

Российская академия художеств
Всероссийский государственный институт кинематографии им. С.А. Герасимова
Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств РАХ
Новый институт культурологии
Московский международный фонд содействия ЮНЕСКО
Государственный центральный музей кино
Союз кинематографистов Российской Федерации
Гильдия киноведов и кинокритиков России

международная научная конференция



проблемы взаимодействия искусств
на рубеже тысячелетий

ПРОГРАММА

Москва, РАХ-ВГИК,
17-19 октября 2019 г.

ОРГАНИЗАЦИОННЫЙ КОМИТЕТ:

КАЛИНИН ВИКТОР ГРИГОРЬЕВИЧ, академик, Первый вице-президент Российской академии художеств, Заслуженный художник РФ (сопредседатель).

МАЛЫШЕВ ВЛАДИМИР СЕРГЕЕВИЧ, доктор искусствоведения, профессор, ректор Всероссийского государственного института кинематографии им. С.А. Герасимова, Заслуженный работник культуры РФ (сопредседатель).

РАЗЛОГОВ КИРИЛЛ ЭМИЛЬЕВИЧ, доктор искусствоведения, профессор, начальник отдела разработки и апробации методик кинопросвещения, Заслуженный деятель искусств РФ (сопредседатель).

БАЖАНОВ ЛЕОНИД АЛЕКСАНДРОВИЧ, член-корреспондент Российской академии художеств, профессор Факультета коммуникаций, медиа и дизайна.

БАРХИН СЕРГЕЙ МИХАЙЛОВИЧ, академик Российской академии художеств, Народный художник РФ, заслуженный деятель искусств РСФСР, лауреат Государственных премий РФ.

ЗЕРНОВА ИРИНА ВИКТОРОВНА, первый проректор Всероссийского государственного института кинематографии им. С.А. Герасимова.

ЗОЛОТОВ АНДРЕЙ АНДРЕЕВИЧ, академик, вице-президент Российской академии художеств.

КЛЕБАНОВ ИГОРЬ СЕМЕНОВИЧ, профессор кафедры кинооператорского мастерства ВГИК, заслуженный деятель искусств РФ, Народный артист РФ, президент Гильдии кинооператоров Союза кинематографистов РФ, член Правления СК РФ, член Европейского союза кинооператоров IMAGO (R.G.C.), президент Премии киноизобразительного искусства «Белый квадрат», член Российской Академии кинематографических искусств «Ника».

КОЧЕМАСОВА ТАТЬЯНА АЛЕКСАНДРОВНА, академик, вице-президент Российской академии художеств.

ЛОШАК МАРИНА ДЕВОНА, директор Музея изобразительных искусств им. А.С. Пушкина.

РУСИНОВА ЕЛЕНА АНАТОЛЬЕВНА, кандидат искусствоведения, проректор по международным связям и научной работе Всероссийского государственного института кинематографии им. С.А. Герасимова.

СОЛОНИЦЫНА ЛАРИСА ОТТОВНА, директор Государственного центрального музея кино.

ТОЛСТАЯ НАТАЛИЯ ВЛАДИМИРОВНА, член-корреспондент Российской академии художеств, директор НИИ Российской академии художеств.

ХУДЯКОВ КОНСТАНТИН ВАСИЛЬЕВИЧ, академик, вице-президент Российской академии художеств, президент Творческого союза художников России, председатель правления галереи «М'Арс», Заслуженный художник Российской Федерации.

ЦЕРЕТЕЛИ ВАСИЛИЙ ЗУРАБОВИЧ, исполнительный директор Московского музея современного искусства, член Президиума Российской академии художеств, академик Заслуженный художник Российской Федерации.

ПРОГРАММНЫЙ КОМИТЕТ:

ГОР АННА МАРКОВНА, Почетный член Российской академии художеств, директор Приволжского филиала Государственного центра современного искусства.

КАРГАПолова НАДЕЖДА АЛЕКСАНДРОВНА, кандидат искусствоведения, заместитель начальника Управления по работе с регионами Российской академии художеств.

КЕЙПЕН-ВАРДИЦ ДИАНА ВАЛЕРЬЕВНА, кандидат искусствоведения, ученый секретарь НИИ Российской академии художеств.

КОЧЕЛЯЕВА НИНА АЛЕКСАНДРОВНА, кандидат исторических наук, директор Нового института культурологии, ведущий специалист отдела разработки и апробации методик кинопросвещения Всероссийского государственного института кинематографии им. С.А. Герасимова.

ЛУКИЧЕВА КРАСИМИРА ЛЮБЕНОВНА, кандидат искусствоведения, почетный член Российской академии художеств, заместитель директора НИИ Российской академии художеств.

ПАРХОМЕНКО ЕВГЕНИЯ ВИКТОРОВНА, специалист отдела разработки и апробации методик кинопросвещения Всероссийского государственного института кинематографии им. С.А. Герасимова.

ПАЦЮКОВ ВИТАЛИЙ ВЛАДИМИРОВИЧ, член-корреспондент Российской академии художеств, начальник отдела междисциплинарных программ Государственного центра современного искусства.

ТОРОПЫГИНА МАРИНА ЮРЬЕВНА, кандидат искусствоведения, старший преподаватель Всероссийского государственного института кинематографии им. С.А. Герасимова, член отборочной комиссии Московского международного кинофестиваля.

ХАБАРОВА МАРГАРИТА ВАЛЕРИАНОВНА, Академик Российской академии художеств, начальник Управления по работе с регионами.

Секретарь организационного и программного комитетов:

ОЗЕРЕНЧУК МАРИНА ИГОРЕВНА, специалист отдела разработки и апробации методик кинопросвещения Всероссийского государственного института кинематографии им. С.А. Герасимова.



РЕГЛАМЕНТ ПРОВЕДЕНИЯ КОНФЕРЕНЦИИ

16 октября 2019 г.	дата заезда участников
17 октября 2019 г.	1-й день работы конференции (РАХ, ул. Пречистенка, 21)
18 октября 2019 г.	2-й день работы конференции (ВГИК, ул. Вильгельма Пика, д. 3)
19 октября 2019 г.	3-й день работы конференции (ВГИК, ул. Вильгельма Пика, д. 3)
19 октября 2019 г.	Вечерний показ в Музее кино (ВДНХ, Павильон 36)

Регламент выступления с докладом
Регламент обсуждения доклада

20 минут
5 минут

ЗАСЕДАНИЕ 1

10.00 – 13.00

ОТКРЫТИЕ КОНФЕРЕНЦИИ, ПРИВЕТСТВЕННОЕ СЛОВО.

Швыдкой Михаил Ефимович,
доктор искусствоведения, профессор (Москва).

Калинин Виктор Григорьевич,
академик, первый вице-президент Российской академии художеств (Москва).

Золотов Андрей Андреевич,
академик, вице-президент Российской академии художеств (Москва).

МОДЕРАТОРЫ:

Галеева Тамара Александровна,
кандидат искусствоведения, заведующая кафедрой истории искусств и музееведения
Уральского федерального университета им. первого Президента России Б.Н. Ельцина
(Екатеринбург).

Кочемасова Татьяна Александровна,
кандидат искусствоведения, академик Российской академии художеств, Вице-президент
Российской академии художеств (Москва).

ДОКЛАДЫ:

Лукичева Красимира Любеновна,
кандидат искусствоведения, почетный член Российской академии художеств, заместитель

директора НИИ Российской академии художеств (Москва).

ОТ ГЕТЕ К ТЕРНЕРУ: ЦВЕТ И СВЕТ В ТЕОРИИ ИСКУССТВА И ЖИВОПИСИ XIX ВЕКА.

Геташвили Нина Викторовна,

кандидат искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой всеобщей истории искусства Российской академии живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова (Москва).

СВЕТ КАК АУРА В ЕВРОПЕЙСКОМ ИСКУССТВЕ РУБЕЖА XIX-XX ВЕКОВ.

Линнайрмаа Елизавета Сергеевна,

искусствовед, член ИСОМ, аспирант Московского государственного академического художественного института имени В. И. Сурикова, руководитель проектов компании «Черная речка» (Москва).

ДИВИЗИОНИЗМ В ИТАЛИИ: МЕРЦАНИЕ ОБРАЗОВ И «ЖИВОПИСЬ ИДЕЙ» ГАЭТАНО ПРЕВИАТИ.

Муромцева Ольга Валерьевна,

кандидат исторических наук, доцент, Московская государственная художественно-промышленная академия им. С.Г. Строганова (Москва).

ДЖАКОМО БАЛЛА: ОТ ЖИВОПИСИ В ТЕХНИКЕ ДИВИЗИОНИЗМА ДО СОЗДАНИЯ СВЕТОВОГО ШОУ.

Спиридонова Анна Михайловна

старший преподаватель, Санкт-Петербургский национальный исследовательский университет информационных технологий, механики и оптики (Санкт-Петербург).

СВЕТОВОЕ ИСКУССТВО В НАЧАЛЕ XX ВЕКА: ЗАРОЖДЕНИЕ И ГЕНЕЗИС В ИСКУССТВЕ МОДЕРНИЗМА.

Пацюков Виталий Владимирович,

член-корреспондент Российской академии художеств, начальник отдела междисциплинарных программ Государственного центра современного искусства (Москва).

ДИАЛОГИ МЕЖДУ ЭЛЕКТРИЧЕСКИМ И ГАЗОВЫМ СВЕТОМ В ИСКУССТВЕ XX ВЕКА: МАЛЕВИЧ, ДЮШАН, КЕЙДЖ.

Наумов Николай Анатольевич,
Московский Союз художников (МСХ), Союз искусствоведов (АИС) (Москва),
Шепф Марианна Георгиевна,
Союз композиторов России (Москва),
Смирнов Арсений Леонидович,
Московский институт телевидения и радио «Останкино» (Москва).

ОТ ЖИВОПИСНОГО ЭКСПРЕССИОНИЗМА К МУЗЫКАЛЬНОЙ ФАНТАЗИИ И МУЛЬТИМЕДИА.
НА ПРИМЕРЕ РАБОТ ГИ ДЕ МОНЛОРА.

