but also have objective grounds in human nature and the surrounding world, and in the historical trajectories of the formation and evolution of human (including artistic) activity and traditional art.

Among the principal objective, natural factors that conditioned the interaction of temporal and spatial arts are:

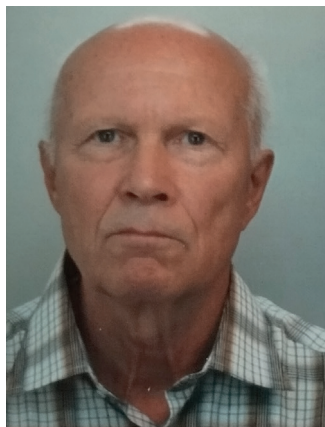
The *binaural nature of human hearing* — the resonance of higher-frequency sounds in the corresponding parts of the head and lower-frequency sounds in the chest (etc.), reflected in the traditional terminologies of different peoples and epochs as “high,” “low,” “middle,” and so forth;

The *designation of spatial positions* of the hands and fingers, and the placement of the fingers on the strings by musicians playing necked chordophones when performing a given section of the instrumental poem — *küy* (among Kazakhs and Kyrgyz), *do slukhannia* (among Carpathian highlanders — Hutsuls, Boykos, Lemkos), etc. (the list could easily be extended). In the traditional terminology of Kazakh *dombra* art, even the genre of the instrumental poem — *küy* — is often designated through an indication of the position of the left hand (which presses and thus shortens the sounding portion of the string, raising the pitch of the produced tone).

All this is reflected not only in the *parallel existence* of programmatic works (often with the same titles) in both *program instrumental music* and the *visual arts* (painting, wood carving, etc.), but also in analogues of their forms. This was first noted to the author of these lines by a traditional Carpathian resident, who advised that, in order

to understand the musical form of a violin poem, one should look at the patterns of Hutsul wood carving. Indeed, a carved analogue was found, and the entire form became evident (see: Maciejewski, I. V. *Folk Instrumental Music as a Cultural Phenomenon*. Almaty: “Daik-Press,” 2007; Maciejewski, I. V. *In the Space of Music*. St. Petersburg: RIII, 2018. Vol. 3).

This (the appeal to traditional painting, sculpture, etc.) substantially intensified the interests of the Russian classical composer M. P. Mussorgsky in the nineteenth century (initially in *Pictures at an Exhibition*, and then more profoundly and consistently in his operas), and later of the great painter-composer of the turn of the nineteenth and twentieth centuries, M. K. Čiurlionis.



**Смирнов Владимир Леонидович,**  
*физик, кандидат физико-  
математических наук  
(Санкт-Петербург)*

**Звук и цвет:  
общность структурных основ  
и различие ветвей эволюции**

Для человека оптический диапазон включает длины волн  $\lambda=(380-760)$  нм, где  $\text{нм}=10^{-9}\text{м}$ . Европейский звуковой ряд в пределах первой октавы содержит частоты  $(261,63-523,25)$  гц. Общим для названных систем является диапазон  $\Delta=\text{max}/\text{min}=2$ . Предлагается отказаться от специфики указанных способов восприятия окружающего мира и рассматривать разрешенные позиции — узлы, а также их связи в пределах единичного отрезка числовой оси 1:2. Задача трактуется как обращение к свойствам абстрактной структуры — совокупности отношений, которая формируется и разворачивается (эволюционирует) по определенным правилам. В результате достигается зрелость системы, когда реализуется порядок — отношения повторяются. Методика является тринитарной. Это значит, например, что для выявления узлов в пределах отрезка 1:2 используются три пропорции, а именно арифметическая, геометрическая и золотое сечение. Ищутся их совместимые состояния, которые размещаются в каркасе — специальной геометрической конструкции, удобной для отслеживания изменений в системе отношений. Формируемая в результате структура рассматривается как сеть, наделенная универсальностью. Она может ин-

терпретироваться и как двенадцатиступенная (в случае звукового ряда), и как состоящая из шести известных цветов спектра (от красного до фиолетового). При этом используется нормировка на 440,00 гц в первом случае и на  $\lambda=537$  нм — во втором. Модельные результаты соответствуют практической классификации как нот (звуков), так цветовых диапазонов.

**Vladimir Smirnov**  
(*Saint Petersburg*)

**Sound and Color:  
Common Structural Foundations  
and Divergent Evolutionary Paths**

The optical range for humans encompasses wavelengths  $\lambda=(380-760)$  nm, where  $\text{nm}=10^{-9}\text{m}$ . The European musical scale within the first octave contains frequencies of (261.63-523.25) Hz. Common to systems is the range  $\Delta=\text{max}/\text{min}=2$ . This paper proposes setting aside the specifics of these perception modes and instead examining the permitted positions — nodes — and their connections within the unit segment of the numerical axis 1:2. The task is interpreted as an appeal to the properties of an abstract structure — a set of relationships that is formed and unfolds (evolves) according to certain rules. This process culminates in system maturity when order is established and relationships repeat. The methodology is trinitarian. This means, for example, that to identify the nodes within the segment 1:2, three proportions are used, namely the arithmetic, geometric, and golden ratio. Compatible states of them are sought, which are placed in a framework — a special geometric structure convenient for tracking changes in the system of relations. The resulting structure is considered as a network endowed with universality. It can be interpreted both as a twelve-step system (in the case of a sound series) and as consisting of six known spectral colors (from red to violet). This approach employs normalization to 440.00 Hz in the first case and to  $\lambda=537$  nm in the second. The model results correspond to the practical classification both as notes (sounds) and as color ranges.



**Оспанова Нуриаш Кенесовна,**  
*оперная и концертная певица,  
педагог по академическому  
вокалу в Мангистауском  
колледже искусств,  
ассоциированный профессор  
(доцент) Каспийского  
государственного  
университета технологий  
и инжиниринга имени  
Ш. Есенова, член Союза  
вокалистов Республики  
Казахстан, заслуженный  
деятель искусств Республики  
Казахстан  
(Актау, Республика  
Казахстан)*

### **Взаимодействие феноменов звука и света в духовной жизни человека**

В докладе рассматривается взаимодействие феноменов звука и света в духовной жизни человека. Анализируется их влияние на эмоциональное состояние, внутренний мир и восприятие окружающей действительности. Особое внимание уделяется роли звука и света в религиозных и культурных практиках. Исследуется значение звука (пения, произнесения молитв и священных текстов) и света (как символа истины и духовного начала) в формировании внутреннего состояния личности. Раскрывается воздействие звуковых и световых явлений на эмоциональную и психическую сферу человека, их способность усиливать чувство гармонии, покоя и внутреннего очищения. В заключение делается вывод о том, что единство звука и света способствует более глубокому духовному восприятию мира и самопознанию личности.

**Nuriash Ospanova**  
(*Aktau, Republic of Kazakhstan*)

**The Interaction of *Sonic* and *Luminous* Phenomena  
in Human Spiritual Life**

The report examines the interaction between sonic and luminous phenomena within the context of human spiritual life. It analyzes their influence on emotional states, the inner world, and the perception of objective reality. Particular attention is devoted to the roles of sound and light in religious and cultural practices. The study investigates the significance of sound (including chanting, the recitation of prayers, and sacred texts) and light (as a symbol of truth and the primordial spiritual principle) in shaping an individual's internal state. Furthermore, the report explores the impact of acoustic and optical phenomena on the emotional and psychological spheres, highlighting their capacity to enhance feelings of harmony, tranquility, and inner purification. The study concludes that the unity of sound and light facilitates a more profound spiritual perception of the world and fosters personal self-knowledge.



**Толмачёв Александр Васильевич,**  
*доктор юридических наук,  
магистр религиоведения,  
советник декана философско-  
богословского факультета  
Российского православного  
университета святого Иоанна  
Богослова (Москва)*

**Исследование искусства звука и света  
как кодов духовной сферы бытия  
при становлении личности  
в новом информационном обществе**

Становление личности возможно при взгляде на человека как на триединство тела, души и духа, то есть на триединого человека. Троичность человека — это базис бессознательного (инстинкты тела), сознательного (рефлексы души) и надсознательного (страсти духа). В троичности создается религиозная идентичность с опорой не на «голос крови» (по Л. Н. Гумилеву — этногенез или генетический код), а на «зов сердца» (по А. П. Девятову — код культуры, код архетипов), — через различение сердцем «чувства правды». Символы могут указать путь человеку, стремящемуся к личностному духовному росту. Человеческая жизнь в XXI в. постепенно будет менять устремления от материальных интересов индивидуума, семьи, государства к нематериальным ценностям культуры. Ценности зашифрованы в символах и кодах духовной сферы бытия. Чувства воспринимают информацию, передаваемую в звуке и цвете. В китайской традиции кодирования духовной жизни человека дух от земли имеет цвет черный, дух от Неба — цвет белый, а энергия жизни записана тремя чистыми цветами: красный, желтый, синий. Для кодирования вибраций духовной сферы нужно сравнить набор звуковой палитры с палитрой цвета. В космической музыке сфер духовного мира символические коды прояв-

ляются двенадцатицветной палитрой: семь цветов радуги видимого мира и пять цветов связи человека с миром невидимым: алый — цвет утренней зари, лазоревый — насыщенный цвет неба в полдень, пурпурный — цвет заката, черный — цвет неба звездной ночью и белый — тот свет. Гаммы разных октав — это как бы ступени пролетов лестницы восхождения сердца от земли к Небу, а трезвучия — суммы волн звуков и призвуков небесного нечета (гармонических обертонов) вместе воспринимаются как единое — присутствие в сердце человека Духа Божия. Искусство звука и света позволяет не логически понять, а прочувствовать и распознать чистым сердцем Дух Истины, Силу Неба и Волю Неба. Через расшифрование звуковых и цветовых кодов космической музыки сфер, как одной из технологий личностного роста, приходит понимание управлением человека и усовершенствованием среды обитания в живом мире вне мира искусственного.

**Alexander Tolmachev**  
*(Moscow)*

### **Exploring Sound and Light Art as Codes of the Spiritual Realm in Personal Development within the New Information Society**

Personal development becomes possible when viewing a humans as a trinity of body, soul, and spirit — that is, as a tripartite being. This trinity of man is the basis of the unconscious (instincts of the body), the conscious (reflexes of the soul), and the supraconscious (passions of the spirit). Within this trinity, religious identity is created, relying not on the “voice of the blood” (according to L. N. Gumilev — ethnogenesis or genetic code), but on the “call of the heart” (according to A. P. Devyatov — the code of culture, the code of archetypes) — through the heart’s discernment of a “sense of truth.” Symbols can show the way to a person on the path of personal spiritual growth. Human life in the 21st century will gradually shift aspirations from the material interests of the individual, family, and state to the intangible values of culture. Values are encrypted in the symbols and codes of the spiritual realm of existence. The senses perceive

information conveyed in sound and color. In the Chinese tradition of encoding human spiritual life, the spirit from the earth is black, the spirit from Heaven is white, and life energy is recorded in three pure colors: red, yellow, and blue. To encode the vibrations of the spiritual realm, one must compare the set of sound palettes with the color palette. In the cosmic music of the spheres of the spiritual world, symbolic codes are manifested in a twelve-color palette: the seven colors of the rainbow of the visible world and the five colors of man's connection with the invisible world: scarlet is the color of dawn, azure is the rich color of the sky at midday, purple is the color of sunset, black is the color of the sky on a starry night, and white is the afterlife. The scales of different octaves are like steps on the flight of stairs of the heart's ascent from earth to Heaven, and triads — the sums of the waves of sounds and overtones of the heavenly odd (harmonic overtones) — are perceived together as a single entity — the presence of the Spirit of God in the human heart. The art of sound and light allows one to experience and recognize with a pure heart, not just through logic, the Spirit of Truth, the Power of Heaven, and the Will of Heaven. Through deciphering the sound and color codes of the cosmic music of the spheres, as one of the technologies for personal growth, one gains an understanding of human control and the improvement of the living environment in the living world outside of the artificial world.



**Тавлай Галина Валентиновна,**  
*этномузыковед, музыкант-исполнитель, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора фольклора Российского института истории искусств, член Союза композиторов Республики Беларусь (Санкт-Петербург)*

**Звуковая метафора световой вспышки  
в конечном глоссандировании  
белорусских песен весенне-летнего календаря**

Одна из ярких ключевых интонационных форм, представленная в белорусской раннетрадиционной песенной культуре и содержащаяся в недрах ее многожанрового весенне-летнего обрядового фонда, — завершающие мелострофу глоссандо, выраженные прежде всего в живом звучании голосов деревенских певиц-корифеев. Беззвучные нотации не вызывают того слухового потрясения, коим обладают эти непосредственно отправляемые в бесконечное поднебесное пространство будоражающие сознание, фантастически прекрасные и непонятные непосвященному звуко-акустические сложно организованные музыкальные сигналы импровизационной природы.

Подобные звуковые послания — универсальный для культур мира знак глубокой древности. Перед нами предстает не привычное потоновое мелодическое пение, но соскальзывающее с разной в каждом индивидуальном и локально-региональном преломлении особого плана «межтоновое» бессловесное интонирование. Его структурное своеобразие обусловлено наличием широкого по диапазону скачка, реализуемого вслед за долгим (до семнадцати счетных единиц) тянущимся завершающим мелострофу тоном-слогом. Этот неожиданный восходящий ход-скачок направлен в строго определенную для каждой поющей группы или певца высотную точку. Резко пре-

рывающая все предшествующее музыкально-слоговое становление, подобный завершающий микрораздел песенной строфической формы контрастирует предшествующему музыкальному изложению.

Восходяще-нисходящие звуковые линии, иногда перекрестно, чаще параллельно движущиеся, организуются в некую сложную, полифоническую по сумме своих траекторий самостоятельную композиционную единицу. Часто конечное глиссандирование бывает сугубо унисонным, многотембровым, с небольшим запаздыванием одного из голосов. Отданное для своего свершения не всему ансамблю, но одной-двум наиболее звонкоголосым певицам, оно обладает огромной динамической силой и выразительностью. Лавиноподобное соскальзывание сверху вниз в широком диапазоне, мысленно направленное духам природы и умершим предкам, становится проявлением музыкального «иноязычия», одним из воображаемых способов коммуникации с ними. Подобный тип интонирования ассоциативно близок воздействию мощной энергетической световой вспышки, в том числе, — молнии, прорезывающей небо, с последующим угрожающе-устрашающим раскатом грома или далекой, почти беззвучной, уже потерявшей силу, зарнице — своего рода звуковому напоминанию об уже извергшей могучую световую энергию молнии и ее разрядах. Акт глиссандирования, осуществляемый ассоциативно в звуке и в свете, близкий по характеристикам своего протекания в разных физических средах, производит на сознание человека ошеломляющий эффект, будто бы разрывая пространство и прекращая на миг само течение времени.

**Galina Tavlai**  
(*Saint Petersburg*)

**Sound Metaphor of a Light Flash  
in the Terminal Glissando  
of Belarusian Spring–Summer Calendar Songs**

One of the most vivid key intonational forms presented in early traditional Belarusian song culture and embedded in its multigenre spring–summer ritual repertoire is the glissando that concludes the melostrophe, expressed above all in

the living sound of the voices of village singer-leaders. Silent notations do not evoke the auditory shock produced by these directly dispatched into the boundless небесное space, mind-stirring, fantastically beautiful and unintelligible to the uninitiated, acoustically complex musical signals of improvisational nature.

Such sound messages are a universal sign of deep antiquity across the cultures of the world. What appears here is not the familiar stepwise melodic singing, but a sliding, in each individual and local-regional refracting way, special “inter-tone” wordless intoning. Its structural specificity is conditioned by the presence of a wide-range leap, realized after a long (up to seventeen counted units) sustained concluding melostrophic tone-syllable. This unexpected ascending motion-leap is directed toward a strictly defined pitch point for each singing group or singer. Abruptly interrupting all preceding musical-syllabic development, such a final micro-section of the song’s strophic form contrasts with the preceding musical exposition.

Ascending-descending sound lines, sometimes crossing but more often moving in parallel, are organized into a complex, polyphonic in the sum of their trajectories, independent compositional unit. More often such terminal glissando is purely unison, multitimbral, with a slight delay of one of the voices. Entrusted for its realization not to the entire ensemble but to only one or two of the most resonant-voiced singers, it possesses immense dynamic power and expressiveness. The avalanche-like sliding from top to bottom across a wide range, mentally directed to the spirits of nature and deceased ancestors, becomes a manifestation of musical “other-language,” one of the imagined modes of communication with them. This type of intoning is associatively close to the impact of a powerful energetic flash of light, including lightning cleaving the sky, with the ensuing menacing roll of thunder, or a distant, almost soundless, already weakened distant glow — a kind of sonic reminder of the lightning that has already discharged its mighty energy and its discharges. The act of glissando, carried out associatively in sound and in light and close in its course across different physical media, produces a staggering effect on human consciousness, as if tearing space apart and momentarily halting the very flow of time.



**Александрова  
Надежда Викторовна,**  
*музыкант-исполнитель,  
композитор,  
этноинструментовед,  
научный сотрудник сектора  
инструментоведения  
Российского института  
истории искусств  
(Санкт-Петербург)*

### **Бытование и взаимодействие концептов звука и воды в традиционном искусстве удмуртов: музыкальные инструменты**

Концепты, сформированные в индивидуальной и коллективной памяти, многослойны и сложно составлены. На становление и развитие понятийных категорий влияют исторические, социальные и психологические факторы. «Значение и значимость» (Ю. С. Степанов), неразрывно слитые в понятии «концепт», «высвечивают» те или иные сущностные, неочевидные стороны явлений инструментальной культуры подобно тому, как разные грани кристалла отражают свет под разными углами. В нашем случае постараемся проследить проявление концептов воды и звука в инструментализме удмуртов.

В удмуртской космогонии вода является первоосновой всего сущего. «Во всем свете кругом была одна вода, земли совсем не было», — говорится в текстах, записанных у разных этнографических групп удмуртов в XIX веке. В. П. Налимов интерпретировал мифы о сотворении мира следующим образом: «...бог — творительная сила, отражающаяся в природе: в живой текущей воде, придавая ей прозрачность, текучесть, неиссякаемость, — в растениях, в животных и человеке» (Охрана природы, 1928, № 4, с. 6–7). Вода имеет лечебную, очистительную и разграничительную функции. В этой связи интересно проследить различные аллюзии в мелодии *инву утчан гур* (небесной воды поиска мелодия — удм.).

Выполняя коммуникативную, охранительно-защитную функции, звук и звучание в удмуртской традиции являются основополагающими элементами в картине мироздания. Музыкальные инструменты как квинтэссенция, концентрация звучания, аккумулируют все смыслы, вкладываемые в эти понятия. Звучание музыкального инструмента у удмуртов имеет постоянные устойчивые вербальные характеристики. Например, звук *чипчиргана* (натуральная труба из стебля зонтичного растения; звукоизвлечение происходит путем втягивания воздуха исполнителем через инструмент) сравнивается с голосом человека в молодости.

Взаимодействие концептов звука и воды на различных уровнях инструментализма помогает глубже понять и осмыслить основы творческого мышления удмуртов.

**Nadezhda Aleksandrova**  
(*Saint Petersburg*)

### **The Existence and Interaction of the Concepts for Sound and Water in the Traditional Art of the Udmurts: Musical Instruments**

The concepts formed in individual and collective memory are multi-layered and complexly composed. The formation and development of conceptual categories are influenced by historical, social, and psychological factors. “Meaning and significance” (Yu. S. Stepanov), inextricably fused in the concept, “highlight” certain essential, unobvious aspects of the phenomena of instrumental culture. In our case, we will try to trace the manifestation of the concepts of water and sound in the instrumentalism of the Udmurts.

In Udmurt cosmogony, water is the fundamental principle of everything. The Udmurt myths say: “There was only water in the whole world, there was no land at all”. In 1928, V. P. Nalimov wrote, “... God is a creative force reflected in nature: in living flowing water, giving it transparency, fluidity, inexhaustibility, in plants, in animals, and in man”. Water has healing, cleansing, and delimiting functions. We will consider the Udmurt melody *invu utchan gur* (Sky water search melody, udm.).

Sound and sounding are important in the Udmurt tradition. They perform communicative, protective functions. Musical instruments are the quintessence, the concentration of sound phenomenon.

The interaction of sound and water concepts at various levels of instrumentalism helps to better understand and comprehend the foundations of Udmurt creative thinking.



**Тихомирова  
Анна Борисовна,**  
*композитор, кандидат  
искусствоведения, доцент  
Уральской государственной  
консерватории  
им. М. П. Мусоргского  
(Екатеринбург)*

**«Образ звучания воды» как художественная компонента  
феномена создания и восприятия музыки:  
ресурсы работы с темброфактурным тематическим  
материалом в сонористической композиции  
(аналитический и практический аспекты)**

Работа с темброфактурными элементами в сонористической композиции может раскрываться на разных уровнях творческого осознания «образа звука»: от психоакустических эффектов, психологических ассоциаций и рефлексий до семантики звучания культурных кодов звукового ландшафта, формирования музыкального синтаксиса и симфонических концепций. В данном курсе интересны музыкальные аллюзии к образу звучания воды — значимого символа жизни в картине мира человека. Сонористическая ткань обладает богатыми ресурсами для создания отсылок к данному образу, что может стать полем для исследования феноменологии творческого мышления при создании музыкальной композиции.

Роль тембра как «образа звука» в организации базового синтаксиса и характерной для сонорного материала «грамматики» может раскрываться в семантических арках и в композиторских приемах организации темброфактуры музыкального текста: «тембровый морфинг» (трансформация темброфактурной единицы в новый узнаваемый звуковой элемент); раскрытие потенциала рабо-

ты со структурой «макро-спектра» и ее соотношением со слуховым ощущением звуковой единицы; возникновение «иллюзорного тембра» (термин В. Цытовича) в результате строения фактуры и специфической артикуляции; семиотическая функция тембра и др.

Образ звучания воды может выступать как универсальный звуковой символ, понятный реципиенту музыки. Связь с данным образом уникально включена в синтез «пониманий-чувствований-проживаний» музыкального выражения художественных смыслов.

**Anna Tikhomirova**  
(*Ekaterinburg*)

**«The Sound Image of Water» as an Artistic Component  
for the Phenomenon of Creation and Perception of Music:  
Resources for Working with Timbre-Textural Thematic  
Material in a Sonoristic Composition  
(Analytical and Practical Aspects)**

Working with timbre-textural elements in a sonoristic composition can unfold at various levels of creative understanding of the “image of sound”: from psychoacoustic effects, psychological associations, and reflections to the semantics of the soundscape’s cultural codes, the formation of musical syntax, and symphonic concepts. In this context, musical allusions to the image of the sound of water — a significant symbol of life in the human worldview — are of interest. Sonoristic texture offers rich resources for creating allusions to this image, which can become a field for exploring the phenomenology of creative thinking in the creation of a musical composition.

The role of timbre as a “sound image” in the organization of basic syntax and the “grammar” characteristic of sonorous material can be revealed in semantic arcs and in composer’s techniques for organizing the timbre texture of a musical text. Specifically: “timbre morphing” (the transformation of a timbre-textural unit into a new, recognizable sound element); unlocking the potential of working with the structure of the “macro-spectrum” and its correlation with the auditory sensation of a sound unit; the emergence of

“illusory timbre” (V. Tsytovich’s term) as a result of the structure of texture and specific articulation; the semiotic function of timbre; and others.

The image of the sound of water can act as a universal sound symbol, understandable to the recipient of music. The connection with this image is uniquely integrated into the synthesis of “understandings-feelings-experiences” of the musical expression of artistic meanings.



**Никаноров Александр  
Борисович,**  
*кандидат искусствоведения,  
старший научный сотрудник  
сектора инструментоведения  
Российского института  
истории искусств  
(Санкт-Петербург)*

**Хождение за три моря новгородского гусяра Садко  
или четыре песни иноземных гостей  
в опере Н. А. Римского-Корсакова  
как образная и структурно-жанровая реализация  
водной стихии**

Значение вокального дивертисмента или небольшого песенного цикла из оперы «Садко», ставшего довольно быстро популярным в концертной практике певцов-солистов, вовсе не сводится к функции вставного номера. Песни иноземных гостей в ходе сюжета четвертой картины и всей оперы осуществляют красочную презентацию дальних стран, в которые намеревается отправиться Садко. По сути, песни иноземных гостей — это и есть описание будущих странствий главного героя. В опере они остались «за кадром», мы не видим их, но, следуя эпическому принципу произведения, узнаем о них через рассказы. Слушатель становится очевидцем лишь самого чудесного и последнего путешествия на дно морское в терем Морского Царя. Образы трех морей совершенно разных по своим водным стихиям и такие же самобытные по характеру и вере живущие на их берегах люди, несомненно, заинтересовали Садко. Будучи прирожденным путешественником, искателем приключений, несмотря на многие предостережения со стороны люда новгородского («Ой, и живут же там все разбойнички: Ой, самому Садку убиту быть...»

или «Ой, да не ездят, гости, на ту сторону <...> Ой, понапрасну не теряй головы...»), он наверняка побывал и в тех, и в других краях и там прославил своими песнями и то-варами родной Новгород. Как в «Сказке о царе Салтане», рассказы заморских купцов — это три чуда, но не персонажи, а три водных стихии: грозное и суровое северное, безмятежное таинственное южное, роскошное умиротворяюще Средиземное, а точнее, Адриатическое море. В соответствии с эпической и сказочной традицией, путешествие к ним предсказывается, а направление и последовательность должен выбирать сам главный герой. Важно и то, что песни заморских гостей подхватывают некоторые смысловые мотивы духовного стиха о «Голубиной книге», отдельные куплеты из которого исполняют калики переходящие на протяжении почти всей первой половины четвертой картины. Наподобие драгоценных камней, разбросанных как в земле (о чем поет Индейский гость), так и в воде, эти песни вплетаются в макросюжет духовного стиха о мифологическом мироустройстве. Единство в многообразии наблюдается не только в сюжетно-символической канве четырех песен, но и в жанровой основе и музыкальном формообразовании. Детальному раскрытию этих особенностей посвящается наш доклад.

**Aleksander Nikanorov**  
(*Saint Petersburg*)

***The Journey Across Three Seas by Sadko,  
the Novgorod Guslar, or the Four Songs  
of the Foreign Guests in N. A. Rimsky-Korsakov's Opera  
as a Figurative, Structural, and Generic Realization  
of the Aquatic Element***

The significance of the vocal divertissement, or the short song cycle from the opera *Sadko* — which rapidly gained popularity in solo concert performance — is by no means limited to the function of an interpolated number. Within the plot of the fourth scene and the opera as a whole, the Songs of the Foreign Guests provide a vivid presentation of the distant lands to which Sadko intends to travel. In essence, these songs serve as a descriptive preview of the

protagonist's future wanderings. In the opera, these journeys remain "off-stage"; we do not witness them directly but, adhering to the work's epic principle, learn of them through narrative accounts. The listener becomes an eyewitness only to the most miraculous and final journey to the seabed, to the chambers of the Sea King. The imagery of the three seas, each possessing a distinct aquatic character, and the equally unique natures and faiths of the peoples inhabiting their shores, undoubtedly captivated Sadko. As a natural traveler and adventurer, despite numerous warnings from the Novgorod folk ("Oh, brigands dwell there... Sadko himself will be slain..." or "Oh, do not go to that side... Do not lose your head in vain..."), he most likely visited each of these regions, glorifying his native Novgorod through his songs and wares. Much like the tales of the overseas merchants in *The Tale of Tsar Saltan*, these narratives present "three wonders" — not as characters, but as three distinct aquatic elements: the formidable and harsh Northern Sea, the serene and mysterious Southern Sea, and the opulent, tranquil Mediterranean (specifically, the Adriatic). In accordance with epic and fairy-tale traditions, the journey to these realms is foretold, while the direction and sequence must be chosen by the protagonist himself. Crucially, the songs of the foreign guests echo certain semantic motifs of the sacred verse (*dukhovny stikh*) regarding the *Book of the Dove* (*Golubinaya Kniga*), stanzas of which are performed by the wandering pilgrims (*kaliki perekhozhiye*) throughout much of the first half of Scene Four. Like precious stones scattered both in the earth (as sung by the Indian Guest) and in the water, these songs are interwoven into the macro-narrative of the sacred verse concerning the mythological world order. This "unity in diversity" is observed not only in the narrative and symbolic fabric of the four songs but also in their generic foundations and musical morphology. This report is dedicated to a detailed exploration of these characteristics.



**Хасаншин Азамат  
Данилович,**  
*кандидат искусствоведения,  
композитор, музыковед,  
дирижер, доцент Уфимского  
государственного  
института искусств  
имени Загира Исмагилова,  
член Союза композиторов  
России и Башкортостана,  
заслуженный деятель  
искусств Республики  
Башкортостан (Уфа)*

**Принцип Моментформ  
в музыке Карлхайнца Штокхаузена  
и философия Фридриха Шеллинга:  
свет «Вечного Настоящего» и тёмный синтез**

Философия Шеллинга в каком-то смысле является завершением Просвещения, выступившего с идеей «Света Разума». Противопоставив идею *света* — принципу *тяжести*, стремящемуся к центральной точке (равно как и время — пространству), Шеллинг утверждает принцип «темного синтеза» как то, что исходит из абсолютного (навсегда оставаясь нетранспарентным, непрозрачным для человеческого познания). Эта его мысль строго ортодоксальна — «Абсолют все-таки *нуждается* в творении и потому *не свободен* по отношению к нему: он Тот, Кто *может творить, а может и не творить* мир». Можно говорить о ее сохраняющейся актуальности: так, с точки зрения квантовой концептологии вполне возможно существование одновременно в разных и даже противоречащих друг другу состояниях. Здесь мы вновь (в очередной раз после Лейбница) встречаемся с действием принципов *вероятности* и *когерентности*.

В начале XX в. в творчестве Дебюсси, по словам К. Штокхаузена, впервые возникает принцип Моментформ (в балете «Игры»). Именно там реализовалась композиторская форма, состоящая из последований неких «Настоящих», которые структурно замкнуты, но в плане

последовательности своих «множеств» разомкнуты: Моментформ может существовать одновременно в разных и противоречащих друг другу состояниях — за каждым из них может следовать (а может и не следовать) момент нового «Настоящего». Конструктивные идеи Штокхаузена построены на проработке «Настоящего» — каждое его очередное начало есть такое «актуальное несовершенство», которое нужно преодолеть (реализовать его потенцию *темного синтеза* к реализации себя как *целостности*) ввиду его несвободы, связанной с началом движения формы (импульсом). Так, Моментформ порождает некое «пространство перспективы», обладающее необратимым характером (как область построения *вероятностных звуковых «объемов-пространств»*): ибо Настоящее дано нам «как бесконечный по потенциальности пласт возможности, который делает бесконечным не Прошлое и не Будущее, а настоящее время. Окончательная же свобода человека возможна только через понимание бесконечности Настоящего».

Azamat Khasanshin  
(Ufa)

**The *Momentform* Principle  
in the Music of Karlheinz Stockhausen  
and the Philosophy of Friedrich Schelling:  
the Light of the “Eternal Present” and the Dark Synthesis**

Schelling’s philosophy, in a certain sense, represents the culmination of the Enlightenment, which advanced the idea of the “Light of Reason.” Contrasting the idea of light with the principle of gravity, which tends toward a central point (just as time tends toward space), Schelling asserts the principle of “dark synthesis” as that which proceeds from the absolute (while forever remaining non-transparent, opaque to human cognition). This idea of his is strictly orthodox: “The Absolute nevertheless requires creation and is therefore not free in relation to it: He is the One who can create, or who may not create, the world.” One can speak of its continuing relevance: thus, from the perspective of quantum conceptology, it is entirely possible

to exist simultaneously in different and even contradictory states. Here we again (once again after Leibniz) encounter the principles of probability and coherence.