13.00 - 14.00 ОБЕДЕННЫЙ ПЕРЕРЫВ

ЗАСЕДАНИЕ 2

14.00 – 18.00

МОДЕРАТОРЫ:

Лукичева Красимира Любеновна,
кандидат искусствоведения, почетный член Российской академии художеств, заместитель
директора НИИ Российской академии художеств (Москва).

Пацюков Виталий Владимирович,
член-корреспондент Российской академии художеств, начальник отдела междисциплинарных
программ Государственного центра современного искусства (Москва).

ДОКЛАДЫ:

Пархоменко Татьяна Александровна,
доктор исторических наук, руководитель Центра культурного наследия русского зарубежья,
главный научный сотрудник, Российский научно-исследовательский институт культурного и
природного наследия им. Д. С. Лихачёва (Москва).

ПОИСКИ НОВОЙ «МЕРЫ МИРА» И СИНТЕЗА ИСКУССТВ В РОССИИ НАЧАЛА XX ВЕКА

Шахматова Елена Васильевна,
доктор философских наук, доцент, начальник научного отдела, Российский институт
театрального искусства – ГИТИС (Москва).

МИХАИЛ МАТЮШИН И ПРОБЛЕМНОЕ ПОЛЕ «РАСШИРЕННОГО СМОТРЕНИЯ».

Коваленко Георгий Федорович,
доктор искусствоведения, академик Российской академии художеств, заведующий отделом
искусства России XX века НИИ Российской академии художеств (Москва).

СВЕТОВОЙ ТЕАТР ПАВЛА ЧЕЛИЩЕВА.

Галеева Тамара Александровна,
кандидат искусствоведения, заведующая кафедрой истории искусств и музееведения
Уральского федерального университета им. первого Президента России Б.Н. Ельцина
(Екатеринбург).

СВЕТОВЫЕ СИМФОНИИ СЕРГЕЯ ШАРШУНА

Ильина Елена Васильевна,
зав. отделом исследований творчества А.С. Голубкиной Государственной Третьяковской
галереи (Москва),

Смирных Лариса Леонидовна,
главный хранитель, Нижнетагильский музей изобразительных искусств (Нижний Тагил).

СВЕТОЖИВОПИСЬ ПАВЛА ГОЛУБЯТНИКОВА - УЧЕНИКА К.С. ПЕТРОВА-ВОДКИНА.

Тимина Мария Алексеевна,
магистрант кафедры истории отечественного искусства Московского государственного
университета им. М.В. Ломоносова (Москва).

ПРИНЦИП «СВЕТ-ЦВЕТ» ТВОРЧЕСТВЕ ИВАНА КЛЮНА.

Меньшикова Елена Рудольфовна,
кандидат культурологии, эксперт (Москва).

СВЕРГАЯ ЦВЕТ, СЛАГАЯ СВЕТ – ОПТИЧЕСКИЕ ИСКАЖЕНИЯ: ПОСЛЕВОЕННЫЕ ГРОТЕСКИ
П. ФИЛОНОВА.



**18 ОКТЯБРЯ 2019,
ВСЕРОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ КИНЕМАТОГРАФИИ
ИМ. С.А. ГЕРАСИМОВА, ЗАЛ УЧЕНОГО СОВЕТА.**

ЗАСЕДАНИЕ 3.

10.00 – 13.00

МОДЕРАТОРЫ:

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

Разлогов Кирилл Эмильевич,
доктор искусствоведения, профессор, начальник отдела разработки и апробации методик
кинопросвещения Всероссийского государственного института кинематографии им. С.А.
Герасимова, Заслуженный деятель искусств РФ (Москва).

ДОКЛАДЫ:

Разлогов Кирилл Эмильевич,
доктор искусствоведения, профессор, начальник отдела разработки и апробации методик
кинопросвещения Всероссийского государственного института кинематографии им. С.А.
Герасимова, Заслуженный деятель искусств РФ (Москва).

ЦВЕТА ТЬМЫ И «ЦВЕТЫ ЗЛА».

Байбурова Римма Михайловна,
кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник НИИ Российской академии
художеств (Москва).

ОТ ЦВЕТА К СВЕТУ В ИНТЕРЬЕРАХ XX ВЕКА.

Костина Ольга Владимировна,
НИИ Российской академии художеств (Москва).

СВЕТ И ЦВЕТ В МОСКОВСКОМ МЕТРО.



Дьячков Михаил Алексеевич,
член Творческого Союза Художников России (Москва).

СВЕТ КАК НОВЫЙ ИНСТРУМЕНТ ХУДОЖНИКА. ТРАНСФОРМАЦИЯ КУЛЬТУРЫ ВОСПРИЯТИЯ.

Колганова Ольга Викторовна,
кандидат искусствоведения, научный сотрудник, Российский институт истории искусств (Санкт-Петербург).

Г. ГИДНИ: ПРИСПОСОБЛЕНИЕ ДЛЯ ПОЛУЧЕНИЯ СВЕТОВЫХ ДЕКОРАЦИЙ НА ПРОЗРАЧНОМ ЭКРАНЕ (1920 гг.)

Чмырева Ирина Юрьевна,
кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник НИИ Российской академии художеств (Москва).

ЦВЕТ – СВЕТ – ЦВЕТ. ОТ ТРАДИЦИИ ЖИВОПИСНОГО ПОРТРЕТА – К РАСКРАШЕННОМУ ПОРТРЕТУ ФОТОГРАФИЧЕСКОМУ.

Толстая Наталия Владимировна,
член-корреспондент Российской академии художеств, директор НИИ Российской академии художеств (Москва).

АЛЕКСЕЙ БЛАГОВЕСТНОВ. СВЕТ И ЦВЕТ НА БЕЛОМ ГИПСЕ.

Мирлас Иоанна Антониевна,
студент, ФГБОУ ВО «Литературный институт имени А.М. Горького», член Гофманского общества (Россия - Германия).

ЦВЕТО-СВЕТОВОЙ СИНТЕЗ КАК ИНСТРУМЕНТ РЕЦЕПЦИОННОЙ МНОГОГРАННОСТИ В ТВОРЧЕСТВЕ КСЕНИИ АНУФРИЕВОЙ-МИРЛАС

13.00-14.00 ОБЕДЕННЫЙ ПЕРЕРЫВ

ЗАСЕДАНИЕ 4.

14.00 – 18.00

МОДЕРАТОРЫ:

Пархоменко Татьяна Александровна,
доктор исторических наук, руководитель Центра культурного наследия русского зарубежья,
главный научный сотрудник, Российский научно-исследовательский институт культурного и
природного наследия им. Д. С. Лихачёва (Москва).

Штейнер Евгений Семенович,
доктор искусствоведения, профессор Высшей школы экономики (Москва).

ДОКЛАДЫ:

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

**АЛЕКСАНДР АЛЕКСАНДРОВИЧ ЛАГОРИО: «ЧЛЕН АССОЦИАЦИИ РЕВОЛЮЦИОННОЙ
КИНЕМАТОГРАФИИ И ГЕРМАНСКОГО КИНО-ТЕХНИЧЕСКОГО ОБЩЕСТВА». К БИОГРАФИИ
КИНООПЕРАТОРА.**

Сайфуллин Рустам Фаттахович,
Ветеран «Прометей» (Казань).

О РАБОТАХ ИНСТИТУТА ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНОЙ ЭСТЕТИКИ «ПРОМЕТЕЙ».

Мамонова Ирина Геннадьевна,
кандидат искусствоведения, доцент, преподаватель, Санкт-Петербургский государственный
университет (Санкт-Петербург).

**АВГУСТ ЛАНИН. «ПОСТАПОКАЛИПСИС». ЦВЕТО-МУЗЫКАЛЬНЫЕ ПРОСТРАНСТВЕННЫЕ
ПРОЕКТЫ 1960-Х – НАЧАЛА 2000-Х ГОДОВ.**

Сахно Ирина Михайловна,
доктор филологических наук, профессор кафедры теории и истории культуры Российского

университета дружбы народов [RUDN UNIVERSITY]. Член общероссийской Ассоциации искусствоведов (АИС) (Москва).

«ГЛАЗ СЛУШАЕТ»: СВЕТОВАЯ МУЗЫКА И ВИЗУАЛЬНЫЕ ПЕРЦЕПЦИИ ДЖЕЙМСА ТАРРЕЛЛА.

Колейчук Анна Вячеславовна,

Государственный музей истории российской литературы имени В.И. Даля (Москва).

ТОТАЛЬНЫЙ ТЕАТР ВЯЧЕСЛАВА КОЛЕЙЧУКА.

Федотова Елена Яковлевна,

Кандидат физико-математических наук, бакалавр богословия, Библейско-Богословский ин-т св. ап. Андрея, преподаватель (Москва).

СВЕТ И ЦВЕТ КАК ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫЕ СРЕДСТВА В БИБЛЕЙСКОМ НАРРАТИВЕ.

Щедрина Ольга Михайловна,

бакалавр культурологии, магистрант Факультета культурологии РГГУ, руководитель отдела связей с общественностью Благотворительный фонд «Искусство добра» (Москва).

ЦИФРОВОЙ СВЕТ КАК СРЕДСТВО САКРАЛИЗАЦИИ ЦЕРКОВНЫХ ПРОСТРАНСТВ:
ПРОБЛЕМЫ СОВРЕМЕННОСТИ

19 ОКТЯБРЯ 2019

**ВСЕРОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ КИНЕМАТОГРАФИИ
ИМ. С.А. ГЕРАСИМОВА, ЗАЛ УЧЕНОГО СОВЕТА.**

ЗАСЕДАНИЕ 5.

10.00 – 13.00

МОДЕРАТОРЫ:

Кочеляева Нина Александровна,

кандидат исторических наук, директор Нового института культурологии, ведущий специалист отдела разработки и апробации методик кинопросвещения Всероссийского государственного института кинематографии им. С.А. Герасимова.