According to K. Stockhausen, the principle of Momentform first emerged in the work of Debussy in the early 20th century (in the ballet “Jeux”). It was there that a compositional form was realized consisting of successions of certain “Presents” that are structurally closed, but open in terms of the sequence of their “sets”: Momentform can exist simultaneously in different and contradictory states — each of them may or may not be followed by the next moment of a new “Present.” Stockhausen’s constructive ideas are built on the elaboration of the “Present” — each of its successive beginnings is an “actual imperfection” that must be overcome (to realize its potential for dark synthesis toward self-realization as a whole) due to its unfreedom, linked to the beginning of form’s movement (impulse). Thus, Momentform generates a certain “space of perspective” possessing an irreversible character (as a domain for constructing probabilistic sonic “volume-spaces”): for the Present is given to us “as an infinite layer of possibility, which makes infinite not the Past or the Future, but the present time. The ultimate freedom of man is possible only through understanding the infinity of the Present.”



**Линь Цзяцзюнь,**  
*аспирант сектора  
инструментоведения  
Российского института  
истории искусств —  
(научный руководитель —  
О. В. Колганова)  
(Шаньтоу, Китайская  
Народная Республика)*

**Образ воды в опере Инь Циня «Баллада о канале»  
(Национальный театр Китая  
«Жемчужина на воде», 2012)**

Доклад посвящен способам репрезентации образа воды в опере композитора Инь Циня «Баллада о канале», поставленной в Национальном театре Китая «Жемчужина на воде» в 2012 г. Сюжет произведения разворачивается вокруг Великого канала Пекин–Ханчжоу, который выступает не только местом действия, но и одним из ключевых драматургических образов. Рассматриваются проявления водной образности в системе персонажей, музыкальной драматургии и сценографии спектакля. Особое внимание уделяется хору «Духов реки», звучащему на протяжении всего произведения и формирующему образ Великого канала как одушевленного существа. Анализируются музыкальные, сценографические и визуальные средства воплощения воды, включая пространственную организацию сцены, световые эффекты и хоровую драматургию. По мере развития действия семантика воды постоянно меняется: в сценах совместного путешествия Шуй Хунлянь и Цинь Сяошэна Канал становится пространством зарождения любви; в эпизодах с бурлаками вода приобретает значение человеческого страдания и тяжести судьбы; в кульминационных сценах она превращается в образ опасной стихии, связанной с мотивами жизни и смерти. В заключение делается вывод о том, что вода в

опере выполняет функцию сквозного символического и драматургического элемента, объединяющего сюжет, музыкальную структуру и визуальное решение спектакля.

**Lin JiaJun**

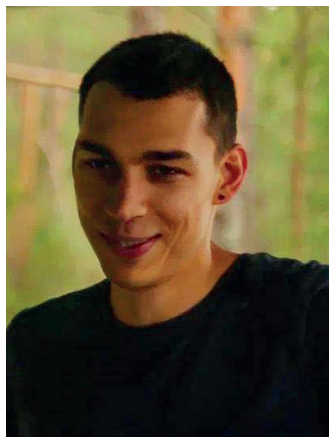
*(Shantou, People's Republic of China)*

**The Imagery of Water in Yin Qing's Opera**

*The Canal Ballad*

**(National Centre for the Performing Arts, 2012)**

This report examines the modes of representation of water imagery in the opera *The Canal Ballad* by composer Yin Qing, premiered at the National Centre for the Performing Arts (the “Giant Egg”) in Beijing in 2012. The narrative centers on the Grand Canal (Beijing–Hangzhou), which serves not only as the primary setting but also as a pivotal dramatic motif. The study explores the manifestations of water-related symbolism within the character system, musical dramaturgy, and scenography of the production. Particular attention is given to the “River Spirits” chorus, which resonates throughout the work and portrays the Grand Canal as an ensouled, sentient entity. The analysis further investigates the musical, scenographic, and visual means of embodying water, including the spatial organization of the stage, lighting effects, and choral dramaturgy. As the action unfolds, the semantics of water undergo continuous transformation: in the scenes depicting the journey of Shui Honglian and Qin Xiaosheng, the Canal emerges as a locus for the genesis of love; in the episodes featuring the boat trackers (*burlaki*), the water becomes a metaphor for human suffering and the burden of destiny; in the climactic scenes, it evolves into an image of a perilous element intertwined with the motifs of life and death. The report concludes that water in the opera functions as a leit-motif — a symbolic and dramatic element that unifies the narrative, musical structure, and visual aesthetics of the production.



**Лаврухин Александр Александрович,**  
*аспирант сектора музыки  
Российского института  
истории искусств  
(научный руководитель —  
Г. В. Ковалевский),  
музыкальный критик,  
преподаватель  
магистерской программы  
«Музыкальная критика»  
Санкт-Петербургского  
государственного университета,  
лектор (Санкт-Петербург)*

### **Политопы Яниса Ксенакиса: к вопросу формы**

Политопы — особый тип свето-архитектурно-музыкальных инсталляций, разработанный греко-французским композитором Янисом Ксенакисом. Большинство этих амбициозных проектов было не только концептуализировано в теории, но и воплощено на практике. Ксенакис вдохновлялся культурами Древней Греции и Ирана, математическими концепциями и законами, передовыми технологическими достижениями. При создании политопов использовалось самое современное оборудование в сфере мультимедиа, звукозаписи и саунд-инжиниринга второй половины XX века.

Для Ксенакиса, как-то сравнившего процесс сочинения музыки с управлением космическим кораблем, путешествующим по звуковому космосу сквозь сонорные созвездия и галактики, создание политопов было одним из символов вступления человечества в новую эру (направление мысли, характерное для многих деятелей искусства в 1970-х). Сам термин образован от двух греческих слов — *polys* (много, большое количество) и *topos* (место, пространство, территория) — и символизирует идею целого, состоящего из нескольких составных частей.

Наша задача — выявить, чем концептуально отличаются политопы от мультимедийных инсталляций современников и предшественников Ксенакиса, как компози-

тор формулировал миссию своего амбициозного проекта, и получилось ли у него ее воплотить. В ходе доклада будут анализироваться эссе самого композитора, посвященные политопам, наброски партитур, архитектурные чертежи, а также сохранившиеся видео- и аудиозаписи.

**Aleksandr Lavrukhin**  
(*Saint Petersburg*)

### **Iannis Xenakis's Polytopes: On the Question of Form**

Polytopes represent a distinctive genre of light-architectural-musical installations developed by the Greek-French composer Iannis Xenakis. The majority of these ambitious projects were not only conceptualized theoretically but also implemented in practice. Xenakis drew inspiration from the cultures of Ancient Greece and Iran, mathematical concepts and laws, and cutting-edge technological advancements. The creation of these polytopes utilized the most sophisticated multimedia, recording, and sound engineering equipment available in the second half of the 20th century.

For Xenakis — who once likened the process of composition to navigating a cosmic vessel sailing in the space of sound, across sonic constellations and galaxies — the development of polytopes symbolized humanity's advancement into a new era (a conceptual framework characteristic of many avant-garde artists in the 1970s). The term itself is derived from two Greek words: *polys* (many/multitude) and *topos* (place/space/territory), embodying the idea of a unified whole comprised of multiple constituent parts.

This study aims to identify the conceptual distinctions between Xenakis's polytopes and the multimedia installations of his contemporaries and predecessors. It further examines how the composer articulated the mission of his ambitious project and evaluates the extent of its practical fulfillment. The analysis draws upon Xenakis's own essays on polytopes, score sketches, architectural blueprints, and extant video and audio recordings.



**Воинова Марина  
Владиславовна,**  
*композитор, музыковед,  
органистка, кандидат  
искусствоведения, доцент  
кафедры теории музыки  
научно-композиторского  
факультета Московской  
государственной  
консерватории имени  
П. И. Чайковского, доцент  
кафедры культурологии  
Московского государственного  
университета культуры,  
член Союза композиторов РФ  
(Москва)*

**Звук и свет как идея органной композиции  
(на примере пьесы «Светлое и тёмное»  
Софии Губайдулиной)**

В докладе рассмотрен феномен органной композиции, основанной на идее фактурного и тембро-динамического контраста. На примере пьесы «Светлое и тёмное» выдающегося композитора XX столетия Софии Губайдулиной прослеживается концепция сопоставления органной фактуры, тембров и других выразительных средств, демонстрирующих философские идеи композитора. По словам Губайдулиной, «метафорами светлого и тёмного являются только звуковые краски и регистр».

Противостояние света и тьмы — одна из ключевых тем в творчестве Губайдулиной. Композитор говорила: «В наше время мы не можем обойтись без сильнейшего контраста, без сильнейшего противопоставления — от светлого к темному, от дьявольского к божественному. Такой контраст внутри нас самих, мы вынуждены преодолевать его, это наша актуальность. Да, в жизни есть и плюс, и минус, существует негативное и позитивное, темное и светлое, но между ними должно быть найдено благостное равновесие, должна появиться подвижность, должно возникнуть стремление к свету, которое дает активность, и в то же время уверенность и постоянство».

**Marina Voinova**  
(*Moscow*)

**Sound and Light as the Idea of an Organ Composition,  
Exemplified by the Piece “Light and Dark”  
by Sophia Gubaidulina**

This paper examines the phenomenon of an organ composition grounded in the idea of textural and timbral-dynamic contrast. Using the piece *Light and Dark* by the outstanding twentieth-century composer Sofia Gubaidulina as a case study, the article traces a concept of juxtaposing organ textures, timbres, and other expressive means that articulate the composer’s philosophical ideas. In Gubaidulina’s words, “the metaphors of light and darkness are only sonic colors and register.”

The opposition of light and darkness is one of the key themes in Gubaidulina’s oeuvre. The composer stated: “In our time we cannot do without the strongest contrast, without the strongest opposition—from light to dark, from the diabolical to the divine. Such a contrast exists within ourselves; we are compelled to overcome it—this is our urgency. Yes, in life there is both plus and minus; the negative and the positive, the dark and the light exist, but an equilibrium must be found between them; mobility must appear; there must arise a striving toward light, which gives activity and at the same time confidence and constancy.”



**Овсянкина**  
**Галина Петровна,**  
*музыковед, доктор*  
*искусствоведения,*  
*профессор кафедры*  
*музыкального*  
*воспитания и*  
*образования*  
*Института музыки,*  
*театра и хореографии*  
*Российского*  
*государственного*  
*педагогического*  
*университета имени*  
*А. И. Герцена, член*  
*Союза композиторов*  
*РФ, заслуженный*  
*деятель науки*  
*и образования*  
*(Санкт-Петербург)*

### **Семантика природных стихий в «Данте»-симфониях Бориса Тищенко**

В пяти «Данте-симфониях» Тищенко значительный пласт музыкального содержания связан с природными стихиями: *землей, огнем, воздухом, водой.*

Приоритетной является стихия огня, которая формирует многие кульминации. В них есть изобразительность, раскрывается смысл огня — *жестоким кары и очищения души, ее испытания* перед горным восхождением. В симфонии № 4 *попыхает настоящий пожар.* Фрагмент включает весь спектр классической «огненной» семантики, обогащенный авангардными приемами письма. Самый масштабный огненный образ связан с огнем Божественным — космический облик сверкающего имперского орла в симфонии № 5 воссоздан кластерной техникой всего оркестра.

Концентрацией семантики остальных природных стихий является первый раздел «Данте-симфонии» № 3. В сцене седьмого круга — вариационной композиции,

со второй вариации начинают главенствовать «бисерные» пассажи, характерные для *семантики воды*, воспроизводя бурный поток адских рек. В вариации, воплощающей картину водопада, низвергающегося на лихоимцев, солируют три тромбона в сочетании с контролируемой алеаторикой и тремоло струнной группы. В разделе, рисующем полет на Герионе, где главенствует *семантика воздуха* и полета, ведущую роль играет инструментовка: струнные, в сочетании с ветродуем и синтезатором.

В «Данте-симфониях» известные семантические средства часто трактуются по-новому. Благодаря психологической установке, которую дает классическая семантика, она обогащается авангардными приемами и новыми тембрами.

**Galina Ovsyankina**  
(*Saint Petersburg*)

### **The Semantics of Natural Elements in Boris Tishchenko's *Dante Symphonies***

In Boris Tishchenko's cycle of five *Dante Symphonies*, a significant stratum of the musical content is inextricably linked to the natural elements: earth, fire, air, and water.

The element of fire occupies a primary position, shaping many of the symphonies' climaxes. These sections employ vivid musical mimesis to reveal the dual nature of fire: as a mechanism of ruthless punishment and as a means of spiritual purification and trial preceding the celestial ascent. In Symphony No. 4, the music depicts a veritable conflagration; this fragment encompasses the full spectrum of classical "fiery" semantics, enriched by avant-garde compositional techniques. The most monumental manifestation of fire is associated with the Divine — the cosmic image of the radiant Imperial Eagle in Symphony No. 5 is reconstructed using a cluster technique across the entire orchestra.

The concentration of semantics related to the other natural elements is found in the first section of *Dante Symphony No. 3*. In the scene of the Seventh Circle — a variational composition — the "beaded" (pearlescent) passages typical

of water semantics begin to predominate from the second variation onwards, recreating the turbulent flow of infernal rivers. In the variation depicting the waterfall plunging upon the usurers, three solo trombones are combined with controlled aleatoricism and string tremolos. In the section portraying the flight on Geryon, dominated by the semantics of air and flight, the orchestration plays a decisive role, featuring strings in conjunction with a wind machine (*aeoliphone*) and a synthesizer.

In the *Dante* Symphonies, established semantic devices are frequently reinterpreted. By leveraging the psychological framework provided by classical semantics, the composer enriches the musical language with avant-garde techniques and innovative timbres.



**Мазихин Михаил Николаевич,**  
*искусствовед, аспирант*  
*сектора музыки Российского*  
*института истории искусств*  
*(научный руководитель —*  
*А. Л. Порфирьева)*  
*(Санкт-Петербург)*

### **Свет, звук и «мистерия»: опыт звукового перформанса «Предсимфония»**

«Мистерия» остается сюжетом, к которому постоянно возвращается театр. Одна из главных стратегий ее достижения — синтез искусств, где большую роль играют современные технологии сцены и важное место отводится светозвуковому элементу, но подобный подход ставит под вопрос саму возможность новизны мистериального.

Показателен в этом отношении звуковой перформанс «Предсимфония» по поэме Андрея Белого (режиссер — Ярослав Морозов, композитор — Илья SymphoCat), премьера которого состоялась на Новой сцене Александринского театра 12 марта 2025 года. Звук оказывается центральным элементом, существуя на двух уровнях: физиологическом (речь актера) и электронном (эмбиент-композиция, звук микрофона). Световые эффекты, находясь в подчиненном звуку положении, также ощутимо влияют на восприятие. Все средства работают на создание эффекта остранения, гиперреалистической условности, важной для мистерии. Возникающая сенсорная перегрузка затормаживает рациональное восприятие и должна провоцировать состояние, близкое к мистериальному переживанию.

Режиссер воспроизводит модель мистериального, однако такое воспроизводство двойственно: мистериальный тип воздействия актуализируется, но сама структура мистерии оказывается «историческим артефактом», не вы-

зывая ожидаемого переживания. Таким образом понимание мистериального требует переосмысления: чтобы стать актуальным художественным опытом, оно должно отказаться от простого цитирования готовых форм.

**Mikhail Mazikhin**  
(*Saint Petersburg*)

**Light, Sound, and “Mystery”:  
The Case of the *Pre-Symphony* Sonic Performance**

The concept of “Mystery” remains a recurring theme to which contemporary theatre continually returns. One of the primary strategies for its attainment is the synthesis of arts, in which modern stage technologies play a significant role and the light-sound element occupies a central position. However, such an approach challenges the very possibility of novelty within the “mysterical” domain.

In this regard, the sonic performance *Pre-Symphony* (*Predsimfoniya*), based on the poem by Andrei Bely (directed by Yaroslav Morozov; composer, Ilya SymphoCat), is particularly illustrative. Premiering at the New Stage of the Alexandrinsky Theatre on March 12, 2025, the production positions sound as its core element, operating on two distinct levels: the physiological (actor’s speech) and the electronic (ambient compositions and microphone-processed sound). Light effects, while subordinated to the sonic landscape, tangibly influence the spectator’s perception. These means collectively aim to achieve a “defamiliarization” effect (*ostranenie*) and a sense of hyper-realistic conventionality, both of which are essential to the nature of a Mystery. The resulting sensory overload inhibits rational perception, intended to provoke a state akin to a mysterical experience.

The director reproduces a model of the mysterical; however, this reproduction is inherently dualistic: while the mysterical mode of impact is actualized, the structure of the Mystery itself remains a “historical artifact,” failing to elicit the anticipated spiritual resonance. Consequently, the understanding of the mysterical requires reevaluation: to become a relevant artistic experience, it must move beyond the mere citation of established forms.



**Щедрина**  
**Ольга Михайловна,**  
*культуролог,  
преподавательница кафедры  
социокультурных практик и  
коммуникаций факультета  
культурологии РГГУ,  
научная сотрудница Учебно-  
научного центра визуальных  
исследований Средневековья  
и Нового времени РГГУ,  
соосновательница АНО  
Центр «Зорин-Арт»  
(Москва)*

### **Свет как медиум в творчестве Мэри Элизабет Хэллок-Гринволт**

Доклад посвящен осмыслению света как самостоятельного художественного медиума в творчестве американской художницы и изобретательницы Мэри Элизабет Хэллок-Гринволт (1871–1951), работавшей над теорией искусства света «Нуратар». На основе теоретических текстов светохудожницы и анализа запатентованных ею технических устройств реконструируется понимание специфики светового медиума и его воздействия на зрителя. Особое внимание уделяется тому, как в практике «Нуратар» соединяются инженерные решения и художественные задачи, а электрический свет осмысливается как медиум, способный структурировать пространство, время и аффективный опыт восприятия.

Несмотря на значительный вклад в развитие светового искусства, фигура Хэллок-Гринволт остается недостаточно изученной, особенно в русскоязычной академической среде. Доклад представляет теорию и практику светохудожницы, уточняя ее место в истории медиа и визуальной культуре.

**Olga Shchedrina**  
*(Moscow)*

**Light as a Medium in the Work  
of Mary Elizabeth Hallock-Greenewalt**

This paper examines the conceptualization of light as an autonomous artistic medium in the work of the American artist and inventor Mary Elizabeth Hallock-Greenewalt (1871–1951), who developed the theory of the art of light known as “Nourathar.” Drawing on the artist’s theoretical writings and an analysis of her patented technical devices, the study reconstructs her understanding of the specific properties of the light medium and its effects on the viewer. Particular attention is given to the ways in which, within the practice of “Nourathar,” engineering solutions intersect with artistic concerns, and electric light is theorized as a medium capable of structuring space, time, and the affective experience of perception.

Despite her significant contribution to the development of light-based art, Hallock-Greenewalt remains insufficiently studied, particularly within the Russian-language academic context. The paper introduces her theoretical and practical work, clarifying her position within the history of media and visual culture.



**Шарифуллина  
Василиса**  
*Александровна,  
искусствовед,  
студентка второго  
курса магистратуры  
Школы искусств  
и культурного  
наследия Европейского  
университета в Санкт-  
Петербурге*

**Закон звука в цвете и форме:  
о методах исследования и творчества  
«органической» школы 1920-х годов**

В докладе рассматриваются идеи М. В. Матюшина и его учеников о взаимодействии видимого и слышимого. В основе анализа — архивные документы о деятельности «органической» школы в Свободных государственных художественных мастерских, Государственном институте художественной культуры и Государственном институте истории искусств, а также личные записи Матюшина и его учеников 1920-х годов. С одной стороны, внимание обращено к идеям художников о связи шума, звука, света и цвета как первичных явлений физического мира. Предпринята попытка реконструкции их проявлений в практике визуализации звука и включения акустического фактора в художественный процесс. Реализация идей, отразившаяся, в частности, в дневнике М. В. Эндер, рассмотрена в контексте общей мотивировки ведения дневника и мировоззрения художницы. С другой стороны, акцент в докладе поставлен на структуре экспериментов «органического» отдела в исследовательских учреждениях. Выдвинуто предположение о возможных источниках методологии исследования и их интерпретации. В заключение приведены выводы, сделанные представителями «органической» школы, о взаимном влиянии звука на цвет и об общих законах генезиса звуковой и визуальной гармонии.

**Vasilisa Sharifullina**  
*(Saint Petersburg)*

**The Law of Sound in Color and Form:  
about the Methods of Research and Creativity  
of the «Organic» School of the 1920s**

The report examines the ideas of M. V. Matyushin's school concerning the interaction of the visible and the audible. The analysis is based on archival documents on the activities of the «organic» school in the Free State Art Workshops, the State Institute of Artistic Culture and the State Institute for the History of Arts, as well as personal records of Matyushin and his students of the 1920s. On the one hand, attention is drawn to the artists' ideas about the connection of noise, sound, light and color as primary phenomena of the physical world. An attempt has been made to reconstruct their manifestations in the practice of sound visualization and the inclusion of the acoustic factor in the artistic process. The implementation of these ideas, reflected in particular in the diary of M. V. Ender, is examined in the context of the general motivation for diary-keeping and the artist's worldview. On the other hand, the report focuses on the experimental structure of the «organic» department in research institutions. An assumption is made about possible sources of the research methodology and their interpretation. In conclusion, the paper presents the findings of the “organic” school concerning the mutual influence of sound and color and the general laws governing the genesis of sonic and visual harmony.



**Гундырева**  
**Надежда Александровна,**  
*искусствовед, заместитель*  
*директора по основной*  
*деятельности и развитию*  
*Нижнетагильского музея*  
*изобразительных искусств*  
*(Нижний Тагил)*

**Исконный свет Салафиила:**  
**Светоживопись**  
**Павла Голубятникова**  
**(Фестивальное продолжение**  
**проекта)**

В 2012 году, при поддержке Благотворительного фонда им. В. Потанина сотрудниками Нижнетагильского музея изобразительных искусств (НТМИИ) был реализован проект, посвященный ленинградскому художнику Павлу Константиновичу Голубятникову (1891–1942), ученику К. С. Петрова-Водкина. В основу проекта была положена идея создания новой «живописной жизни», способной заменить масляную живопись, воспринимаемую как «устаревшую и маловыразительную». Перспективы развития искусства Голубятников связывал с областью оптики. В коллекции НТМИИ хранится эскиз картины «Архангел Салафиил — молящий за людей» (1940) для перевода в светоживопись, которую художник не успел осуществить из-за начавшейся войны. Из живописного эскиза по задумкам Голубятникова: «может вырасти новое искусство — искусство цвета — через призмы и отражение определенного цвета луч даст возможность создать это искусство». Проект 2012 г. частично реализовал задуманное Голубятниковым, но, что особенно важно, дал импульс дальнейшим художественным реминисценциям и рефлексии над оптическим замыслом мастера.

В 2024–2025 гг., вновь при поддержке Благотворительного фонда им. В. Потанина, в Музее прошел фестиваль аллюзий, рефлексий и реминисценций, посвященный идее светоживописи и творческому наследию Павла Голубятникова. Фестивальные события объединили

специалистов и художников; идеи Голубятникова были представлены не только в ретроспективной части, но и собрали в едином экспозиционном пространстве произведения свето- и цветоживописи, а также музыкальной и поэтической живописи.

**Nadezhda Gundyreva**  
*(Nizhny Tagil)*

**The Primordial Light of Salafiel:  
Light Painting by Pavel Golubyatnikov  
(Festival Form of the Project)**

In 2012, with the support of the Vladimir Potanin Charitable Foundation, the staff of the Nizhny Tagil Museum of Fine Arts (NTMIA) implemented a project dedicated to the Leningrad artist Pavel Konstantinovich Golubyatnikov (1891–1942), a student of K.S. Petrov-Vodkin. The project was based on the idea of creating a new “pictorial life” capable of replacing oil painting, which was perceived as “outdated and inexpressive.” Golubyatnikov associated the future of art with the field of optics. The NTMIA collection contains a sketch for the painting “Archangel Salaphiel Praying for People” (1940), intended for conversion to light painting, which the artist was unable to complete due to the outbreak of war. From this painting sketch, according to Golubyatnikov’s vision, “a new art could emerge — the art of color — through prisms and the reflection of a specific color beam, making it possible to create this art.” The 2012 project partially realized Golubyatnikov’s vision, but, most importantly, gave impetus to further artistic reminiscences and reflections on the master’s optical design.

In 2024–2025, also with the support of the Vladimir Potanin Charitable Foundation, the staff of the NTMI organized a festival of allusions, reflections, and reminiscences dedicated to the idea of light painting and the creative legacy of Pavel Golubyatnikov. The festival allowed for a variety of events, brought together specialists and artists interested in this topic, and not only presented Golubyatnikov’s vision in a retrospective section but also brought together works of light and color painting, as well as musical and poetic painting, in a single museum exhibition space.



**Каргаполова**  
**Надежда Александровна,**  
*искусствовед, кандидат*  
*искусствоведения, заместитель*  
*начальника Управления по работе*  
*с регионами Российской академии*  
*художеств (Москва)*

**Образы света и воды**  
**в творчестве Юлии Мерзликиной**  
**(на примере персональной выставки**  
**«Миры, где живет стекло»)**

Образы света и воды оригинально раскрываются в творчестве Юлии Мерзликиной. Об этом свидетельствует ее персональная выставка «Миры, где живет стекло» (1–26 апреля 2026, Российская академия художеств, Москва). Различные по фактурам, техникам, художественному решению работы, выполненные из хрупкого и светоносного материала, преображаются в выставочном пространстве под действием меняющегося в течение дня солнечного и искусственного освещения. Свет становится соучастником как отдельных произведений, так и всего художественного проекта.

Такое взаимодействие ярко раскрывается в контексте темы четырех стихий, где образ воды, тех или иных ее состояний, представлен многолико: «Водопад», «Гроза», «Источник» (2007–2026), «Туман» (2010), «Туча», «Снегопад» (2019), «Заморозки» (2020), «Круги на воде» (2026). Автор использует цветное, гутное, листовое, моллированное, зеркальное стекло, а также различные технологии (от традиционных до новых) — склейка, отлив-

ка, полировка, фьюзинг, лазерная гравировка, световые панели.

Кроме такого взаимодействия феномену света на выставке уделяется отдельное внимание. Он раскрывается через тему, посвященную стихии огня: «Огонь Прометея» (2018–2026), «Пламя» (2026), «Ярило» из серии «Стражи» (2019) и др. Своеобразной кульминацией выставки становятся произведения, передающие оригинальный эффект отраженного цветного света от дихроического, подсвеченного галогеновыми и светодиодными лампами стекла. Инсталляция «Солнечный ветер» (2019) захватывает игрой световых эффектов, расходящихся вихрем во все стороны и заполняющих собой окружающее пространство.

Образы света и воды на примере персональной выставки Ю. Мерзликиной в РАХ раскрываются с помощью широкого спектра художественных приемов, сочетания традиционных техник и новых технологий, высокого профессионализма и мастерства автора.

**Nadezhda Kargapolova**  
(*Moscow*)

**Images of Light and Water  
in Yulia Merzlikina's Artistic Practice:  
A Study of the "Worlds Where Glass Lives"  
Solo Exhibition**

The images of light and water are revealed in an original way in the work of Yulia Merzlikina. This is evidenced by her personal exhibition "Worlds Where Glass Lives" (1-26.04.2026, Russian Academy of Arts, Moscow), which features works from different years. The works, which vary in texture, technique, and artistic approach, interact with the changing sunlight and artificial lighting in the exhibition space, affecting the viewer's perception. Light becomes an accomplice of each work and the entire artistic project.

This interaction is vividly revealed in the context of the theme of the four elements, where the image of water and its various states is presented in a variety of ways: "Waterfall",

“Thunderstorm”, “Spring” (2007–2026), “Fog” (2010), “Cloud”, “Snowfall” (2019), “Frost” (2020), “Ripples on the Water” (2026). The author uses various types of glass: colored, gutta, sheet, mulled, mirror; a variety of technologies (from traditional to new): gluing, casting, polishing, fusing, laser engraving, light panels.

In addition to this interaction, the exhibition pays special attention to the phenomenon of light. It is revealed through a theme dedicated to the element of fire: “Prometheus’ Fire” (2018-2026), “Flame” (2026), “Yarilo” from the “Guardians” series (2019), and others. The exhibition culminates with works that convey the original effect of reflected colored light from dichroic glass illuminated by LED lamps. The installation “Solar Wind” (2019) captivates with the play of light effects that spread out in a whirlwind in all directions and fill the surrounding space.

The images of light and water, as exemplified by Y. Merzlikina’s personal exhibition at the Russian Academy of Arts, are revealed through a wide range of artistic techniques, a combination of traditional and new technologies, and a high level of professionalism.



**Климин Евгений Андреевич,**  
*композитор, медиахудожник,  
кандидат искусствоведения,  
научный сотрудник Центра  
электроакустической музыки  
Московской государственной  
консерватории, преподаватель  
ГИТИС и НИУ ВШЭ (Москва)*

**Светоживопись Сергея Зорина  
в контексте современных мультимедиа:  
технические аспекты**

Медиаискусство СССР нередко окружал ореол научной фантастики. Казалось, что оно позволяет заглянуть в будущее, в XXI век. Но сейчас, когда будущее стало настоящим, мир световых шоу в нашей стране развивается, как будто, вовсе без оглядки на первопроходцев. Исключение — компания Dreamlaser, которая второй год подряд включает в свои выставки объекты Сергея Зорина и СКБ «Прометей». Если весной 2025 г. речь шла о небольшой архивной секции в рамках фестиваля «Интервалы», то в 2026-м эти объекты стали центром выставки «Технооптимисты и машинопочклонники». В обоих случаях светоживописные инструменты С. Зорина работали в соседстве с современной световой шоу-техникой, что дает интересный материал для сравнительного анализа. Ряд современных световых приборов основан на тех же принципах, что и классические ячейки Зорина — проекция света сквозь вращающиеся и неподвижные трафареты, светофильтры и фигурные стекла. При этом современные приборы оснащены значительно более яркими источниками света, обладают богатым функционалом на уровне механики, электроники и программного обеспечения. Приемлемый уровень надежности для них подразумевает тысячи часов

работы без обслуживания. Более тусклые по сегодняшним меркам и требующие постоянной наладки инструменты Зорина, в свою очередь, дают образы поразительные по своей художественной силе. В ходе доклада будут рассмотрены технические аспекты, связанные с развитием инструментария Зорина в современных условиях.

**Evgeny Klimin**  
(*Moscow*)

**Sergei Zorin's Light Art  
in the Context of Contemporary Multimedia:  
Technical Aspects**

Media art in the USSR was often shrouded in an aura of science fiction. It seemed to offer a glimpse into the future — the 21st century. But now that the future has become the present, the industry of light shows in our country is developing with no regard for pioneers. One exception is Dreamlaser, which for the second year in a row has included works by Sergei Zorin and the Prometheus Institute in its exhibitions. While in the spring of 2025 the focus was on a small archival section within the «Intervals» festival, by 2026 these objects had become the centerpiece of the exhibition «Techno-Optimists and Machine-Worshippers». In both cases, S. Zorin's art of light instruments were exhibited alongside modern lighting show equipment, providing interesting material for comparative analysis. A number of modern lighting devices are based on the same principles as the classic Zorin cells — the projection of light through rotating and stationary stencils, light filters, and shaped glass panels. At the same time, modern devices are equipped with significantly brighter light sources, offer extensive functionality in terms of mechanics, electronics, and software, and reliability, meaning thousands of hours of trouble-free operation. Zorin's instruments, which are much less bright and require constant tuning, produce visual images that are striking in their artistic power. This presentation will examine the technical aspects involved in adapting Zorin's instruments for use in the modern era.