Толстая Наталия Владимировна,

член-корреспондент Российской академии художеств, директор НИИ Российской академии художеств (Москва).

ДОКЛАДЫ:

Клюева Людмила Борисовна,

доктор искусствоведения, доцент кафедры киноведения Всероссийского государственного института кинематографии им. С.А. Герасимова (Москва).

«СВЕТ КАК ОСНОВНОЙ НОСИТЕЛЬ ИДЕИ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ЗАМЫСЛЕ».

Мыльников Денис Юрьевич,

младший научный сотрудник сектора кино и телевидения, Российский институт истории искусств (Санкт-Петербург).

ЦВЕТ В КИНОИЗОБРАЖЕНИИ КАК СВОЙСТВО ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ И ФАКТОР УСЛОВНОСТИ.

Архипов Валерий Валентинович,

декан художественного факультета Всероссийского государственного института

кинematографии им. С.А. Герасимова (Москва).

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ КРАСНОГО ЦВЕТА В КИНО.

Караева Карина Зауровна,

кандидат искусствoведения, преподаватель программы «Современное искусство», Высшая школа экономики (Москва).

КОЛОРИСТИЧЕСКО-ДРАМАТУРГИЧЕСКАЯ ПАЛИТРА НЕКОТОРЫХ ФИЛЬМОВ НИКОЛАСА РОУГА И ТЕОРИЯ ЦВЕТА.

Воробьева Анна Евгеньевна,

аспирант сектора кино и телевидения, Российский институт истории искусств (Санкт-Петербург).

СЕМАНТИКА ЦВЕТА И СВЕТА КАК СТРУКТУРНО-КОМПОЗИЦИОННЫХ ПРИЗНАКОВ КИНОПРИТЧИ В ФИЛЬМАХ УКРАИНСКОГО ПОЭТИЧЕСКОГО КИНЕМАТОГРАФА 1960–1980 ГОДОВ. «ОСОБЕННЫЙ» ЦВЕТ В ФИЛЬМЕ «ВЕЧЕР НАКАНУНЕ ИВАНА КУПАЛА».

Березовчук Лариса Николаевна

кандидат искусствoведения, доцент, старший научный сотрудник сектора кино и ТВ, Российский институт истории искусств (Москва).

ФУНКЦИИ ЦВЕТА В КИНОПОВЕСТВОВАНИИ: «ПЛАН ДИСКУРСА» (НА ПРИМЕРЕ ТРИЛОГИИ КШИШТОФА КЕСЬЛЁВСКОГО «ТРИ ЦВЕТА»)

Каптерев Сергей Кириллович

Старший научный сотрудник, Всероссийский институт кинематографии им. С.А. Герасимова (Москва).

СВЕТ ВИЗИОНЕРСКИЙ, СВЕТ ИСТОРИЧЕСКИЙ, СВЕТ ПОТУСТОРОННИЙ. СВЕТО-ЦВЕТОВЫЕ РЕШЕНИЯ В ФИЛЬМАХ СТЭНЛИ КУБРИКА «КОСМИЧЕСКАЯ ОДИССЕЯ 2001 ГОДА», «БАРРИ ЛИНДОН» И «СИЯНИЕ».

Торопыгина Марина Юрьевна,
старший преподаватель, ведущий специалист по методикам кинопросвещения Всероссийский институт кинематографии им. С.А. Герасимова (Москва).

ИГРЫ СВЕТА И ЦВЕТА: ЖИВОПИСНАЯ ТРАДИЦИЯ И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ РЕШЕНИЕ СЕРИАЛА “ИГРА ПРЕСТОЛОВ”.

13.00 – 14.00 ОБЕДЕННЫЙ ПЕРЕРЫВ

ЗАСЕДАНИЕ 6.

14.00 – 17.00

МОДЕРАТОРЫ:

Разлогов Кирилл Эмильевич,
доктор искусствоведения, профессор, начальник отдела разработки и апробации методик кинопросвещения Всероссийского государственного института кинематографии им. С.А. Герасимова, Заслуженный деятель искусств РФ (Москва).

Торопыгина Марина Юрьевна,
старший преподаватель, ведущий специалист по методикам кинопросвещения Всероссийский институт кинематографии им. С.А. Герасимова (Москва).

ДОКЛАДЫ:

Наумов Николай Анатольевич,
Московский Союз художников (МСХ), Союз искусствоведов (АИС) (Москва).

ОТ ПОТОКОВ ФОТОНОВ К МУЗЫКАЛЬНОЙ, ПОЭТИЧЕСКОЙ, МУЛЬТИМЕДИА ФОРМАМ.

Штейнер Евгений Семенович,
доктор искусствоведения, профессор Высшей школы экономики (Москва).

СВЕТОПИСЬ ЦВЕТОФОРМАМИ: ОТ ХОЛСТА К ПЛЕНКЕ И ПИКСЕЛЯМ.

Балашова Лада Сергеевна,
кандидат искусствоведения, Университет Эссекса (Колчестер, Великобритания).

КОНЦЕПЦИИ ЦВЕТОВСВЕТА В СОВРЕМЕННОМ БРИТАНСКОМ ИСКУССТВЕ: НОВЫЕ ФОРМЫ ТРАДИЦИОННЫХ ИСКУССТВ И GESAMTKUNSTWERK.

Матиссен Кира,
художник, куратор (Москва).

ВОЗМОЖНЫЕ СТРАТЕГИИ И РАЗРАБОТКИ СОВРЕМЕННЫХ ХУДОЖНИКОВ, «ВКЛЮЧАЮЩИХ» ОТНОШЕНИЯ ЦВЕТ/СВЕТ В КОНЦЕПТУАЛЬНЫЕ МОДЕЛИ АРТ-ВЫСКАЗЫВАНИЙ.

Калюжная Екатерина Геннадьевна,
кандидат педагогических наук, старший преподаватель, кафедра «Управление в сфере физической культуры и спорта» Института физической культуры, спорта и молодежной политики Уральского федерального университета имени Первого президента России Б. Н. Ельцина (Екатеринбург).

ЦВЕТОВАЯ СИМВОЛИКА «ОГНЕННОЙ» ПАЛИТРЫ В ПРАКТИКЕ КОНСТРУИРОВАНИЯ ЖЕНСКИХ ОБРАЗОВ МАССОВОЙ КУЛЬТУРЫ.

Хлыстунова Светлана Викторовна,
старший научный сотрудник Сектора кино и телевидения Российского Института истории искусств (Санкт-Петербург).

«ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ЦВЕТОВОЙ КОРРЕКЦИИ ДЛЯ СОЗДАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА: ВОЗМОЖНОСТИ ЦИФРОВЫХ ВИЗУАЛЬНЫХ ЭФФЕКТОВ».

Худяков Константин Васильевич
Вице-президент Российской академии художеств (Москва).

ИСКУССТВО ГЛУБОКОГО ПОГРУЖЕНИЯ. НОВЕЙШИЕ ТЕХНОЛОГИИ В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

Ринькис Артур Янович,
художник (Рига, Латвия).

«МОЙ МИР ЦВЕТА, СВЕТА, ДВИЖЕНИЯ И МУЗЫКИ».

ПОДВЕДЕНИЕ ИТОГОВ КОНФЕРЕНЦИИ

20.00 – специальный показ в Музее кино



ТЕЗИСЫ ДОКЛАДОВ



Байбурова Римма Михайловна
кандидат искусствоведения,
ведущий научный сотрудник НИИ Российской академии художеств
ОТ ЦВЕТА К СВЕТУ В ИНТЕРЬЕРАХ XX ВЕКА

Аннотация. В интерьерах на протяжении XX века можно видеть особое отношение к колористическому решению и освещению. В конце XIX века выраженная темная гамма – в интерьерах эклектики, мягкие пастельные цветовые решения – в интерьерах противостоящего ей модерна. В начале XX века модернизм стал использовать здесь яркие плакатные «первоцвета». В последней трети XX века интерьер «высветлялся», наконец для его оформления предлагается чистый белый цвет. Параллельно этим цветовым трансформациям наблюдалось возрастающее проникновение в интерьер света. Эта тенденция основательно представлена уже в интерьерах модернизма. К концу XX века обилие света в интерьере стало практически неизменным атрибутом. Для этого сооружаются панорамные окна, прозрачные стены и раздвижные стеклянные двери с выходом на почти обязательные террасы. В статье прослеживаются отмеченные процессы, и предпринята попытка объяснить причины их возникновения. Фиксируется возникновение в последней трети XX века стиля масс.

Балашова Лада Сергеевна

Кандидат искусствоведения, Университет Эссекса

КОНЦЕПЦИИ ЦВЕТОВОГО СВЕТА В СОВРЕМЕННОМ БРИТАНСКОМ ИСКУССТВЕ: НОВЫЕ ФОРМЫ ТРАДИЦИОННЫХ ИСКУССТВ И GESAMTKUNSTWERK

В докладе предполагается рассмотреть творчество наиболее самобытных британских художников, специализирующихся в искусстве света. Безусловно, оно не претендует на новизну, учитывая, что истоки его датируются 1889 годом – эксперименты в Живописи светом Этьен-Жюля Маре и Георга Демени. И далее – опыты модернистов 1920-х-1930-х годов – «проун-комнаты» (1923 г.) конструктивиста Эль Лисицкого и, конечно, Ласло Мохой-Надя, например, его знаменитый «Световой Космический модулятор» (1922 г.) – один из первых инсталляционных видов свето-кинетического искусства, где свет скульптуры и её движение являются компонентами произведения. В данной связи необходимо отметить о проводимых экспериментах со светом не только в Баухаузе, в которых активно участвовал В. Кандинский, но и в ГАНе, изначальная программа которого была разработана тем же Кандинским. В последнем случае опыты со свето-цветом носили научный характер – исследование влияния на сознание и поведение человека. В определенном смысле можно сказать, что уже на раннем этапе наметилось два различных подхода к осмыслению света как художественного компонента нового искусства – «конструктивистский», словами Эль Лисицкого, когда «новое живописное произведение, которое вообще ничего не представляет, но конструирует пространство, плоскости, линии с той целью, чтобы создать систему новых взаимоотношений реального мира». Пик активности его – 1960-е годы – минимал-арт (Дэн Флавин и Франсуа Морелли) характеризуется игрой с новыми технологиями разнообразных типов света – неоновых трубок, рассеянного освещения или флуоресценции. В 1980-е годы на смену пришло неоновое искусство, создавшее новые парадигмы выставочных пространств. Данный подход продолжает быть доминирующим и в современном искусстве света. Последующее художественное направление – оп-арт, ассоциирующееся с движением «Свет и Пространство Калифорнии» (1966 г.), в центр своих интересов поставил феномен восприятия и чистое исследование визуального опыта. Анализ привёл к созданию окружения с тщательно просчитанным светом и пространством, которое вызывало у зрителя оптические эффекты (Джеймс Тарелл, Роберт Ирвин, Дуглас Уиллер). Современное британское искусство, о котором пойдет речь в докладе, активно использует научные открытия и накопленный опыт в области психофизиологических исследований влияния светового цвета, и, в частности, оп-арта, а также новейших технологий, но имеет и характерную особенность – произведение определяется содержанием (философским, историко-культурным, связанным с природой).



Именно данный подход отличает лондонскую художественную группу United Visual Artists (UVA), основанную в 2003 году британским художником Мэттом Кларком (род.1974). Их художественная практика интегрирует новые технологии с традиционными средствами как картина, скульптура, перформанс и инсталляцию. Опираясь на источники от древней философии до теоретической науки, в их творческой деятельности исследуются культурные основы и природные явления, которые формируют наше познание. Свои работы группа рассматривает как «события во времени, где разворачивается игра (раскрывается действие) света, звука и движения». UVA сотрудничает с артистами, хореографами, театрами, режиссерами и музыкантами, создавая оригинальные варианты Gesamtkunstwerk. Наравне с групповым творчеством каждый из художников представляет разные виды традиционных искусств в современной технологической форме: архитектурные образы под влиянием идей Ле Корбюзье, сложные музыкальные композиции из различных материалов и др.

Оригинальный подход к светоцветовому творчеству характеризует и другую лондонскую группу Universal Assembly Unit - группа архитекторов, художников и творческих технологов, участвующую в совместных неординарных проектах, например музыкальных фестивалей (к примеру, «Башня», где инсталляция для сцены была выполнена с аллюзией на римский храм и его световую символику) и с London Contemporary Orchestra, о котором будет сказано отдельно. Особый интерес в связи с данной группой представляет творчество двух художников (Серит вин Эванс и Энтони МакКолл), использующих кинематографические средства, язык и, соответственно, эффект воздействия на сознание зрителя.

Значительная часть доклада будет отведена также по праву прославленному в области светового искусства современному британскому художнику – Брюсу Манро. Избранные работы Манро будут рассмотрены в контексте его собственных философско-эстетических комментариев.

Таким образом, доклад будет носить ознакомительный характер тех процессов, которые происходят в британском искусстве в последнее десятилетие.

Березовчук Лариса Николаевна
кандидат искусствоведения, доцент, старший научный сотрудник сектора кино и ТВ,
Российский институт истории искусств.

ФУНКЦИИ ЦВЕТА В КИНОПОВЕСТВОВАНИИ: «ПЛАН ДИСКУРСА» (НА ПРИМЕРЕ ТРИЛОГИИ КШИШТОФА КЕСЬЛЁВСКОГО «ТРИ ЦВЕТА»)

Ряд высказываний Кшиштофа Кесьлёвского ставит под вопрос доминирующие в киноведении интерпретации символики используемых цветов, так и общих идей автора трилогии как, в первую очередь, связанных с французской культурной традицией.

«Синий» и «Красный» по жанру являются психологическими драмами; «Белый» – трагикомедией. Всем фильмам присуща камерность: повествование сосредоточено на очень сложных, неоднозначных, до конца не раскрытых на «плане истории», взаимоотношениях двух центральных – женского и мужского – персонажей. К ним могут добавляться еще два, которые, по идее, должны прояснять взаимоотношения основной пары. Анализ событий в трех киноповествованиях по методике представителя нарративной психологии Дэна МакАдамса на «плане истории» показывает, что для зрителя явственны только биографическая («кто?») и темпоральная («когда?») согласованности событий. Каузальная («в чем причина происходящего?») и тематическая («в чем смысл событий?») согласованности во всех трех фильмах далеко не очевидны, не говоря уже о генеральной тематической согласованности событий – тем, что можно назвать режиссерской концепцией фильма.

Именно для воплощения этих сложнейших образов служит виртуозная работа с цветом в трилогии Кесьлёвского. Цвет в фильмах трилогии становится главным приемом на «плане дискурса», направляющим интерес и внимание зрителя в сторону причин происходящих в нарративе событий и их ценностно-смыслового плана.

Характерно, что режиссер опирается не на символическую трактовку цвета (закономерно связанную с историко-культурным контекстом), а на психофизиологические аспекты восприятия цвета человеком. Кесьлёвский, ориентируясь на трактовку цвета именно как предметного (снимается гетерогенное пространство), а не локального (снимается гомогенное пространство), избрал два хроматических цвета (синий, красный) и ахроматический (белый). Оттенки хроматических цветов строжайше соблюдаются в течение всего фильма, не зависимо от того, как они вводятся при «естественной» – т.е. специальной для режиссера окрашенности предметов.

Значимыми также оказываются структурно-композиционные принципы организации



целостности фильма, сложившиеся в кинематографе. Их режиссер применяет при работе с доминирующими цветами. В трилогии цвет используется:

- как специальный подбор предметов определенного цвета;
- как цветовые рефлекссы, не мотивированные предметной средой кадра;
- как в тенденции тотальная окрашенность кадра на «плане дискурса», маркирующая на «плане истории» генеральную тематическую согласованность событий – т.е. режиссерскую концепцию фильма;
- как особые композиционные структуры в организации кинонарратива.

Все это позволяет осмыслить не только подлинные мотивы поступков персонажей, но и основные события в фильмах трилогии, напрямую связанные с художественными идеями Кесьлёвского.

Воробьева Анна Евгеньевна

аспирант сектора кино и телевидения, Российский институт истории искусств

СЕМАНТИКА ЦВЕТА И СВЕТА КАК СТРУКТУРНО-КОМПОЗИЦИОННЫХ ПРИЗНАКОВ КИНОПРИТЧИ В ФИЛЬМАХ УКРАИНСКОГО ПОЭТИЧЕСКОГО КИНЕМАТОГРАФА 1960–1980 ГОДОВ. «ОСОБЕННЫЙ» ЦВЕТ В ФИЛЬМЕ «ВЕЧЕР НАКАНУНЕ ИВАНА КУПАЛА».

В 1960-1980-х годах происходит кардинальное обновление жанровой палитры многонационального кинематографа СССР, в том числе и за счет усложнения стилистики киноязыка. Наиболее интересно и самобытно данная тенденция проявила себя в поэтическом кинематографе Украины. В предлагаемом материале предпринимается попытка проанализировать, как система образов, метафор и аллегорий в картинах украинских постановщиков формирует своеобразный кинематографический язык, использующий в качестве выразительных средств свет и цвет.

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

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



В связи с тем, что в данном докладе мы не можем подробно рассмотреть особенности работы цвета и света во всех перечисленных фильмах, мы решили остановиться на подробном анализе фильма «Вечер накануне Ивана Купала» (1968, реж. Ю. Ильенко) сюжет которого усложняется обилием цветосветовых символов и иносказаний. В картине режиссер свободно экспериментирует с цветом, вводя его в ткань фильма как самостоятельный смысловой пласт, тем самым расширяя стилистические приемы поэтического кино, в котором выразительные средства выступают как смыслоформирующий компонент, обнаруживающий душевные состояния главных героев.

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



Геташвили Нина Викторовна,

кандидат искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой всеобщей истории искусства Российской академии живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова.

СВЕТ КАК АУРА В ЕВРОПЕЙСКОМ ИСКУССТВЕ РУБЕЖА XIX-XX ВЕКОВ.

Свет как аура в европейском искусстве рубежа XIX-XX веков

В самом начале XX столетия рациональный ум молодого Марселя Дюшана был сфокусирован на возможности новых наук и их открытий (четвертое измерение, проявленное посредством неевклидовой геометрии; рентгеновские лучи; радиология), на эзотерических подходах, отразившихся в видимых световых аурах, окружающих на картинах художника человеческие фигуры, которые были рождены, по мысли Дюшана, по разным причинам: от подсознательных забот персонажей до «метареализма».

«Ауру» Дюшан подсмотрел у Одилона Редона, в частности, у светящихся героев и «сущностей» его «Сна Калибана» (около 1895–1890, Музей Орсе, Париж) и в других живописных и графических произведениях французского художника, в том числе – в работах «черного» периода, в которых изображения наделяются гало. Дюшан и сам объявил, что его «точкой исхода» был не Сезанн, которого принято называть отцом нового искусства, а Одилон Редон.

Именно появлению светящейся ауры персонажей и «сущностей» в европейском искусстве на рубеже XIX-XX веков (вне христианской иконографии), ее концепциям и контекстам, будет посвящен мой доклад.



Дьячков Михаил Алексеевич
Член Творческого Союза Художников России

СВЕТ КАК НОВЫЙ ИНСТРУМЕНТ ХУДОЖНИКА. ТРАНСФОРМАЦИЯ КУЛЬТУРЫ ВОСПРИЯТИЯ

Свет, как новый инструмент художника. Трансформация культуры восприятия.

- Перерождение искусства начала XX века. Путь к новой реальности через абстрактное. Бесценное наследие.

Клод Моне «Я пытался сделать невозможное — нарисовать сам свет».

Взлёт научных открытий конца XIX, начала XX века привёл к величайшим изменениям в культуре.

Музыка – Цвет - Абстракция. Поиск метафизических смыслов. Новый отсчёт в понимании реальности.

«Поэма огня» Скрябина, Малевич, Кандинский – послание в XXI век. Поиск новых световых измерений.