**Мальцева Ольга Николаевна,**  
*театровед, доктор  
искусствоведения, ведущий  
научный сотрудник Российского  
института истории искусств  
(сектор театра), член Союза  
театральных деятелей РФ  
(Санкт-Петербург)*

**Сюрприз из света, воды и льда  
от Призрака старого короля  
в спектакле Э. Някрошюса «Гамлет»**

Доклад посвящен одному из важнейших образов спектакля «Гамлет», поставленного в 1997 году выдающимся режиссером Э. Някрошюсом в рамках Литовского международного фестиваля «Лайф». Этот образ представляет собой главный сюрприз, который Призрак старого короля преподнес Эльсинору и прежде всего Гамлету. Рассмотрены особенности этого сценического компонента и выявлена его роль в становлении художественного содержания спектакля как целого.

**Olga Maltseva**  
*(Saint Petersburg)*

**A Surprise of Light, Water and Ice  
from the Ghost of the Old King  
in E. Nekrošius's Performance of "Hamlet"**

The report is dedicated to one of the most important images of the performance "Hamlet," staged in 1997 by the outstanding director Eimuntas Nekrošius as part of the Lithuanian International Festival "Life." This image represents the main surprise that the Ghost of the Old King presented to Elsinore and, above all, to Hamlet. The features of this stage component are considered and its role in the formation of the artistic content of the performance as a whole is revealed.



**Амосов  
Григорий Геннадьевич,**  
*математик, доктор  
физико-математических  
наук, профессор, ведущий  
научный сотрудник  
Математического  
института  
им. В. А. Стеклова РАН,  
соавтор либретто и  
исполнитель главной роли  
в спектакле «Галилео.  
Опера для скрипки  
и ученого» (Москва)*

### **Свет и звук в спектакле Бориса Юхананова «Галилео. Опера для скрипки и ученого»**

Премьера спектакля Бориса Юхананова «Галилео. Опера для скрипки и ученого» состоялась 18 июля 2017 г. в Электротеатре Станиславский (<https://electrotheatre.ru/repertoire/spectacle/12>). Текст спектакля был подготовлен Григорием Амосовым и Иваном Боганцевым. Музыка к каждой из пяти частей постановки создали композиторы Сергей Невский, Кузьма Бодров, Кирилл Чернегин, Дмитрий Курляндский, Павел Карманов. Рассказ о жизни Галилея (его научной деятельности, конфликте с Католической церковью, заблуждениях) ведется от его имени. Действительно, великий ученый часто заблуждался, делая ошибочные научные утверждения и полемизируя со своими коллегами-современниками неподобающим образом. Постепенное развитие событий приводит к кульминационной сцене, символически воспроизводящей несостоявшееся сожжение Ученого на костре.

**Grigory Amosov**  
*(Moscow)*

**Light and Sound in Boris Yukhananov’s Spectacle  
“Galileo. Opera for Violin and Scientist”**

The premiere of Boris Yukhananov’s production “Galileo. Opera for Violin and Scientist” took place on July 18, 2017, at the Stanislavsky Electrotheatre (<https://electrotheatre.ru/repertoire/spectacle/12>). The text of the production was prepared by Grigory Amosov and Ivan Bogantsev. The music for each of the five parts of the production was created by composers Sergey Nevsky, Kuzma Bodrov, Kirill Chernegin, Dmitry Kurlyandsky, and Pavel Karmanov. The story of Galileo’s life (his scientific achievements, his conflict with the Catholic Church, and his misconceptions) is told from his perspective. Indeed, the great scientist often made mistakes, making erroneous scientific claims and engaging in inappropriate debates with his contemporaries. The story gradually builds to a climactic scene that symbolically recreates the failed attempt to burn the Scientist at the stake.



**Голованова Дарья Ивановна,**  
*светохудожница, директор  
Центра развития  
светозвукового искусства  
им. С. М. Зорина «Зорин-Арт»  
(Москва)*

**Магический театр Сергея Зорина  
и Искусственная (Игровая)  
Бионико-Кинетическая (Кибернетическая) Среда  
Льва Нуссберга**

Начиная с 1962 г. Лев Нуссберг, художник-кинетист, лидер группы «Движение», активно разрабатывал футурологическую концепцию Искусственной (Игровой) Бионико-Кинетической (Кибернетической) Среды (ИБКС), которая, по его замыслу, должна была стать необходимой частью гигантских структурированных пространств для обитания человечества будущего.

По замыслу автора, ИБКС представляла собой сложно разработанную мультифакторную эстетическую среду, в которой в игровой форме люди проживали бы различный развивающий их опыт и адаптировались бы к «равноправному сосуществованию с искусственными сверхразумными существами» (Концепция Нуссберга: Киберромантизм. Статьи, воспоминания, иллюстрации. 1968. С. 98). Присоединившийся в 1969 г. к группе «Движение» Сергей Зорин (1944–2023), развивая свои идеи о пространстве для синтеза света и звука, создал прообраз Магического театра. Проект театра был выполнен в масштабе, созвучном идеям Нуссберга о воздействии такого рода пространств искусства на огромное количество людей. Предполагалось, что театр может быть частью более сложного архитектурного развивающего пространства.

В докладе освещаются ключевые принципы организации футуристических пространств для обитания челове-

чества с точки зрения концепции киберромантизма Льва Нуссберга и особенности Магического театра Сергея Зорина как возможной части таких пространств для развития человека будущего средствами искусства синтеза света и звука.

**Daria Golovanova**  
(*Moscow*)

**Sergey Zorin's Magic Theatre  
and Lev Nussberg's Artificial (Playful) Bionic-Kinetic  
(Cybernetic) Environment**

Beginning in 1962, Lev Nussberg — a kinetic artist and the leader of the *Dvizhenie* (Movement) group — actively developed a futurological concept known as the Artificial (Playful) Bionic-Kinetic (Cybernetic) Environment (ABKE). According to his vision, this environment was to become an essential component of the massive, structured habitats designed for the future of humanity.

As conceived by the author, the ABKE was a sophisticated, multifactorial aesthetic environment where individuals could engage in various developmental experiences through play, ultimately adapting to “equitable coexistence with artificial superintelligent beings” (Nussberg’s Concept: Cyber-Romanticism. Articles, Memoirs, Illustrations. 1968, p. 98). Sergey Zorin (1944–2023), who joined the *Dvizhenie* group in 1969, further expanded his own ideas on spaces for light-sound synthesis by creating a prototype of the Magic Theatre. The theatre project was executed on a scale that resonated with Nussberg’s ideas regarding the impact of such artistic spaces on large populations. It was intended that the theatre would function as part of a more complex architectural and developmental framework.

This report highlights the key organizational principles of futuristic human habitats through the lens of Lev Nussberg’s concept of Cyber-Romanticism. Furthermore, it examines the distinctive features of Sergey Zorin’s Magic Theatre as a potential constituent of these spaces, designed to foster human development through the synthesis of light and sound.



**Огородникова**  
**Анна Александровна,**  
*магистрант второго*  
*курса кафедры режиссуры*  
*театрализованных*  
*представлений и праздников*  
*Санкт-Петербургского*  
*государственного института*  
*культуры*  
*(Санкт-Петербург)*

### **Выразительное неравенство звука и света в спектакле «Навечно в памяти народной»**

Светомузыкальные представления, возникшие в середине XX века, стали важной частью культурной жизни многих стран, в том числе и Советского Союза. 1970-е годы в СССР были временем значительных изменений и экспериментов в области искусства, когда традиционные формы выражения начали сочетаться с новыми технологиями и постановочными решениями. Режиссура светомузыкальных представлений того времени представляет собой синтетическое явление, объединяющее элементы театра, музыки, визуального искусства и технологий. Она оказывает комплексное воздействие на чувства и восприятие зрителя.

В СССР пионером в этой области выступило Студенческое конструкторское бюро (СКБ) «Прометей» в Казани, представившее в 1970 году первое полноценное светомузыкальное представление «Навечно в памяти народной» (режиссеры-постановщики Б. М. Галеев, И. Л. Ванечкина, Н. К. Валитов). Постановка, приуроченная к 25-летию Победы, была реализована на территории Мемориального комплекса на площади перед парком культуры и отдыха имени М. Горького, где центральным образом стала скульптура Павшего воина. Для постановки Б. М. Галеев разработал собственную концепцию, которую назвал «выразительное неравенство». Именно осознанное использование несоответствия между слышимым и видимым рож-

дало в светозвуковом представлении новый смысл. Звук и свет в новом жанре выступили как самостоятельные художественные и драматургические единицы, способные отразить мышление нового человека в эпоху космического энтузиазма.

**Anna Ogorodnikova**  
(*Saint Petersburg*)

**Expressive Inequality of Sound  
and Light in the Production**  
*In the Eternal Memory of the People*

Light-music performances, which emerged in the mid-20th century, became a vital component of the cultural landscape in many countries, including the Soviet Union. The 1970s in the USSR were marked by significant shifts and experimentation in the arts, as traditional expressive forms began to merge with emerging technologies and innovative staging techniques. The direction of light-music performances during this era represents a synthetic phenomenon, integrating elements of theatre, music, visual arts, and technology to exert a multifaceted impact on the spectator's senses and perception.

In the USSR, the Student Design Bureau (SKB) "Prometheus" in Kazan acted as a pioneer in this field, presenting the first full-scale light-music production, *In the Eternal Memory of the People* (*Navechnopamyatinarodnoy*), in 1970 (directed by B. M. Galeev, I. L. Vanechkina, and N. K. Valitov). Commemorating the 25th anniversary of the Victory, the production was staged at the Memorial Complex in the square fronting the Gorky Park of Culture and Leisure, with the sculpture of the *Fallen Warrior* serving as the central motif.

For this production, Bulat Galeev developed an original theoretical framework termed "expressive inequality" (*vyrazitelnoye neravenstvo*). This concept posits that the deliberate use of discrepancy between the audible and the visible generates new layers of meaning within the light-sound performance. In this nascent genre, sound and light functioned as autonomous artistic and dramatic units, capable of reflecting the consciousness of the "new man" in an era of cosmic enthusiasm.



**Собакина Ольга Валерьевна,**  
*музыковед, доктор  
искусствоведения, ведущий  
научный сотрудник сектора  
теории музыки Государственного  
института искусствознания  
(Москва)*

**«Структура кристалла»:  
звуковые решения Войцеха Киляра  
в фильме Кшиштофа Занусси**

Как известно, одна из главных функций музыки в кинематографе — создавать «третье значение» (С. Эйзенштейн), то есть порождать смыслы, которых не было ни в визуальной, ни в музыкальной составляющих художественного образа. Среди многочисленных достижений на этом пути выделяется феномен польского послевоенного кино, что во многом связано с особой страстью польских композиторов к экспериментам в период 1950–1970-х годов, а также с заметным интересом к разработке теоретических аспектов взаимодействия зрительного ряда, света и разнообразных аудиальных компонентов в предвоенный период.

Одной из самых заметных фигур того времени стал композитор Войцех Киляр. Его стиль стремительно эволюционировал, однако неизменным оставалось одно — никто кроме него не был настолько увлечен киномузыкой и не оставил столь заметный след в истории польского кино. Начиная с фильма Н. Бжозовской «Лыжники» (1958), композитор написал музыку к самым известным фильмам Казимежа Куца, Войцеха Хаса, Анджея Вайды, а также ко всем фильмам Кшиштофа Занусси.

Фильм 1969 г. «Структура кристалла» (*Struktura kryształu*) стал кинематографическим дебютом Занусси и привнес в польский кинематограф новую эстетику зрительного ряда. Высокоупорядоченная структура кристалла служит в фильме Занусси метафорой для всех аспектов фильма. Однако ключевым кинематографическим компонентом «кристаллического» образа стала музыка Киляра. Из «микроскопических» расположений музыки и изображения, подобно кристаллическим решеткам, возникают более крупные конструкции и симметричные связи внутри фильма. Минимализм Киляра наполняет столь же «невзрачный» минималистичный зимний пейзаж, побуждая зрителя к сознательному взаимодействию с видимыми изображениями. Идея кристаллического преломления сюжета и формы находит выражение в специфической работе с музыкальным материалом.

**Olga Sobakina**  
(*Moscow*)

**«The Structure of a Crystal»:  
Wojciech Kilar's Sound Design  
for Krzysztof Zanussi's Film**

As is well known, one of the main functions of music in cinema is its ability to create a “third meaning” (S. Eisenstein), that is, to generate meanings absent from either the visual or musical components of the artistic image. Among the numerous achievements in this field, the phenomenon of Polish post-war cinema stands out, largely due to the particular passion of Polish composers for experimentation between the 1950s and 1970s, as well as the noticeable interest in developing theoretical aspects of the interaction of visuals, light, and various audio components in the pre-war period.

One of the most prominent figures of that era was the composer Wojciech Kilar. His style evolved rapidly, but one thing remained constant: no one else was so passionate about film music and left such a significant mark on the history of Polish cinema. Beginning with N. Brzozowska's “Skiers” (1958), the composer wrote music for the most famous films

by Kazimierz Kutz, Wojciech Has, and Andrzej Wajda, as well as for all of Krzysztof Zanussi's films. The "Crystal Structure" (*Struktura kryształu*, 1969) marked Zanussi's film debut and introduced a new visual aesthetic to Polish cinema. The highly ordered structure of a crystal serves as a metaphor for all aspects of Zanussi's film. However, the key cinematic component of this "crystalline" imagery was Kilar's music. From the "microscopic" arrangements of music and image, like crystalline lattices, larger structures and symmetrical relationships within the film emerge. Kilar's minimalism informs the equally "anexpressive" minimalist winter landscape, prompting the viewer to consciously engage with the visual images. The idea of crystalline refraction of plot and form finds expression in the specific work with musical material.



**Мыльников Денис Юрьевич,**  
*кандидат искусствоведения,  
младший научный сотрудник  
сектора кино и телевидения  
Российского института  
истории искусств  
(Санкт-Петербург)*

### **Мифотворчество Джеймса Кэмерона в фильме «Аватар: Путь воды»: Океан Пандоры как экологический манифест**

Доклад посвящен осмыслению образа океана планеты Пандора в фильме Джеймса Кэмерона «Аватар: Путь воды», рассматривая его как ключевой элемент авторской мифологии, способствующий развитию идей первой части франшизы, включая антропоморфизацию биоты, телепатические способности коренного народа На'ви, их глубокую экзистенциальную связь с природой и концепцию планетарного сознания Эйвы. Фильм предлагает зрителю погрузиться в иллюзорную реальность, где доминируют синкретическое мышление и архаичное восприятие мира, в рамках которого индивидуальная идентичность формируется исключительно посредством интеграции в биосферу. Джеймс Кэмерон конструирует явную дихотомию между экспансионистской технологической парадигмой землян и гармоничным природным порядком, присущим На'ви. Пандора предстает в качестве идеализированного аналога Земли, воплощающего гипотезу Геи Джеймса Лавлока и перекликающегося с идеями движения Нью Эйдж. Таким образом, кинокартина активно транслирует нарратив о глобальной духовной взаимосвязи всех живых организмов и их экосистем, предлагая альтернативную модель мироустройства. Эта модель ставит под сомнение доминирующую парадигму превосходства научного

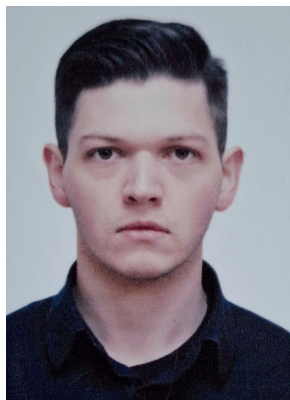
прогресса. Однако данная концептуализация вступает в определенное противоречие с устоявшимися канонами научно-фантастического жанра. Вследствие этого, фильм функционирует как манифест, побуждающий к глубокой рефлексии над нашим отношением к природе и технологиям.

**Denis Mylnikov**  
(*Saint Petersburg*)

**James Cameron's Mythmaking  
in *Avatar: The Way of Water*:  
Pandora's Ocean as an Ecological Manifesto**

This report examines the conceptualization of the oceanic realm of the planet Pandora in James Cameron's *Avatar: The Way of Water*, positioning it as a cornerstone of the author's mythology. This imagery further develops the central themes of the franchise's first installment, including the anthropomorphization of the biota, the telepathic capabilities of the indigenous Na'vi, their profound existential bond with nature, and the concept of Eywa as a planetary consciousness. The film invites the spectator to immerse themselves in an illusory reality dominated by syncretic thinking and an archaic perception of the world, wherein individual identity is constructed exclusively through integration into the biosphere.

Cameron establishes an explicit dichotomy between the expansionist technological paradigm of the Terrans and the harmonious natural order inherent to the Na'vi. Pandora serves as an idealized analogue of Earth, embodying James Lovelock's Gaia hypothesis and resonating with New Age ideologies. Consequently, the film actively disseminates a narrative of a global spiritual interconnectedness among all living organisms and their ecosystems, proposing an alternative ontological model. This model challenges the dominant paradigm of the supremacy of scientific progress. However, such conceptualization stands in certain tension with the established canons of the science fiction genre. As a result, the film functions as a manifesto, prompting profound reflection on our relationship with nature and technology.



**Волков Иван Николаевич,**  
*аспирант сектора кино  
и телевидения Российского  
института истории искусств  
(научный руководитель —  
Д. Ю. Мыльников)  
(Санкт-Петербург)*

**«Книги Просперо» Питера Гринуэя:  
постмодернистская деконструкция  
«Бури» Шекспира**

Доклад посвящен осмыслению фильма Питера Гринуэя «Книги Просперо» (1991) — новаторской постмодернистской интерпретации шекспировской «Бури». Гринуэй интегрирует в кинематографический образ элементы различных искусств — графики, живописи, скульптуры, архитектуры, пантомимы, танца, оперы и др., — активно используя цифровые технологии. Действие фильма разворачивается в перформативном пространстве римских бань, центральное место в котором занимает бассейн, функционирующий как авторская метафора «заколдованного острова». Главный герой, Просперо, отождествляемый режиссером с самим Шекспиром, является изгнанным ученым-гуманистом, который воспроизводит текст пьесы в форме монолога, проигрывая все роли в своем воображении. Фильм, структурированный по принципу триады прошлого, настоящего и будущего, визуализирует речь Просперо с помощью калейдоскопа накладывающихся изображений, стирающих границы между вербальным и визуальным. Ключевыми образами выступают вода, книги и обнаженные тела. Коллажная техника и постмодернистские приемы направлены на деконструкцию всемирно известных артефактов искусства, декларируя диффузный характер их формы и содержания. Гринуэй стремится к созданию нового визуального языка, представляя творчество как игру, в которой процесс порождения образов и их осмысление находятся в равнозначных отношениях. В результате «Бури»

Шекспира предстает в фильме не как статичный памятник прошлого, а как динамичный феномен, значение которого варьируется в зависимости от контекста и интерпретации.

Ivan Volkov  
(*Saint Petersburg*)

**Peter Greenaway's "Prospero's Books":  
A Postmodernist Deconstruction  
of Shakespeare's "The Tempest"**

The report examines Peter Greenaway's "Prospero's Books" (1991), a revolutionary postmodernist rendering of Shakespeare's "The Tempest". Greenaway masterfully synthesizes diverse artistic disciplines — including graphic design, painting, sculpture, architecture, pantomime, dance, and operatic elements — within his cinematic canvas, while leveraging cutting-edge digital technologies. The narrative unfolds within the theatrical realm of Roman baths, where a central pool serves as a profound metaphorical representation of the "enchanted island". The protagonist Prospero, whom Greenaway deliberately aligns with Shakespeare himself, emerges as an exiled scholar-humanist who articulates the play's text through an elaborate monologue, mentally embodying all characters within his imagination. Structured upon a tripartite temporal framework of past, present, and future, the film renders Prospero's discourse visible through a sophisticated mosaic of overlapping imagery that effectively dissolves conventional boundaries between verbal and visual expression. Water, books, and nude figures constitute the predominant visual motifs throughout. Greenaway's employment of collage techniques and postmodernist strategies deliberately deconstructs internationally renowned artistic artifacts, thereby asserting the inherently diffuse nature of both their form and content. The director endeavors to forge an innovative visual language, framing creativity as a ludic enterprise wherein the processes of image generation and interpretation hold equal significance. Consequently, Shakespeare's "The Tempest" manifests not as a static historical monument, but rather as a dynamic cultural phenomenon whose significance fluctuates in accordance with contextual placement and interpretative approach.

## ПРИЛОЖЕНИЕ

Гидродинамическая модель музыки (фрагмент пятой главы книги «Мир композитора» Пауля Хиндемита) (Hindemith P. A Composer's World. Horizons and Limitations. Garden City (NY), 1961. P. 113–115). Перевод М. С. Заливадного

Необходимость найти более действенное руководство для практического овладения музыкальным материалом представляется совершенно очевидной. <...> Следует оставить не оправдавшие себя принципы, которые ограничивали измерение этого материала отдельными статически взятыми звуковыми точками (безразлично, какое количество этих точек или какие соотношения их признавались теми или иными теоретиками) и взяться за оценку действительного потока музыки. Нетрудно предвидеть, что развитие музыкальной теории по этому пути приведет ее к проблемам, сходным с теми, которая решала в свое время более новая наука электрофизики, исследуя возможности своего материала — электричества — с целью использования его на практике.

В своей основе проблема измерения музыкального движения не отличается сколько-нибудь существенным образом от задачи измерения параметров электрического тока; она может быть также соотнесена с проблемой измерения других аналогичных движений, например, потоков воздуха и воды. Движение водного потока является, по-видимому, наиболее родственным музыкальному; на это указывает та легкость и естественность, с которой оказывается возможным осуществить перенесение гидродинамических терминов в область музыки. Разумеется, мы должны отдавать себе отчет в пределах целесообразности такого перенесения, которое оправдывает себя лишь в случаях подлинного соответствия параметров; за пределами же таких соответствий качества, специфические для каждой из исследуемых областей, должны пониматься в своей собственной определенности.

В данной книге мы ограничимся лишь краткими указаниями на отмеченное нами сходство. Проведение па-

раллелей здесь может быть начато с химического состава воды. Соединение водорода и кислорода, подобно тому, как в музыке — мелодии и гармонии, составляет необходимое условие создания конечного продукта. Вода образуется благодаря силе притяжения, создающего молекулярную структуру более высокого порядка сравнительно с составными ее частями. То же мы наблюдаем в сочетании гармонии и мелодии: оно осуществляется благодаря ритму в двух его формах (системы акцентов и системы длительностей), метрической и ритмической нерегулярности и так далее.

Поскольку мы выясняем характеристики движения воды, текущей по различным руслам и образующей ручьи и реки, нам необходимо учитывать следующие факторы: 1) общую скорость движения потока, которая соответствует темпу музыкальной пьесы, выраженному метрическими акцентами; 2) общую внешнюю форму потока, соответствующую общему строению пьесы, с бесчисленным числом возможных здесь вариантов нерегулярных неметрических составляющих; 3) величину дебита воды, соответствующую силе электрического тока, измеряемой амперами; в музыке этому аналогичны величина мелодической и метрической активности и плотность аккордовых слоев в каждый данный момент течения музыкальной композиции; 4) силу давления воды, или, как это называется в электричестве, напряжение; в музыке это — гармоническая и мелодическая насыщенность, плотность тональных и ритмических последовательностей; 5) величину уклона в русле потока; в музыкальном плане — различия в сложности аккордов, гамма напряжений от гармоничного созвучия чистой квинты до наиболее устрашающего многозвучного диссонанса.

Далее следует отметить соответствие между характеристиками водного потока и музыкальной тональности. Направление потока определяется четырьмя кардинальными точками — тональными центрами. Движение может менять свою направленность; в этом случае изменится и тональный центр, произойдет модуляция. В процессе таких изменений вода на различных участках потока будет течь с различной скоростью; в музыке этому будут

соответствовать различные степени скорости развития тональности, а также различные степени амплитуды — степени необходимого напряжения этой тональности.

Необходимо указать также и на музыкальные эквиваленты различных конфигураций волн: зыбь, водовороты и тому подобное — музыкальные фигуры, линии, орнаменты, движение которых составляет особый параметр, не сводимый к величинам общего темпа, гармонического напряжения, мелодической или тональной скорости музыки. Вторичным потокам, противодействующим главному течению, в музыке соответствуют смены временных тонок внутри общей тональности.

Наконец, возникает вопрос о различных способах полезного применения воды: какая часть воды может быть, например, использована для питья, какая часть — для машинной индустрии или для химических целей. Музыкальную аналогию здесь могли бы составить соответствие материала произведения физическому пространству, в котором оно звучит, соответствие его мыслительным и технологическим способностям исполнителей и слушателей, а также и иным музыкальным и внемузыкальным условиям — короче говоря, всем не относящимся к узкотехнической области факторам, которые обсуждались нами в предшествующих главах.

# **ПАРАЛЛЕЛЬНАЯ ПРОГРАММА**



**Истилеулова  
Елена Изимовна,**  
*исследователь Лаборатории  
клинической биофизики lkbfi.si,  
факультет здравоохранения  
Университета Любляны,  
доктор наук  
(междисциплинарные  
исследования, управление  
высшим образованием)  
(Алматы, Республика  
Казахстан; Любляна,  
Республика Словения)*

**Море Чюрлёниса: синтез звука, света и воды  
в музыкально-поэтической композиции  
(на основе метода SMH)**

В 1903–1909 годах Микалоюс Чюрлёнис последовательно обращается к морской теме, развивая ее в живописи, музыке и литературе. Симфоническая поэма «Jūra» («Море») и связанная с ней поэтическая проза формируют интермедиальное художественное пространство, в котором морская стихия (вода) выступает как объединяющий принцип взаимодействия звука, света и слова. Литературный текст Чюрлёниса представляет собой символистскую поэтическую прозу и рассматривается как интерпретационное дополнение к музыкальному произведению. В данной работе его наследие осмысливается как форма «музыкальной поэзии», в которой синтезируются симфоническое мышление, визуальные образы и текстовая структура.

*Целью исследования* является анализ различных способов репрезентации морской стихии в художественных и звуковых практиках. В этой связи формулируется следующий исследовательский вопрос: каким образом морская среда может функционировать как генератор и медиатор звука в природных, художественных и технологически опосредованных системах, и как эти модели

интегрируются в единую звуко-визуальную структуру? Методология исследования включает интермедиаальный анализ, сопоставительный подход (природное звучание — художественная интерпретация — авторская композиция), а также практико-ориентированное исследование (practice-based research).

В работе предлагается современное художественное переосмысление поэтической прозы «Jūga» и живописного наследия Чюрлёниса автором. Музыкальная композиция представляет собой оригинальное произведение на основе текста Чюрлёниса, переведенного и преобразованного в поэтическую форму на русском языке. Работа создана в 2025 г. по методу SMH (Stories based on Music about Heritage), разработанному в 2012 г. Еленой Истилеуловой (Yelena Istileulova). Метод SMH предполагает синтез трех ключевых элементов:

— поэма (в данном случае: на основе поэтической прозы Чюрлёниса);

— музыкальная композиция (творческий псевдоним композитора, поэта, исполнителя — Aleona von Sultanova).

— визуальный ряд (репродукции живописи Чюрлёниса, как иллюстрации, раскрывающие смысл поэмы).

В данной структуре вода («Jūga» — море) выступает как концептуальный и акустический медиатор; звук — как симфоническая и вокальная форма; свет — как визуальная динамика живописи. Синтез реализуется в авторской композиции как целостное художественное пространство.

Особое значение в проекте приобретает звуковой материал, включающий полевую запись морского органа, выполненную автором 12 июля 2023 г. в городе Задар (Хорватия). Данный объект представляет собой архитектурно-акустическую систему, в которой гидродинамическое движение морских волн преобразуется в звук посредством резонаторных труб. Использование этой записи вводит в композицию реальное акустическое присутствие морской стихии и позволяет сопоставить природную генерацию звука с ее художественной интерпретацией у Чюрлёниса.

Таким образом, проект объединяет три уровня звуковой репрезентации: природный (звучание моря); художественный (символистская интерпретация Чюрлёниса); авторский (музыкально-поэтическая композиция). Итогом исследования является музыкальная поэма «Море Чюрлёниса», объединяющая текст, музыку и визуальные образы в междисциплинарную художественную структуру, в которой морская стихия осмысливается как образ вечности и непрерывного движения.

**Yelena Istileulova**

*(Almaty, Republic of Kazakhstan;  
Ljubljana, Republic of Slovenia)*

**The Sea of Čiurlionis: A Synthesis of Sound, Light,  
and Water in a Musical-Poetic Composition  
(Based on the SMH Method)**

In 1903–1909, Mikalojus Čiurlionis consistently turned to the theme of the sea, developing it across painting, music and literature. The symphonic poem “Jūra” (“The Sea”) and its associated poetic prose form an intermedial artistic space in which the marine element functions as a unifying principle linking sound, light and word. Čiurlionis’ literary text constitutes a work of Symbolist poetic prose and may be regarded as an interpretative complement to the musical composition. In the present study, his legacy is approached as a form of “musical poetry”, synthesising symphonic thinking, visual imagery and textual structure.

The aim of the research is to analyse different modes of representing the marine element in artistic and sonic practices. In this context, the following research question is posed: how can the marine environment function as a generator and mediator of sound in natural, artistic and technologically mediated systems, and how can these models be integrated into a unified audiovisual structure? The methodology combines intermedial analysis, a comparative approach (natural sound — artistic interpretation — authorial composition), and practice-based research.

The study presents a contemporary artistic reinterpretation of the poetic prose of Jūra and Čiurlionis’ pictures. The

musical composition is an original work based on Čiurlionis' text to his composition "Sea", translated and transformed into poetic form in Russian. The work was created in 2025 using the SMH (Stories based on Music about Heritage) method, developed in 2012 by Yelena Istileulova. The SMH method involves the synthesis of three key components:

— a poem (in this case, based on the poetic prose of Čiurlionis);

— a musical composition (pseudonym of the composer/poet/performer — Aleona von Sultanova);

— a visual sequence (reproductions of Čiurlionis's paintings as illustrations of the poem's meaning).

Within this framework: water (Jūra, or the Sea) functions as a conceptual and acoustic mediator; sound operates as a symphonic and vocal form; light manifests as the visual dynamics of painting; synthesis is realised in the author's composition as an integrated artistic space.

Particular significance is given to the sonic material, including a field recording of the Sea Organ made by the author on 12 July 2023 in Zadar (Croatia). This structure constitutes an architectural-acoustic system in which the hydrodynamic motion of sea waves is transformed into sound through resonant pipes. The inclusion of this recording introduces the real acoustic presence of the marine environment into the composition and enables a comparison between natural sound generation and its artistic interpretation in Čiurlionis' work.

Thus, the project brings together three levels of sonic representation: natural (the sound of the sea); artistic (Čiurlionis' Symbolist interpretation); authorial (the musical-poetic composition). The outcome of the research is the musical poem Čiurlionis' Sea, which combines text, music and visual imagery into an interdisciplinary artistic structure, in which the sea is interpreted as an image of eternity and continuous movement.

**Атомистическая природа вещей Лукреция:  
композиционная интерпретация звука, света и воды  
в «Carmen Philosophicum»**

Древнеримский философ Тит Лукреций Кар одним из первых описал феномены звука, света и воды в рамках атомистической картины мира в поэме «О природе вещей». Звук (*sonus*) трактуется Лукрецием как движение мельчайших частиц в воздухе, возникающее при колебании тел. Свет (*lux*) представлен как поток быстрых и тонких атомов, тогда как «образы» (*simulacra*) понимаются как истечения от поверхности вещей, обеспечивающие возможность зрительного восприятия. Вода (*aqua*), состоящая из гладких и округлых атомов, объясняет текучесть, испарение и процессы эрозии.

Настоящее исследование направлено на переосмысление атомистической философии в контексте современного междисциплинарного художественного подхода. Оно опирается на идеи Лукреция об атомизме на основе философии Эпикура (Книги I–II), изложенные в поэме «О природе вещей». Книга I задает онтологические основания (*corpora* и *inane* — тела и пустота), Книга II раскрывает свойства материи. В то же время вода (Книга II), а также звук и свет (Книга IV) рассматриваются Лукрецием как динамические процессы, возникающие в результате взаимодействия дискретных элементов. Таким образом, данные положения формируют теоретическую основу настоящего исследования.