Опыт художников света первой половины 20 века.

Урбанизм и его порождение. Развитие Дизайна, как гуманистического направления искусства и исследования в области воздействия цвета и колористики.

Баухаус и его дети.

- Объект или пространство?

Эмоциональное воздействие на зрителя: пространство и объект. Игра со светом.

Новые источники света, технологии и возможности их использования.

Коммерциализация и противоречия в визуальном искусстве.

Синтез восприятия. Свет - звук - форма - весь спектр чувств - поиск общих законов выразительности. Синестезия. Новая философия зрителя.

Между шоу и искусством. Между архаикой и новейшими открытиями. Проблемы понимания и востребованности объектов современного искусства.

- Современный опыт соединения света, звука и других источников эмоционального отклика.

Мой практический опыт экспериментов и реализации интерактивных свето-музыкальных и световых проектов.

- От СВЕТА К ЦВЕТУ. Дисперсия света. Возвращение к первоисточнику.



RGB, Дихроичные технологии и Дисперсия света. Различия, принципы использования, возможности и перспективы развития в области искусства.

Мировой опыт.

Мой личный опыт. Теория и практика.

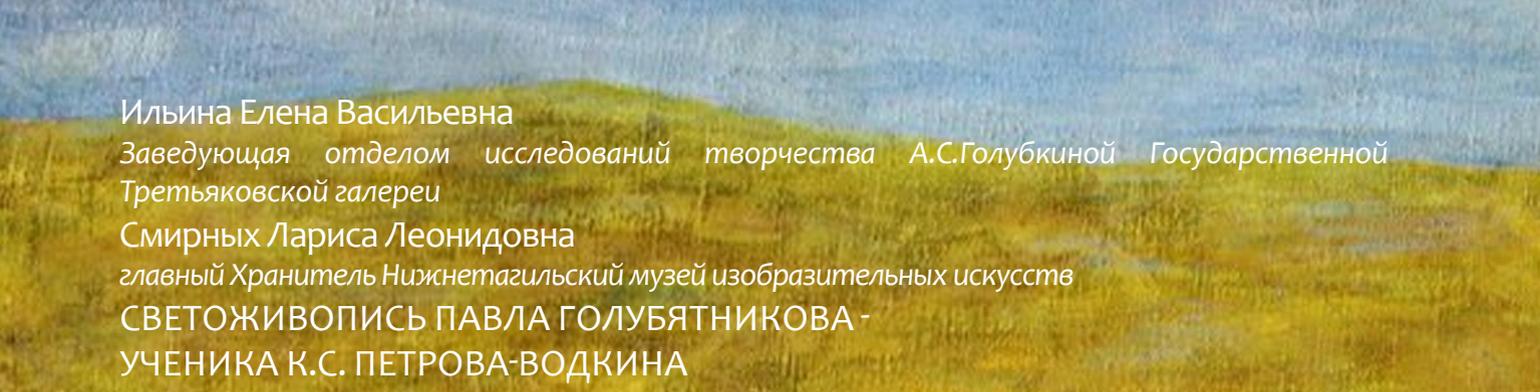
Аннотация:

Сегодняшний мир очень сильно отличается от мира несколько веков назад. Изменилось и восприятие искусства. Художник сегодня обладает колоссальным набором инструментов и пониманием природы многих явлений. Новое время принципиально не изменило человеческую сущность, но взгляд на визуальное искусство принципиально иной!

Сегодня важнейшим инструментом художника становится уже не краска, а сам свет, его пластика, спектр, динамика, а также его незримая взаимосвязь со звуком и другими физическими явлениями, вступающими в диалог со зрителем.

Свет преодолевает привычные границы картины, он раскрывает новые возможности изобразительного искусства. Свет как объект и свет, как первоисточник пространства. Попадая в мир, созданный художником с помощью световых технологий, зритель погружается в пространство, живущее по законам его создателя и порой, становясь героем или участником световой мистерии.

Примеры работ современных художников, работающих со светом только приоткрывают путь в бескрайнее поле для экспериментов и удивительных открытий в области светового искусства.



Ильина Елена Васильевна

*Заведующая отделом исследований творчества А.С.Голубкиной Государственной
Третьяковской галереи*

Смирных Лариса Леонидовна

главный Хранитель Нижнетагильский музей изобразительных искусств

СВЕТОЖИВОПИСЬ ПАВЛА ГОЛУБЯТНИКОВА -

УЧЕНИКА К.С. ПЕТРОВА-ВОДКИНА

Вплоть до начала XX века свет в искусстве рассматривался как выразительное средство, а не как физическая величина. Уникальный эксперимент в области светоживописи, проведенный в конце 1930-х годов художником Павлом Константиновичем Голубятниковым (1891-1942), предварил современные художественно-научные открытия XXI века, когда светоживопись стала самостоятельным видом искусства.

П.К. Голубятников окончил ленинградский Вхутемас по классу К.С. Петрова-Водкина, с которым сдружился и был одним из любимых учеников и верных последователей. В 1920-е годы П. Голубятников - профессор Киевского художественного института, где преподавал вместе с В. Татлиным, К. Малевичем, В. Пальмовым не только рисунок и живопись, но и цветоведение, руководил художественно-предметной комиссией формально-технических дисциплин («фортех»). Голубятников член АРМУ и ОСМУ, активный участник выставок, в т.ч. Венецианской биеннале 1928 года и организованной Д. Бурлюком в Нью-Йорке выставки «левых художников». С 1932 года, после появления Постановления о литературно-художественных организациях, Голубятников принимает приглашение Петрова-Водкина вернуться в Ленинград. Спустя два года, обвиненный в формализме, он уволен из Института и занимается преподаванием в городских студиях, признанных лучшими в Ленинграде.

Во второй половине 1930-х годов Голубятников задумался о создании живописного произведения не «...масляными красками, устаревшими и маловыразительными...», а спектром при помощи дисперсионных призм. Знание физики, многолетняя работа в области цветоведения, позволяют ему обратиться к поискам цвета чистого, не смешанного и открытого. Автор продумывает композицию картины «Архангел Салафиил» и мечтает о том, что «... может быть вырастет новое искусство – «искусство цвета»; призмы и отражения определенного цвета, луч дадут возможность создать это искусство...» Одновременно он работает над масштабным трудом – «Атлас цвета» и вместе с В.Е. Татлиным разрабатывает идею организации Лаборатории новых вещей быта. Осуществить идею создания светоживописного произведения художнику не



удалось – Голубятников погиб в блокадном Ленинграде.

Вывезенные в эвакуацию в Нижний Тагил произведения и архив художника со временем поступили в коллекцию Нижнетагильского музея изобразительных искусств. Реализованный на грант конкурса «Меняющийся музей в меняющемся мире» Благотворительного фонда В. Потанина в 2011 году исследовательский проект «Исконный свет Салафиила. Светоживопись Павла Голубятникова» позволил провести опыты по исследованию идеи Голубятникова и создать прецедент по реализации его уникальной идеи.





Калюжная Екатерина Геннадьевна

кандидат педагогических наук, старший преподаватель, кафедра «Управление в сфере физической культуры и спорта» Института физической культуры, спорта и молодежной политики Уральского федерального университета имени Первого президента России Б. Н. Ельцина.

ЦВЕТОВАЯ СИМВОЛИКА «ОГЕННОЙ» ПАЛИТРЫ В ПРАКТИКЕ КОНСТРУИРОВАНИЯ ЖЕНСКИХ ОБРАЗОВ МАССОВОЙ КУЛЬТУРЫ

В рамках чувственно-образного освоения мира человеком цвет как исторически сложившаяся семиотическая система является той константой культуры, которая аккумулирует в себе значения, важные для понимания картины мира и выражения эстетических, этических, прагматических установок общества в его определенный период развития. Важная роль цвета в культуре, сложность системы цветообозначения в практической и духовной жизни человека делают область исследования семантики цвета сферой междисциплинарных научных интересов.

Пламя огня порождает свет, свет порождает цвет. В спектре «огненных» оттенков – так называемые «теплые» цвета, ассоциативно связаны с цветами «теплых» предметов: солнце, огонь, золото, кровь.

Цель статьи заключается в определении роли «огненных» оттенков в цветовой системе символов, отображающие универсальные черты и культурно-специфические особенности в структуре женских образов, функционирующих в пространстве массовой культуры. Анализ архетипов «огненной» палитры позволяет через семантику цвета осветить проблемы ценностной репрезентации персонального женского имиджа.



Каптерев Сергей Кириллович
Старший научный сотрудник

Всероссийского государственного института кинематографии им. С.А. Герасимова.
СВЕТ ВИЗИОНЕРСКИЙ, СВЕТ ИСТОРИЧЕСКИЙ, СВЕТ ПОТУСТОРОННИЙ.
СВЕТО-ЦВЕТОВЫЕ РЕШЕНИЯ В ФИЛЬМАХ СТЭНЛИ КУБРИКА
«КОСМИЧЕСКАЯ ОДИССЕЯ 2001 ГОДА», «БАРРИ ЛИНДОН» И «СИЯНИЕ».

Доклад посвящён сравнительному анализу использования света и цвета в трёх фильмах Стэнли Кубрика, сделанных в 1968, 1975 и 1980 годах. Особое внимание в докладе уделено соотношению искусственного и естественного света в работах Кубрика, использованным им приёмам цветовой стилизации, а также особенностям метафорического и символического использования им света и цвета в фильмах разных жанровых направлений.

Караева Карина Зауровна

кандидат искусствоведения, преподаватель программы «Современное искусство»,
Высшая школа экономики.

КОЛОРИСТИЧЕСКО-ДРАМАТУРГИЧЕСКАЯ ПАЛИТРА НЕКОТОРЫХ ФИЛЬМОВ НИКОЛАСА РОУГА И ТЕОРИЯ ЦВЕТА

- Особенности использования цвета в драматургии фильмографии Николаса Роуга;
- Колористическое решение как система символических знаков в фильмах Николаса Роуга;
 - Маньеристическая школа (Бронзино) и возможность интерпретации цвета у Николаса Роуга;
 - Структурная геология цвета в фильме «Обход»;
 - Оттенок в поп-арте и практика фотореализма в цветовых аспектах фильмов Николаса Роуга («Представление», «Нетерпение чувств» и др.).



Каргаполова Надежда Александровна
*кандидат искусствоведения, заместитель начальника
Управления по работе с регионами Российской академии художеств,*
**АЛЕКСАНДР АЛЕКСАНДРОВИЧ ЛАГОРИО: «ЧЛЕН АССОЦИАЦИИ
РЕВОЛЮЦИОННОЙ КИНЕМАТОГРАФИИ И ГЕРМАНСКОГО КИНО-
ТЕХНИЧЕСКОГО ОБЩЕСТВА». К БИОГРАФИИ КИНООПЕРАТОРА.**

Обращение к биографии А.А. Лагорио (1890-1965), упоминаемого в контексте русского зарубежья (Р.М. Янгиров) и как немецкого кинооператора и фотографа 1930-х-начала 1940-х годов, «одного из пионеров освоения цветного негативно-позитивного процесса Agfacolor» (Н.А. Майоров), вызвано желанием разобраться в обстоятельствах его жизни в 1920-е годы. Интерес к судьбе берлинского корреспондента С.М. Эйзенштейна обусловлен нашим предположением о том, что художник В.В. Кандинский мог упоминать Лагорио в одном из своих писем 1922 года.

Клюева Людмила Борисовна

доктор искусствоведения, доцент кафедры киноведения, Всероссийский государственный институт кинематографии им. С.А. Герасимова.

СВЕТ КАК ОСНОВНОЙ НОСИТЕЛЬ ИДЕИ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ЗАМЫСЛЕ

1. Мотивация выбора фильма для анализа, а именно фильм «Дольче» А. Сокурова
2. Значимость отличия работы со светом в фильме, где: а) свет как техническое средство, б) свет как стилевое средство, в) свет как концептуальный центр фильма
3. Конституирующая роль света в фильме «Дольче»
4. «Свет» и его отсутствие – «тьма» как основная проблема нашего мира, содержащая в себе весь комплекс вопросов, свойственных исключительно человеку.
5. Вечный дуализм Света и Тьмы в философском контексте.
6. Способы работы со светом в разных искусствах
7. Особое значение света для кино.
8. Свет и «трансмутация» природы в работах Ж.Эпштейна
9. Свет как носитель смысла в концепции Луи Деллюка
10. «Новая визуальность»
11. Красота и «красивость» в концепции Деллюка. «Красота нищеты»
12. Фотогения как территория встречи особых свойств объекта и особых свойств художника («потребность в чистых линиях, живом свете, удовлетворяемая вечным кинематографом, схватывающим и комментирующим внешнюю видимость»)
13. Особенности композиционного решения фильма «Дольче». «Текст в тексте», «история в истории». Рамочный характер основной фабульной истории.
14. Михо – центральный персонаж
15. Сердце Михо есть внутреннее ядро спиралевидной композиции фильма
16. Особенности режиссерского подхода в работе с персонажем
17. Особенности режиссерского дискурса. Режиссерская стратегия, направленная на максимальное раскрытие внутреннего состояния и внутреннего мира героини
18. Семантика света.
19. Фильм Сокурова «Дольче» как манифестация взаимной работы света и души человека

Колганова Ольга Викторовна
кандидат искусствоведения, научный сотрудник, Российский институт истории искусств

Г. ГИДОНИ: ПРИСПОСОБЛЕНИЕ ДЛЯ ПОЛУЧЕНИЯ СВЕТОВЫХ ДЕКОРАЦИЙ НА ПРОЗРАЧНОМ ЭКРАНЕ (1920 ГГ.)

В 1920-е годы активную позицию в области синтеза света/цвета с музыкой, хореографией, декламацией и архитектурой занимал петербургский художник и изобретатель Г. Гидони (1895–1937). К основным этапам его творческого пути можно отнести: изобретение световых декораций и светооркестра, осмысление светокрасочности как особого вида искусства, обоснование нового Искусства света и цвета.

Первым запатентованным изобретением Г. Гидони было «приспособление для получения световых декораций на прозрачном экране», заявка на которое была подана автором в августе 1920 года. Однако объявление о выдаче патента было опубликовано лишь спустя пять лет. В отличие от близкого по своим задачам и запатентованного также в 1925 г. «проекционного устройства для воспроизведения изменяющихся световых и цветовых впечатлений (хроматрона)» художника В. Баранова-Россине, аппарат Г. Гидони не предполагал наличие экрана. Эту особенность аппарата отметил присутствовавший на выступлении художника в Государственном институте истории искусств 18 июня 1925 г. С. Гинзбург. «Самое ценное в изобретении Гидони – писал Гинзбург, – это то, что в его установке нет экрана, как того центра, куда должны быть устремлены глаза слушателя. Свето-краска представляет собой зрительную атмосферу, в которую непосредственно погружен весь зал. И в этом – максимальное приближение к духу скрябинских устремлений»¹.

В 1930–31 годах, в дополнение к данному устройству Гидони запатентовал распределительный пульт (светокрасочную клавиатуру). Оба его изобретения были созданы для реализации проектов в области светотеатра, светомузыки, светодекламации, светоархитектуры. В основе пульта лежали две шкалы. Шкала *Luce* (по вертикали) регулировала интенсивность света: от условной точки *A*, находящейся за пределами клавиатуры и означавшей полное затемнение, до *O* – ослепительной максимальной освещенности. Восемь градаций освещенности на схеме были пронумерованы римскими цифрами. Три столбца *Color* (с арабскими цифрами), исходя из пояснений автора, представляли общую гамму цветов: 1, 2, 3 – желтые; 4, 5, 6 – оранжевые; 7, 8, 9 – красные; 10, 11, 12 – фиолетовые; 13, 14, 15 – синие; 16, 17, 18 – голубые; 19, 20, 21 – зеленые; 22, 23, 24 – зеленовато-желтые. Схема светоцветового пульта была представлена художником в ряде изданий, в том числе на обложке его книги о Г. Курбэ².



Для светоцветового инструментария собственного изобретения Гидони создал целый ряд аранжировок. Часть из них фрагментами были опубликованы в его книге «Искусство света и цвета» (1930 г.). Светоцветовая строка к «Прометею» А. Скрябина вышла в качестве приложения к статье Г. М. Римского-Корсакова. Светоцветовые аранжировки к произведениям А. С. Пушкина «Каменный гость», «Фавн и пастушка», «Леда» вышли отдельными изданиями в 1931-м и 1933-м годах.

1. Гинзбург С. Л. «Светооркестр» // Красная газета. Веч. вып. 1925. 5 июля. С. 4.
2. Гидони Г. И. Гюстав Курбэ: Художник-коммунар. Л.: Лаборатория искусства света и цвета, 1933.

ТОТАЛЬНЫЙ ТЕАТР ВЯЧЕСЛАВА КОЛЕЙЧУКА

«Тотальный театр Вячеслава Колейчука» – это пространство, основой которого являются художественные и научные идеи и принципы, разрабатываемые художником, архитектором Вячеславом Колейчуком с начала 1960-х годов и нацеленное на:

- развитие классических, авангардных традиций интерактивного искусства;
- продуцирование новой визуальной реальности, концептуальная и формальная составляющая которой открывает возможность гибкой режиссуры с помощью структуры и образов театрального пространства, световой и цветовой режиссуры;
- возобновление и закрепление традиций по созданию акустических экзотических инструментов и композиций;
- использование кинетического и звукового театрального костюма, самовозводящихся и трансформирующихся композиций и конструкций, компьютерной графики и электронного искусства.

В этом подходе открывается перспектива нового взаимодействия и взаимовлияния игровой стихии сценографии, света, звука, актеров и зрителей в «Тотальной игре».

Концепция «Тотального театра Вячеслава Колейчука» была сформулирована в соавторстве с Анной Колейчук в 1998 году и объединила весь спектр формотворческих прозрений и кинетических экспериментов художника.

Платформой для поисков служат эксперименты русских художников 20-х годов прошлого века (Малевича, Матюшина, Татлина, Иогансона и др.), обэриутов (Хармса, Терентьева, Крученых), опыт художников и архитекторов Баухауза (Кандинского, Шлеммера, Мохой-Надя, Клее и др.), постановки итальянских футуристов – словом, та культурная среда, которая породила новое понимание художественной идеи как структуры, организующей пространство.

Начиная с 1997 года в этой концепции были осуществлены экспериментальные спектакли, выставочные проекты и перформансы: «Светопроекторная одежда», 1997; «Пространственный коллаж», 1998; «Брик. Про это», 2002; «Два Кандинских», 2005; «"Птицы сна..."». Посвящение Казимиру Малевичу», 2005; «Кругом возможна опера» (на стихи обэриутов), 2006; «Путешествие квадратика», 2007 (мультимедиапроект с элементами оп-арта в 2008 стал номинантом «Золотой маски» в разделе «Новация»); «Для художника, цвета и ударных», 2012;



«Сотворение мира» (акустическая мистерия), 2014 и другие.

На примерах проектов «Тотального театра Вячеслава Колейчука» рассматриваются предложенные к обсуждению на конференции темы:

- свет как главный или один из основных носителей идеи в художественном замысле;
- технические и эстетические аспекты «оживления» на экране абстрактной живописи;
- проблемы освоения представителями пластических искусств новых технологий;
- «театр художника» как экспериментальная площадка развития идеи «от цвета к свету»;
- взаимовлияние и взаимодействие пластических, сценических, экранных искусств в контексте развития идеи «от цвета к свету»;
- цвет, свет и тень, как основные формообразующие приёмы сценического пространства;
- идея «светомузыки» и «световое искусство».