Исследовательский вопрос: каким образом атомизм Лукреция может быть переосмыслен через современные физические и биофизические модели (в частности, везикулярные и мембранные системы) для моделирования воды, звука и света как дискретно-непрерывных процессов в различных областях знания, включая медиа-искусство?

Прежде чем переходить к анализу таких явлений, как вода, звук и свет, данная работа фокусируется на осмыслении условий их возможности (дофеноменального уровня) через атомистическое учение, представленное в

Книге I. В этом контексте поэтико-звуковая композиция «Carmen Philosophicum» — резюме Книги I — выступает как интерпретация философии Лукреция и представляет собой художественное исследование онтологического основания мира до качеств, их восприятия и форм.

Используется подход STEAM (Science, Technology, Engineering, Arts and Math) и метод SMH (Stories based on Music about Heritage) с авторской методикой, разработанной в 2012 г.

Визуальная часть опирается на алхимический трактат XVI века *Splendor Solis*, приписываемый Саломону Тримосину. Эти изображения значимы не только как исторические иллюстрации, но и как символические репрезентации трансформации вещества. В частности, вода (*aqua*) выступает как центральный элемент процессов растворения и циркуляции, что соотносится с лукрециевским пониманием текучести и изменчивости. Свет (*lux*) представлен через процессы озарения и трансмутации, функционируя как метафора возникновения формы и видимости. Хотя звук (*sonus*) не изображен напрямую, он может быть интерпретирован как временное и динамическое измерение этих трансформаций, переводя визуальные процессы в звуковой континуум.

Первые композиция была представлена 28 января 2026 г. на концерте конференции European Joint Theory/Experiment Meeting on Membranes — EJTEMM 2026 (Любляна) наряду с другой композицией — «Architecture of Invisible: Membranes».

**Yelena Istileulova**

**The Atomistic Nature of Things in Lucretius:  
A Compositional Interpretation of Sound, Light,  
and Water in “Carmen Philosophicum”**

The ancient Roman philosopher Titus Lucretius Carus was among the first to describe the phenomena of sound, light, and water within an atomistic framework in his poem *On the Nature of Things (De Rerum Natura)*. Sound (*sonus*) is understood as the motion of minute particles in the air generated by the vibration of bodies. Light (*lux*) is conceived

as a поток of swift and subtle particles, while “images” (*simulacra*) are described as emanations from the surfaces of objects that enable visual perception. Water (*aqua*), composed of smooth and rounded particles, accounts for fluidity, evaporation, and processes of erosion.

The present research seeks to reinterpret atomistic philosophy within the context of a contemporary interdisciplinary artistic approach. It draws upon Lucretius’ theory of atomism (Books I–II), where Book I establishes the ontological foundations (*corpora* and *inane*—bodies and void), and Book II elaborates the properties of matter. At the same time, water (Book II), as well as sound and light (Book IV), are treated as dynamic processes arising from the interaction of discrete elements. These principles collectively form the theoretical framework of the study.

Research question: how can Lucretian atomism be reinterpreted through contemporary physical and biophysical models (in particular vesicular and membrane systems) in order to model water, sound, and light as discrete–continuous processes across different fields of knowledge, including media art?

Before addressing phenomena such as water, sound, and light, this work focuses on the conditions of their possibility (a pre-phenomenal level) through the atomistic doctrine presented in Book I. In this context, the poetic–musical composition *Carmen Philosophicum*—a condensation of Book I ()—functions as an interpretation of Lucretian philosophy and constitutes an artistic investigation of the ontological ground: a world prior to qualities, perception, and form.

The project employs a STEAM (Science, Technology, Engineering, Arts, and Mathematics) approach, alongside the SMH method (Stories based on Music about Heritage), developed by Yelena Istileulova in 2012.

The visual component draws on the 16th-century alchemical treatise *Splendor Solis*, attributed to Salomon Trismosin. These images are significant not merely as historical illustrations, but as symbolic representations of material transformation. In particular, water (*aqua*) appears as a central element of dissolution and circulation, closely resonating

with Lucretian notions of fluidity and change. Light (lux) is conveyed through processes of illumination and transmutation, functioning as a metaphor for the emergence of form and visibility. Although sound (sonus) is not explicitly depicted, it can be interpreted as the temporal and dynamic dimension of these transformations, translating visual processes into a sonic continuum.

The composition was first presented on 28 January 2026 at the conference concert of the European Joint Theory/Experiment Meeting on Membranes (EJTEMM 2026) in Ljubljana, alongside another composition, *Architecture of the Invisible: Membranes*.



**Инькова Мария Павловна**  
**(Mary Inkova Ljós),**  
*художник, фотограф*  
*(Санкт-Петербург)*

***Свет, вода и блики***  
**как основа медитативного восприятия**  
**в аудиовизуальной композиции**  
**«INNER LIGHT» (2023, 11 мин.)**

Видео: Mary Inkova Ljós (Мария Инькова).  
Музыка: SymphoCat — Elska Inni.

Доклад посвящен аудиовизуальной композиции *INNER LIGHT* (2023), в которой свет, вода и солнечные блики рассматриваются как основа чувственного восприятия. Работа понимается как медитативная аудиовизуальная система, где водная среда и световые импульсы формируют изменчивое визуальное поле, которое возникает в процессе длительного наблюдения. Звуковая среда усиливает эффект погружения и синхронизируется с визуальными процессами, поддерживая целостность восприятия. Особое внимание уделяется опыту медитативного взглядывания и длительного сосредоточенного наблюдения. В этом контексте работа рассматривается как обладающая арт-терапевтическим потенциалом, связанным с углублением и гармонизацией эмоционального опыта.

Свет, вода и отражения формируют в композиции пространство медитативного наблюдения и внутреннего переживания. Цветовая среда, основанная на глубоких синих оттенках, связана с областью бессознательного, а световые вспышки и отражения воспринимаются как форма светописи, в которой образ постоянно возникает и исчезает. Свет понимается как метафора внутреннего про-

цесса, связанного с поиском и расширением восприятия. Звуковая среда поддерживает состояние погружения, синхронизируясь с визуальными ритмами и формируя целостное пространство восприятия. В процессе созерцания активируется состояние внутреннего воспоминания и возвращения к себе.

**Mary Inkova Ljós**  
(*Saint Petersburg*)

***Light, Water, and Reflections***  
**as the Basis of Meditative Perception**  
**in the Audiovisual Composition “INNER LIGHT”**  
**(2023, 11 min)**

Video: Mary Inkova Ljós (Maria Inkova).

Music: SymphoCat — Elska Inni.

The report addresses the audiovisual composition *INNER LIGHT* (2023), in which light, water, and sunlight reflections are considered as the basis of sensory perception. The work is understood as a meditative audiovisual system, where the aquatic environment and light impulses form a changing visual field emerging through prolonged observation. The sound environment enhances the immersive effect and synchronizes with visual processes, maintaining the integrity of perception. Particular attention is given to the experience of meditative gazing and sustained focused observation. In this context, the work is considered to have art-therapeutic potential, associated with the deepening and harmonization of emotional experience.

Light, water and reflections form a space of meditative observation and inner experience in the composition. The color environment, based on deep blue tones, is associated with the realm of the unconscious, while light flashes and reflections are perceived as a form of light painting, in which the image continuously appears and disappears. Light is understood as a metaphor for an inner process related to the search for and expansion of perception. The sound environment supports a state of immersion, synchronizing with visual rhythms and forming a coherent perceptual space. During contemplation, a state of inner recollection and return to oneself is activated.



**Зосич Анна Евгеньевна,**  
*киновед, кандидат  
искусствоведения,  
аудиовизуальный художник,  
преподаватель кафедры  
кинофотоискусства  
Санкт-Петербургского  
государственного института  
культуры (Санкт-Петербург)*

**Свет и цвет как основа драматургии  
в абстрактной фото- и макровидео съемке  
(на примере аудиовизуальной композиции  
«В формах воды»)**

Макросъемка запечатлевает окружающий мир в сложно зримых ракурсах. У объектов, снятых сверхкрупным планом, обнаруживаются детали, неочевидные для невооруженного оптикой взгляда. Они выглядят совершенно по-новому и проявляют особый содержательно-смысловой план. С течением времени изначально заложенная в инструмент микрофотографии научная функция изменилась. Макросъемка стала использоваться как художественный метод, приобретая черты свойственные языку визуального искусства. Запечатление объекта не просто в большем размере, чем он есть в реальной жизни, а представление его экстремально крупным планом несет свою эстетическую нагрузку и выход на новый уровень восприятия. Автору становится доступным видеть скрытые от «нормального» зрения текстуры и узоры и прибегать к трансформации образа за счет комбинаторики, кадрирования и ракурса. Немаловажной составляющей формируемого образа выступает и светоцветовая доминанта, выходящая в отдельных случаях на первый план. Если же на этапе постобработки кадрирование оставляет только фактуру, то изображение перемещается уже в плоскость чистой абстракции. Так, обыденное превращается

в необычное, а повседневные предметы или живые существа — в захватывающие объекты, фактуры и целые фантазийные композиции. Новизна взгляда или ракурса на привычные объекты определяет и ценность метода — возможность увидеть запечатленными на плоскостном изображении (реже в формате видеосъемки) сложные детализированные формы и объекты как композиционную абстракцию.

### **Анна Зосич. «В формах воды» (2026, 11 минут)**

Абстрактная макровидеосъемка, советская оптика, вода, лед, цветы.

Музыка: Анна Зосич. Композиция «Ocean clouds the breathing» из альбома *Metamorphoses* (2020)

Произведение «В формах воды» можно было бы назвать своего рода визуальным хокку. Неперегруженность и простота используемых природных образов как будто бы «вырванных» даже не из потока времени, а из потока собственного неподвижного пребывания — это аллюзия на неуловимое, едва заметное созерцание собственного ума. Применяемый видеоряд условно можно охарактеризовать как «визуальный эмбиент», что перебрасывает мостик взаимосвязи с музыкой, звучащей на его фоне.

В произведении внимание сосредоточивается на композиционном взаимодействии цвета и света — это осознанное исключение сюжетной основы, тяготеющее к поискам создания целостного аудиовизуального произведения в пространстве музыки и светоживописи. Этим произведением автор ставит перед собой одновременно и задачу, и вопрос относительно существования такой возможности.

Несмотря на то, что изображение проявлено и его можно увидеть, оно лишено прямой коннотации и таким образом оставляет много воздуха для доосмысления, предоставляя зрителю некое пространство для размышления.

Соприкасаясь с формой абстрактной макросъемки, автор находится в таком же состоянии свободного открытого соприкосновения с красотой. Он предстает в роли внимательного зрителя и слушателя самого пространства, которое проявляется через видоискатель камеры.

**Anna Zosich**  
(*Saint Petersburg*)

**Light and Color as a Dramaturgical Foundation  
in Abstract Photography and Macro Videography:  
A Case Study of the Audiovisual Composition  
“In the Forms of Water”**

Macro photography captures the surrounding world through perspectives that are otherwise difficult to perceive. Objects captured at an extreme close-up reveal details imperceptible to the unaided eye, manifesting a completely new structural and semantic dimension. Over time, the scientific function originally inherent to microphotography has evolved; macro photography has been reclaimed as an artistic method, adopting the distinctive characteristics of visual language. Representing an object not merely at a scale larger than life, but through an extreme close-up, carries a specific aesthetic weight and facilitates a transition to a new level of perception. The author gains access to textures and patterns hidden from “normal” vision, enabling the transformation of the image through combinatorics, framing, and perspective. A crucial component of the resulting image is the light-color dominant, which in certain instances becomes the primary focus. If, during the post-processing stage, framing isolates only the texture, the image shifts into the realm of pure abstraction. Thus, the mundane is transformed into the extraordinary, and everyday objects or living beings are recast as compelling entities, textures, and intricate fantasy compositions. The novelty of the perspective on familiar objects defines the value of this method: the ability to perceive complex, detailed forms and objects as a compositional abstraction within a planar image (or, less frequently, in a video format).

**Anna Zosich. In the Forms of Water (2026, 11 min.)**

Abstract macro videography, vintage Soviet optics, water, ice, floral motifs.

Soundtrack: Anna Zosich, “Ocean Clouds the Breathing” from the album *Metamorphoses* (2020).

The work *In the Forms of Water* may be interpreted as a visual counterpart to the haiku. The minimalist clarity and simplicity of the natural imagery — seemingly “extracted” not merely from the temporal flow, but from a state of inherent stasis — serve as an allusion to the elusive, subtle contemplation of the mind. The visual sequence can be conventionally characterized as “visual ambient,” establishing a conceptual bridge to the accompanying musical landscape.

The piece focuses on the compositional interplay between color and light, deliberately eschewing narrative structures. This approach gravitates toward the creation of a holistic audiovisual synthesis within the domains of music and light-painting (*Lichtmalerei*). Through this work, the author simultaneously addresses the challenge and investigates the possibility of such a synthesis.

Despite the manifest nature of the imagery, it is devoid of direct denotation, thereby preserving substantial interpretive “breathing room” and providing the viewer with a space for reflection. Engaging with the form of abstract macro cinematography, the author maintains a state of fluid, open encounter with aesthetic beauty, assuming the role of a vigilant observer and listener of the space revealed through the camera’s viewfinder.



**Разживина Анфиса Антоновна,**  
*3D-визуализатор,  
студентка четвертого курса  
бакалавриата Университета  
ИТМО (руководитель  
А. М. Спиридонова )  
(Санкт-Петербург)*

### **Трехмерная реконструкция выставки-представления «50 лет Советскому цирку»<sup>1</sup>**

Дизайнер — Анфиса Разживина.

Научные консультанты — Дарья Голованова (Центр «Зорин-Арт»), Ольга Колганова (РИИИ, Центр «Арт-интеграция»), Анна Спиридонова (Университет ИТМО), Ольга Щедрина (РГГУ, Центр «Зорин-Арт»).

Работа посвящена выставке-представлению «50 лет Советскому цирку», проведенной в Московском Манеже в 1969 году. Экспозиция была реализована художниками-кинетистами из группы «Движение» под руководством Льва Нуссберга. Кинетические и светодинамические инсталляции, синтез света, звука и движения, оптические приемы и сценические композиции формировали выставочное пространство как динамическую среду, где объекты выступали в роли «актеров» и вовлекали посетителя в перемещение по траекториям специально созданного лабиринта вокруг светокинетических объектов.

3D-реконструкция опирается на архивные материалы, а также статьи и фотографии, опубликованные в малотиражных изданиях, и включает разработку выставочного пространства, создание детализированных 3D-моделей

<sup>1</sup> Работа выполнена при поддержке Центра развития светозвукового искусства им. С. М. Зорина «Зорин-Арт» и Научно-просветительского центра «Арт-интеграция» имени М. С. Заливадного.

экспонатов и настройку освещения. Выставочный проект стал одним из первых опытов формирования динамичной экспозиционной среды в СССР, а данная 3D-визуализация является его первым виртуальным воплощением. Реконструкция отдельных объектов выставки, таких как — «Космоглаз», «Киберкомарик», «Космическое облако», «Киберцветок», «Звезда Цирка», «Жар-птица», «Цирковая елка» — позволяет не просто воссоздать визуальный облик экспозиции, но и продемонстрировать то, как зритель оказывается в окружении движущихся конструкций и световых композиций. Сегодня, когда цифровые технологии все активнее проникают в музейное пространство, обращение к этому новаторскому проекту помогает лучше понять историю отечественного медиаискусства.

**Anfisa Razzhivina**

*(Moscow, Saint Petersburg)*

**Three-Dimensional Reconstruction  
of the Exhibition-Performance  
*50 Years of the Soviet Circus*<sup>2</sup>**

Designer: Anfisa Razzhivina.

Scientific Consultants: Daria Golovanova (Zorin-Art Center), Olga Kolganova (Russian Institute of History of the Arts, Art Integration Center), Anna Spiridonova (ITMO University), Olga Shchedrina (Russian State University for the Humanities, Zorin-Art Center).