Линнайнмаа Елизавета Сергеевна
аспирант МГАХИ им. В.И. Сурикова, член ИСОМ,
руководитель проектов компании «Черная речка»

ДИВИЗИОНИЗМ В ИТАЛИИ: МЕРЦАНИЕ ОБРАЗОВ И «ЖИВОПИСЬ ИДЕЙ» ГАЭТАНО ПРЕВИАТИ

Тайна претворения красок на холсте в образы, смыслы и впечатления волнует, привлекает и ускользает от понимания, но всегда составляет суть художественного мастерства. Доклад посвящен замечательному итальянскому художнику Гаэтано Превиати, которого принято считать теоретиком и ведущим представителем дивизионизма в Италии, который выделяется среди других художников необычной трактовкой выбранных тем и высоким качеством технического исполнения. Но главное – это идеи, которые он переосмысливает и перерабатывает необыкновенным образом, вкладывая свое видение и грезы. Гаэтано Превиати (Феррара, 1852 – Лаванья, 1920) стал одним из последних великих мастеров XIX века, который стремительно ворвался в век двадцатый и получил признание как один из крупнейших интерпретаторов европейского символизма. В попытках передать материальными средствами идею, он вырабатывает особый живописный метод, предвосхищая свое последующее присоединение к движению итальянского дивизионизма. И выбор техники дивизионизма в этом смысле стал ключевым, так как именно техника стала идеальным средством, чтобы порвать с традициями и условностями реализма, преодолеть эти формальные рамки, в которых терялся исходный смысл; это были поиски такого живописного метода, который смог бы превзойти мучительную простоту изображения объективной реальности.

Цвет, способный передать все нюансы игры света, становится для художника одним из способов проявлений сущности бытия. Он выстраивает и моделирует форму тончайшими линиями взаимодополняющих или контрастных чистых оттенков, наложенных отдельно длинными мазками в соответствии с внутренним ритмом изображения. Так он создавал словно мерцающие внутренним светом образы. Это способ направить зрителя к расшифровке закодированного света, воздуха, самой атмосферы, в которой душа познает суть вещей и тайну бытия. Превиати чувствует, понимает, что мир, который мы видим и ощущаем, - суть лишь малая часть, доступная нашему восприятию, а вдали простирается неизведанное. Изучая характер цвета во всей его изысканности и глубине, он виртуозно вплетает поэтический образ в цветовую реальность, которая становится для него условием, а не фактом творческого процесса. На холсте больше не должно быть ни красок, ни форм, но лишь абстрактная прозрачность и необъяснимая легкость бестелесности, растворенные в нюансах нежнейших оттенков и симфонии цветов.



Лукичева Красимира Любеновна,

кандидат искусствоведения, почетный член Российской академии художеств, заместитель директора НИИ Российской академии художеств.

ОТ ГЕТЕ К ТЕРНЕРУ:

ЦВЕТ И СВЕТ В ТЕОРИИ ИСКУССТВА И ЖИВОПИСИ XIX ВЕКА.

До XX столетия и зарождения принципиально новых форм творческого процесса, основанных на новых медиа и радикальном пересмотре категории произведения искусства, взаимодействие света и цвета¹ рассматривалось преимущественно как процесс их синтеза в границах этого самого произведения. Оно же понималось в его классическом определении - как обладающее конкретным материальным измерением, фиксированным в локальном пространстве. И с этой точки зрения в понимании взаимодействия цвета и света на передний план выходит интенциональный аспект реализуемого синтеза.

Для готической эпохи слияние цвета и света в витраже было одним из фундаментальных смыслообразующих факторов в концепции христианского храма, направленных на воплощение в доступных чувственному восприятию формах божественной эманации. Но в европейской культуре Ренессанса и Нового времени наметился иной поворот в истолковании и применении этого синтеза. И в теоретических идеях, и в практике самого искусства стали доминировать эстетические и, разного рода и уровня, прагматические аспекты². В науке Нового времени сциентистский подход к цвету и его функциональной зависимости от света, нашел свое кульминационное завершение в теории Ньютона.

Полемика И. В. Гете с Ньютоном о природе цвета и характере его взаимодействия со светом, уже в начале XIX столетия задавала ту траекторию в понимании этих процессов, вне контекста которой невозможно представить не только живопись Тернера, но и начало радикального эксперимента с цветом и светом уже в XX веке (В. Кандинский). Обусловленность цвето- и световосприятия психоэмоциональной сферой человека, обоснованная Гете, вернула этим процессам не только их психическое истолкование и символическое измерение, но сделала возможным и проникновение в это пространство мистических умонастроений, уже не замкнутых в границах одного только католического мистицизма.

У истоков этой новой траектории в живописи находится учение о цвете и само творчество Ф.-О. Рунге, работавшего в тесном общении с Гете, и испытавшего его прямое влияние. Показательно стремление Рунге вписать как свою концепцию, так и собственную художественную практику в пространство поиска *Gesamtkunstwerk*, в его философском, эстетическом, мистическом измерении.



Выдающимся достижением на пути к выработке новых средств синтеза цвета и света становится живопись Тернера, который тоже делает это в прямом диалоге с Гете³. Но характер всей живописной техники у английского романтика – иной, нежели у Рунге, и открывает совсем другие перспективы перед изобразительным искусством. Принципиальную роль в этом играет переосмысление функции света в картине, его выразительных возможностей и смыслопорождающего потенциала.

Наряду с этим направлением, пролегающим от Гете и романтиков к символистам и Кандинскому, в XIX веке развивается и другое, замыкающее свой интерес в оптической области и сконцентрированное на разработке живописных приемов, нацеленных, в первую очередь, на достоверном воспроизведении на живописной поверхности реальных, «атмосферных» эффектов взаимодействия цвета и света. В этом – одно их главных целеполаганий импрессионизма. Между этими двумя тенденциями находится живопись Ж. Сера, творчество которого раскрывает свои, оригинальные аспекты взаимодействия цвета и света, как в плане техники, так и с точки зрения смысла их синтеза.

1. Сразу следует подчеркнуть, что проблема рассматривается в рамках эволюции западноевропейского искусства.
2. Наличие таких феноменов как, к примеру, искусство Эль Греко, Караваджо или Рембрандта, не меняет радикально ситуацию.
3. Конечно, не в смысле живого общения как Рунге, но опираясь непосредственно на его тексты, и напрямую стремясь испытать его концепций своей живописной практикой.

Мамонова Ирина Геннадьевна

кандидат искусствоведения, доцент, преподаватель, Санкт-Петербургский Государственный университет

АВГУСТ ЛАНИН. «ПОСТАПОКАЛИПСИС». ЦВЕТО-МУЗЫКАЛЬНЫЕ ПРОСТРАНСТВЕННЫЕ ПРОЕКТЫ 1960-Х – НАЧАЛА 2000-Х ГОДОВ.

Август Васильевич Ланин (1925–2006) — ленинградский и петербургский живописец, график, архитектор, дизайнер, предвосхитивший многие тенденции, проявившиеся в советском и постсоветском искусстве спустя годы после его экспериментов и открытий.

С 1960-х годов ведущей темой творчества Ланина стал синтез искусств на современной технической основе. (Этой проблеме была посвящена и его кандидатская диссертация (1984)).

В начале 1970-х годов Ланину удалось частично воплотить несколько цветомузыкальных проектов в интерьерах общественных зданий в Ленинграде, Воронеже, Риге.

Однако самыми интересными были нереализованные синтетические замыслы художника-архитектора, сохранившиеся только в объемных действующих макетах и проектах. От проекта 1967 года «Русь — революция — социализм», воплотившего, по словам Ланина, «скрябинскую идею на новом техническом уровне», до релаксационных модулей в рамках государственной засекреченной программы по решению «проблемы сенсорной депривации космонавтов» (нач. 1970-х). От проекта архитектурного комплекса цветомузыкальных пространств «Детство», «Юность», «Зрелость», «Реквием», «Апофеоз» (1968) до архитектурной фантазии «Форум культур» («Постапокалипсис») – комплекса выставочных павильонов, моделирующих через пластическую структуру, цвет, свет и музыку образ и сущность различных национальных культур (2001).

В этих проектах Ланин предстает уже не художником-экспериментатором, увлеченным модной для людей его поколения идеей технического прогресса, и не только наследником идей символизма и раннего авангарда, но оригинальным философом, метафизиком, создателем социальных утопий.

«Происходит глобальный кризис цивилизации. Сейчас должна произойти нравственная революция, потому что материальная уже произошла. Какова станет жизнь, если не будет синкретизма материального и духовного? Моё творчество основано на попытке как-то фиксировать эту тему и создать, насколько в моих силах, среду, способствующую если не интеллектуальному, то хотя бы чувственному осознанию проблемы».

ВОЗМОЖНЫЕ СТРАТЕГИИ И РАЗРАБОТКИ СОВРЕМЕННЫХ ХУДОЖНИКОВ, «ВКЛЮЧАЮЩИХ» ОТНОШЕНИЯ ЦВЕТ/СВЕТ В КОНЦЕПТУАЛЬНЫЕ МОДЕЛИ АРТ-ВЫСКАЗЫВАНИЙ.

Введение.

- 1 Известные факты, этапы (разложение спектра, спектральный анализ, пуантелизм, лучизм, кинетизм тд)
2. Бардо тхёдол «Тибетская книга мертвых» (светоцветовые переживания души – правильный выбор)
3. Павел Флоренский «Окно икона», витражи средневековья
4. Шестидесятники - группа Движение. Колейчук. Курчатовский ин-т. Элий Белютин
5. А. Лаврентьев (контактный светоцвет)

Основная часть

Стратегии и разработки современных художников <... > концептуальные модели арт-высказываний

1. Свет/Цвет Включение - Научная методика
Художник - Александр Панкин (объекты, графика, инсталляции)
«Будь в солнечном свете..», «Три солнца» и тд
явление «светоцвет как чудо», логика объекта, метафизика И. Босха (свет в туннеле)
2. Свет/Цвет Включение - Структурализм
Художник – Клара Голицына (живопись)
Кристаллизация и систематизация сюжета до абстрактных форм.
Светозвук, как межзнаковое пространство цвета. Пробельные элементы.
3. Свет/Цвет Включение - Концепты материи
Художник – Алла Урбан (объекты, инсталляции, медиа)
Молекулярные соединения и наслоения. Выбор технологии и режиссирование воздействия.
4. Свет/Цвет Включение - Кинетика и механика
Художник – Игорь Север. (живопись)



Системная Арт Механика. Цикличность действия. Пробельные заборы. Дробность ради цельности.