The work is dedicated to the exhibition-performance *50 Years of the Soviet Circus*, held at the Moscow Manege in 1969. The exhibition was realized by kinetic artists from the *Dvizhenie* (Movement) group under the leadership of Lev Nussberg. Kinetic and photo-kinetic installations, the synthesis of light, sound, and motion, as well as optical devices and scenic compositions, transformed the exhibition space into a dynamic environment. In this setting, ob-

<sup>2</sup> This work was supported by the Sergey Zorin Center for the Development of Light-Sound Art (Zorin-Art) and the Mikhail Zalivadny Center for Art Integration.

jects functioned as “actors,” engaging visitors in a traversal through a specially designed labyrinth centered around luminokinetic objects.

The 3D reconstruction is based on archival materials, as well as articles and photographs published in limited-edition periodicals. The project encompasses the development of the exhibition space, the creation of high-fidelity 3D models of the exhibits, and the configuration of dynamic lighting. As the original project was one of the pioneering attempts at forming a dynamic exhibition environment in the USSR, this 3D visualization represents its first virtual embodiment. The reconstruction of specific objects — such as the *Cosmo-Eye*, *Cyber-Mosquito*, *Cosmic Cloud*, *Cyber-Flower*, *Circus Star*, *Firebird*, and *Circus Christmas Tree* — not only restores the visual identity of the exposition but also demonstrates the immersive effect of moving structures and light compositions on the spectator. In the contemporary context of digital integration within museum spaces, revisiting this innovative project provides vital insights into the history of Russian media art.



**Петухов Александр Артемович,**  
*3D-визуализатор,  
студент четвертого курса  
бакалавриата Университета  
ИТМО (руководитель  
А. М. Спиридонова)  
(Санкт-Петербург)*

### **Виртуальная реконструкция проекта Магического театра светохудожника Сергея Зорина<sup>1</sup>**

Дизайнер — Александр Петухов.

Научные консультанты — Дарья Голованова (Центр «Зорин-Арт»), Ольга Колганова (РИИИ, Центр «Арт-интеграция»), Анна Спиридонова (Университет ИТМО), Ольга Щедрина (РГГУ, Центр «Зорин-Арт»).

Работа посвящена созданию виртуальной реконструкции нереализованного проекта здания Магического театра светохудожника и изобретателя Сергея Михайловича Зорина (1944–2023). Концепция театра была разработана автором в 1969 г. как пространство синтеза света и музыки; главными источниками вдохновения художника стали идеи Александра Скрябина, Льва Термена, Ивана Ефремова.

На протяжении всей жизни С. Зорин создавал оптические театры в различных локациях. Последним его проектом стал театр, построенный недалеко от озера Светлояр, в селе Владимирском Нижегородской области (в 2015 г. состоялось его официальное открытие). Здесь светохудож-

<sup>1</sup> Работа выполнена при поддержке Центра развития светозвукового искусства им. С. М. Зорина «Зорин-Арт» и Научно-просветительского центра «Арт-интеграция» имени М. С. Заливадного.

ник разместил более 75 авторских световых инструментов для создания световых композиций на основе управляемого континуального потока света ламп накаливания.

3D-визуализация Магического театра представлена в формате видеоролика. В ее основе, во-первых, рисунки С. Зорина, сохранившиеся в архиве Льва Нуссберга (США), запечатлевшие план здания и его внешний вид в ландшафтном контексте, во-вторых, фрагменты музыкальной светоживописи С. Зорина и образы кинетических инсталляций художников группы «Движение». В видеоролике демонстрируются архитектурное пространство театра снаружи и внутри, а также моделируются световые представления. Это первая 3D-реконструкция проекта Магического театра С. Зорина.

**Alexander Petukhov**  
(*Saint Petersburg*)

**Virtual Reconstruction  
of Sergey Zorin's Magic Theatre Project<sup>2</sup>**

Designer: Aleksandr Petukhov.

Scientific Consultants: Daria Golovanova (Zorin-Art Center), Olga Kolganova (Russian Institute of History of the Arts, Art Integration Center), Anna Spiridonova (ITMO University), Olga Shchedrina (Russian State University for the Humanities, Zorin-Art Center).

This work is dedicated to the virtual reconstruction of an unrealized architectural project for the Magic Theatre, designed by the light artist and inventor Sergey Mikhailovich Zorin (1944–2023). The conceptual framework of the theatre was developed by the author in 1969 as a dedicated space for the synthesis of light and music; the artist's primary inspirations were the ideas of Alexander Scriabin, Leon Theremin, and Ivan Yefremov.

<sup>2</sup> This work was supported by the Sergey Zorin Center for the Development of Light-Sound Art (Zorin-Art) and the Mikhail Zalivadny Center for Art Integration.

Throughout his life, Zorin established various optical theatres in different locations. His final project was a theatre constructed near Lake Svetloyar in the village of Vladimirskeye, Nizhny Novgorod Region (officially opened in 2015). In this facility, the artist installed over 75 proprietary light instruments designed to create luminous compositions based on a controlled, continuous flow of incandescent light.

The 3D visualization of the Magic Theatre is presented as a video sequence. It is based, first, on Zorin's drawings preserved in the Lev Nussberg archive (USA), which capture the building's floor plans and its exterior within a landscape context; and second, on fragments of Zorin's musical light-painting (*svetozhivopis*) and images of kinetic installations by members of the *Dvizhenie* (Movement) group. The video demonstrates the architectural space of the theatre — both interior and exterior — and models the light performances. This represents the inaugural 3D reconstruction of Sergey Zorin's Magic Theatre project.



**Ван Чжэн-Тин**  
**(Wang Zheng Ting),**  
*музыкант-исполнитель,*  
*PhD (этномузыкология),*  
*координатор курса китайской*  
*инструментальной музыки*  
*в Мельбурнском университете*  
*(Мельбурн, Австралия)*

### The Sheng

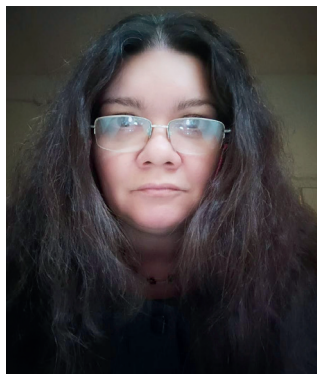
The sheng is a Chinese free-reed mouth organ. According to Chinese mythology, the instrument was invented by the goddess Nüwa. After the creation of the world—rivers, mountains, trees, and diverse forms of animal life—there were no human beings. Feeling isolated, Nüwa sought to create an intelligent counterpart. As she repeatedly pressed a rattan stick into the mud, the clay began to move and speak; she then fashioned figures with heads, hands, and feet, thus creating humankind. To bring joy to her creations, she is said to have devised the shenghuang, the predecessor of the modern sheng. Although mythological, this narrative underscores the instrument’s perceived antiquity in Chinese culture.

Archaeological evidence corroborates its early origins. Oracle bone inscriptions from the Yin (Shang) Dynasty (c. 15<sup>th</sup> century BCE) document mouth organs known as *yu* and *he*, which are organologically identical to the sheng.

The contemporary sheng comprises a mouthpiece, free reeds, pipes, and keys. The number of pipes typically ranges from 17 to 37, with each pipe generally producing a single pitch. Owing to its free-reed mechanism, the instrument is capable of polyphonic output. Earlier designs incorporated a water compartment to mitigate condensation on the reeds; in current practice, electronic heating elements are employed to stabilize temperature and prevent moisture accumulation.

“A Sunset Walk”. An improvisation for *sheng*, *piano* and *glass bowls* (2026, 7 min). Performers: Wang Zheng Ting, David Sea.

«Прогулка на закате». Импровизация для *шена*, *фортепиано* и *стеклянных чаш* (2026, 7 мин.). Исполнители: Ван Чжэн-Тин (шен), Дэвид Си (ф-но, стеклянные чаши).



**Ростовская Олеся Васильевна,**  
*композитор, органист,  
карильонист, звонарь,  
преподаватель кафедры органа,  
клавесина и карильона Санкт-  
Петербургского государственного  
университета  
(Москва; Санкт-Петербург)*



**Погарский Алексей Сергеевич,**  
*звукорежиссер, инженер, лауреат  
международных конкурсов  
(Москва; Санкт-Петербург)*

### **Принцип работы гидравлоса**

Под термином «гидравлос» следует понимать два типа музыкальных устройств: 1) автоматический игральный механизм, полностью основанный на природном движении воды и ветра (орган без мехов); 2) музыкальный инструмент — предшественник современного органа, в котором вода помогает выравнивать давление внутри воздушных камер. Существуют сведения о том, что иногда в автоматическое устройство добавляли несколько «клавиш», то есть создавали гибрид, звуком которого можно было управлять в той или иной степени.

По современным представлениям, гидравлос больше является принадлежностью древних культур (Греция, Рим, Византия), в которых он использовался для музыкального сопровождения общественных мероприятий —

театральных представлений, спортивных состязаний, процессий, разнообразных церемоний. Однако интерес к подобным устройствам сохранялся до XVII века и даже до наших дней.

На мастер-классе будут рассмотрены несколько примеров инструментов, а также проведены практические эксперименты с водой и органными трубами.

**Olesya Rostovskaya,  
Alexey Pogarskiy**  
*(Moscow; Saint Petersburg)*

### **Operational Principles of the Hydraulis**

The term “hydraulis” encompasses two distinct types of musical devices: 1) an automatic playing mechanism entirely driven by the natural movement of water and wind (a bellows-less organ); 2) a musical instrument and precursor to the modern organ, in which water serves to regulate and equalize pressure within the air chambers. Evidence suggests that “keys” were occasionally added to these automatic devices, creating hybrid systems that allowed for varying degrees of manual control over the sound.

According to contemporary scholarship, the hydraulis is primarily associated with ancient cultures (Greece, Rome, and Byzantium), where it provided musical accompaniment for public events, including theatrical performances, athletic competitions, processions, and various ceremonies. Nevertheless, interest in such devices persisted through the 17th century and continues to the present day.

This workshop will examine several instrumental specimens and include practical experiments involving water and organ pipes.



**Сорокин Виталий Игоревич,**  
*кинооператор, член Союза  
художников*

**Шарифуллина  
Василиса Александровна,**  
*искусствовед, студентка  
второго курса магистратуры  
Школы искусств и культурного  
наследия Европейского  
университета в Санкт-  
Петербурге*



**Милян  
Глеб Владимирович,**  
*кинорежиссер, художник  
(Санкт-Петербург)*

### **Matyushin-machine. Сессия по цветоощущениям**

Matyushin-machine — электромеханическое устройство, создающее картину вращений цветового паттерна. В рамках сессии по цветоощущениям мы предлагаем актуализировать опыт «органической» школы М. В. Матюшина. Цель проекта — не реконструкция, но интерпретация авангардного метода. Синтез теории и практики по-

зволит, во-первых, развить цветовосприятие, во-вторых, взглянуть на живопись «органической» школы с позиций практики, в-третьих, поучаствовать в генезисе физиологической цветовой гармонии. Вступлением к сессии станет поясняющий комментарий, раскрывающий методологию и смысловые ориентиры работы устройства. Демонстрационные эксперименты, отчасти повторяющие практики «органической» школы, помогут зрителям настроить нужный модус восприятия. Далее группе реципиентов будет предложено наблюдение цветного стробоскопического диска. Результатом опыта станет изобразительная фиксация полученных цветовых эффектов. В ходе анализа рисунков регистрируются дополнительные цвета первого, второго и третьего порядка. Эти данные используются для создания диска *Matyushin-machine*, резюмирующего коллективный опыт восприятия. Приведение устройства в действие — финальный показ — будет сопровождаться речью-манифестом.

**Vitaly Sorokin,  
Vasilisa Sharifullina,  
Gleb Milyan**  
(*Saint Petersburg*)

### **Matyushin-Machine. Session on Color Perception**

The *Matyushin-machine* is an electromechanical device that generates a rotating color pattern. The session on color perception proposes to the experience of M. V. Matyushin's «organic» school. The project aims not at reconstruction but at interpretation of the avant-garde method. The synthesis of theory and practice will, first, cultivate color perception; second, enable a practice-based reconsideration of the painting of the «organic» school; and third, engage participants in the genesis of physiological color harmony.

The session opens with an explanatory commentary outlining the device's methodology and conceptual framework. Demonstration experiments, partially reenacting practices of the «organic» school, will help viewers attune their perceptual mode. Participants will

then observe a colored stroboscopic disc. The outcome of the experiment is a pictorial of the perceived color effects. During the analysis of the drawings, additional colors of the first, second, and third order are registered. These data are used to create the Matyushin-machine disc, summarizing the collective perceptual experience. The activation of the device—the final presentation—will be accompanied by a manifesto-style address.



**Наволоцкая Ксения Сергеевна,**  
*искусствовед, инженер-исследователь Института лазерных технологий Университета ИТМО, руководитель Мастерской оптического искусства (Санкт-Петербург)*

**Взаимодействие оптики и искусства:  
как создавать живописные картины  
с помощью лазерного излучения**

Доклад посвящен исследованию взаимодействия света и материи в контексте современного искусства. В центре внимания — художественный потенциал лазерного излучения как инструмента создания живописных образов на металлических поверхностях. Рассматриваются физические механизмы формирования цвета, возникающего в результате тонких процессов окисления и структурных преобразований материала под воздействием света.

Мастерская оптического искусства — это пространство диалога между инженерной точностью и художественным мышлением. Лазер здесь рассматривается не только как технологический инструмент, но и как медиум, позволяющий «рисовать» светом и создавать сложные цветовые и фактурные композиции. Затрагивается проблема высокой стоимости и технологической сложности применения лазерного оборудования и технологий в художественной практике, которая переосмысливается как вызов, преодолеваемый через междисциплинарное сотрудничество и синтез знаний инженеров-технологов и художников.

Доклад сопровождается демонстрацией работ, в которых свет, преобразуясь в цвет и структуру, раскрывает свой выразительный потенциал, соединяя научные принципы и художественное видение.

**Ksenia Navolotskaya**  
*(Saint Petersburg)*

**Interaction of Optics and Art:  
Creating Pictorial Images through Laser Radiation**

The report is devoted to the study of the interaction of light and matter within the framework of contemporary art, focusing on the artistic potential of laser radiation as a tool for generating pictorial imagery on metal surfaces. It examines the physical mechanisms of color formation arising from subtle oxidation processes and microstructural transformations of the material under light exposure.

The optical art workshop is conceived as a space of dialogue between engineering precision and artistic thinking. Here, the laser is treated not merely as a technological instrument but as a medium that enables «drawing» with light and the creation of complex chromatic and textural compositions. The high cost and technological complexity of employing laser equipment in artistic practice are addressed as a critical issue, reinterpreted as a challenge to be met through interdisciplinary collaboration and the synthesis of expertise from process engineers and artists.

The paper is accompanied by a demonstration of artworks in which light, transformed into color and structure, reveals its expressive potential, integrating scientific principles with artistic vision.

## **ВЫСТАВКИ**

### **«Шаосинские традиционные театры на воде»**

Выставка фотографий по материалам экспедиции

Ц. Линя (август 2025 г.).

Белый зал Российского института истории.

Куратор: Цзяцзюнь Линь.

### **«Искусство звука и света»**

Выставка изданий из коллекций

Михаила Заливадного, Ольги Колгановой  
и фондов научной библиотеки Российского института  
истории искусств. Библиотека Российского института  
истории.

Куратор: Марина Хозацкая.

**Феномены света, звука и воды в искусстве:  
взаимодействие, трансформация, синтез**

Материалы Шестой Международной  
научно-практической конференции  
**«Искусство звука и света»**

(Санкт-Петербург, 18–20 мая 2026 г.)

Подписано к печати 15.05.2026.

Бумага «Svetocopy». Гарнитура «SchoolBook».

Усл. печ. л. 8,25.

[www.artcenter.ru](http://www.artcenter.ru)

Редакционно-издательский комплекс  
Российского института истории искусств  
190000, Санкт-Петербург, Исаакиевская пл., д. 5