5. Свет/Цвет Включение - Знаковая Аналитика

Художник – Андрей Суздальев (книга-художника, медиа)

Сигнальная система. Логика минимализма. Уроки Цвето-Свето-Монтажа

Тень, как форма движения

6. Свет/Цвет Включение - Информы

Художник – Кира Матиссен (объекты, инсталляции, медиа)

«Нарезка светозвуковых колебаний», «Эволюция Космизма»,

«направленный луч цвета СИ» (монтаж Ильи Билецкого), «Первоэлементы»

P.S. Теории и практики современного искусства активно «включают» методики осмысления научной, технической, физической, социальной, знаковой, а также этапной, выборочной и комплексной системы воздействия света/цвета. Режиссирование воздействия, его дозировка и систематизация определяется автором. Восприятие – зависит от зрителя. Транслируем свет/поглощаем цвет.



Меньшикова Елена Рудольфовна
кандидат культурологии, эксперт

СВЕРГАЯ ЦВЕТ, СЛАГАЯ СВЕТ – ОПТИЧЕСКИЕ ИСКАЖЕНИЯ: ПОСЛЕВОЕННЫЕ ГРОТЕСКИ П. ФИЛОНОВА

Революция как нестабильная система разрушает существовавшую (возникшую) до нее относительную гармонию соотношений в мире. Сама гармония строится на пропорциональном равновесии сил. Но вот оно нарушено и, как следствие, это ведет к дисбалансу и искажению, перевесу в ту или иную сторону - так гротеск возникает как прием выражения нарушения гармонии, ведущей к дисгармонии, - примерами нам Брейгель, Босх, Крахан, что, ощущая нестабильность социальной системы, само несовершенство мира изображали посредством гротеска – метода искажающей оптики.

Помимо «культивирующей» миссии облагораживания искусство с момента своего возникновения ставило перед собой одну непомерную задачу – заставить человека думать. Картины Павла Филонова, поражая грандиозностью вызова и насмешки: «земного», явленного в гротесках, над «божественным», светясь изнутри иконописным блеском – краска: слой за слоем, с нанесением лака особым способом, создавала эффект фантазмагорического правдоподобия и оживания изображенных на них объектов, вдруг наступают недоумением: что? отчего? почему? за что? - оставляя наедине с собой и миром, что всегда глух к человеку. И здесь «безобразное» как обратная сторона гармонии. Стремясь к нему, художник открывал 'изнанку' мира, что виделась ему постоянно, - и в этом жесте 'юродивого' – показывать, что мир некрасив (несовершенен), что безобразного в нем больше, - дань скоморошьей традиции, где гротесковое изображение является отражением и выражением несовершенства самого мира и человека. несущегося в нем ракетой, рассыпающейся на части, а потому существующего по законам иллюзии, застывая в фокусе чужой оптики – меняющегося восприятия.

Филонов создает гротеск в результате смешения ранее недопустимых цветов (тело), как бы снятия кожного покрова при относительном сохранении пропорциональности и некотором сгущении трагической колористики и мрачности моделей, которая создает впечатление маски. Свет, исходящий от человека перестает литься: фигуры еле различимы на фоне многоцветного, разъятого городского пейзажа. Человек предстает как часть конструкции, еще не доделанной, или уже отвергнутой создателем, – тем архитектором, в чьих руках город предстает как набор из сломанных игрушек. Филонов ломает восприятие цвета, снимает свет от изображенных



предметов, как бы прячет его в тень цвета, утрирует саму форму, не сильно нарушая, но нарочито огрубляя. Словно прорубает пропорции архаическим долотом. Возникает намеренно некрасивое, не безобразное, но и не прекрасное, не отталкивающее, но завораживающее магией уродства как антитеза 'идеальному'. Фигуры Филонова можно признать за манекены – однообразно бездушные, не ищущие ни впечатлений, ни мировоззрения – так рисуется наступающий Апокалипсис в режиме реально наступившей социальной нестабильности – в преддверии войн и революций.

Это был вызов подобно Тернеровскому, который предпочел рисовать свет и продукты распада под ним, нежели реалистически выписанную идиллию «идеала» – безжизненного, как бы замершего на момент вспышки перед фотоснимком. Тернер запечатлевал движение света и то действие, что сопровождало его свечение, то есть жизнь в процессе освещения (длительного или краткого), затмения, освобождения от туч, мерцания сквозь бурю, сияния, прорывающегося сквозь вихрь, очищения после мрака ливня. Филонов также экспериментировал, но явно озорничая: то обнажая фигуры до мышц, то препарирруя и отрубая части тела, то увеличивая и множа конечности, искажая привычную, веками выверенную гармонию линий. Он видел искажения нравственные и отражал их как физические. Для юродивого (скомороха) это обычная практика – обнажать изнанку мира всему миру.

Мирлас Иоанна Антониевна
студент, ФГБОУ ВО «Литературный институт имени А.М. Горького»,
член Гофманского общества (Германия)

ЦВЕТО-СВЕТОВОЙ СИНТЕЗ КАК ИНСТРУМЕНТ РЕЦЕПЦИОННОЙ МНОГОГРАННОСТИ В ТВОРЧЕСТВЕ КСЕНИИ АНУФРИЕВОЙ-МИРЛАС

Искусство прошлого столетия ознаменовалось множеством течений и направлений. Нередко смешивая свои внутренние течения, оно всегда рождало новые спектры самого себя, уподобляясь непрерывному фантазмагорическому редупликационному началу. Двадцать первый век прочно базируется на тенденциях двадцатого, внедряя свои особенности. Одной из таких интереснейших особенностей являются цветосветовые начала в современном искусстве.

Свое индивидуальное отражение эти начала находят в творчестве одного из ярких современных представителей Московской школы ваяния — Ксении Ануфриевой-Мирлас. На сегодняшний день работы К. Ануфриевой-Мирлас находятся в собраниях ведущих республиканских музеев в России и за рубежом. Являясь представителем классической школы ваяния, она умело сочетает в своих творениях истоки и новые веяния пластического и художественного искусств, привнося в каждую работу свое видение этих вездесущих основ. Одной из этих основ является цвет и свет, динамика и развитие которых в частном порядке рассматривается в статье. Будучи мастером монументальной скульптуры и живописи, она наполняет свои работы мощностью, ментально-смысловой нагрузкой, отточенностью форм и глубиной собственной авторской рецепции.

На примере предложенной на научное обсуждение темы «Цвето-световой синтез как инструмент рецепционной многогранности в творчестве Ксении Ануфриевой-Мирлас» представится возможным проанализировать источники авторской цвето-светового начала, выявить его многогранность, а также будет проведена попытка проанализировать значение эффекта оптической иллюзии в современном графическо-пластическом искусстве.



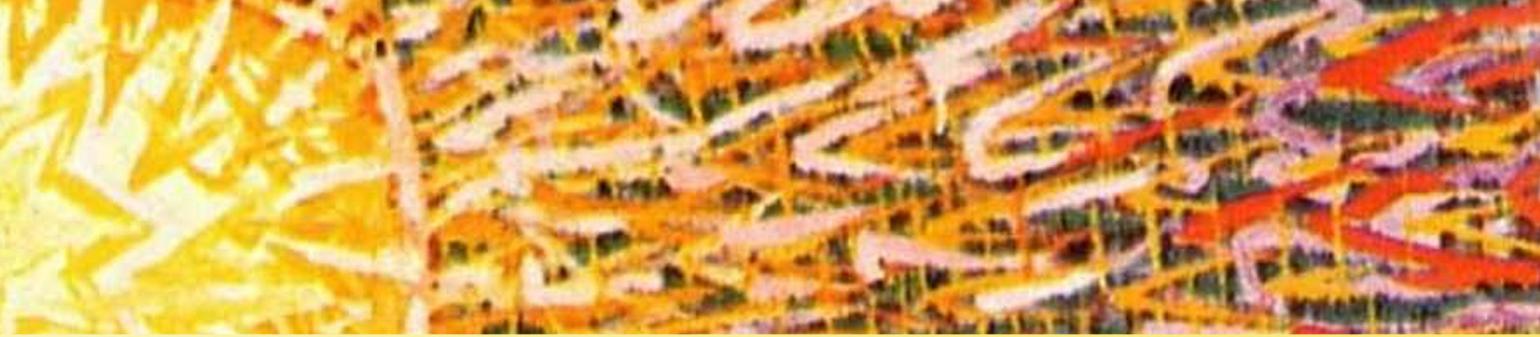
Муромцева Ольга Валерьевна

кандидат исторических наук, доцент, Московская государственная художественно-промышленная академия им. С.Г. Строганова

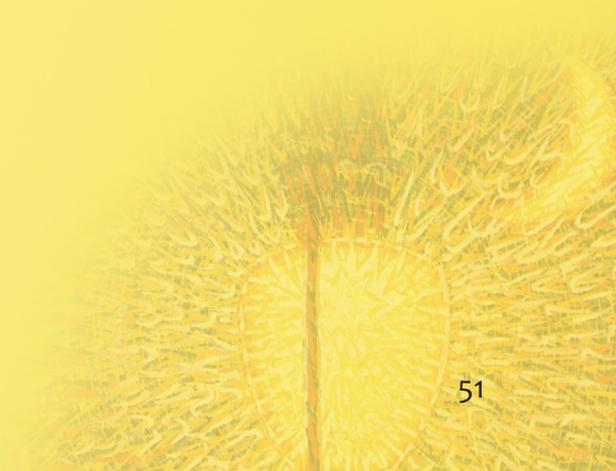
ДЖАКОМО БАЛЛА: ОТ ЖИВОПИСИ В ТЕХНИКЕ ДИВИЗИОНИЗМА ДО СОЗДАНИЯ СВЕТОВОГО ШОУ

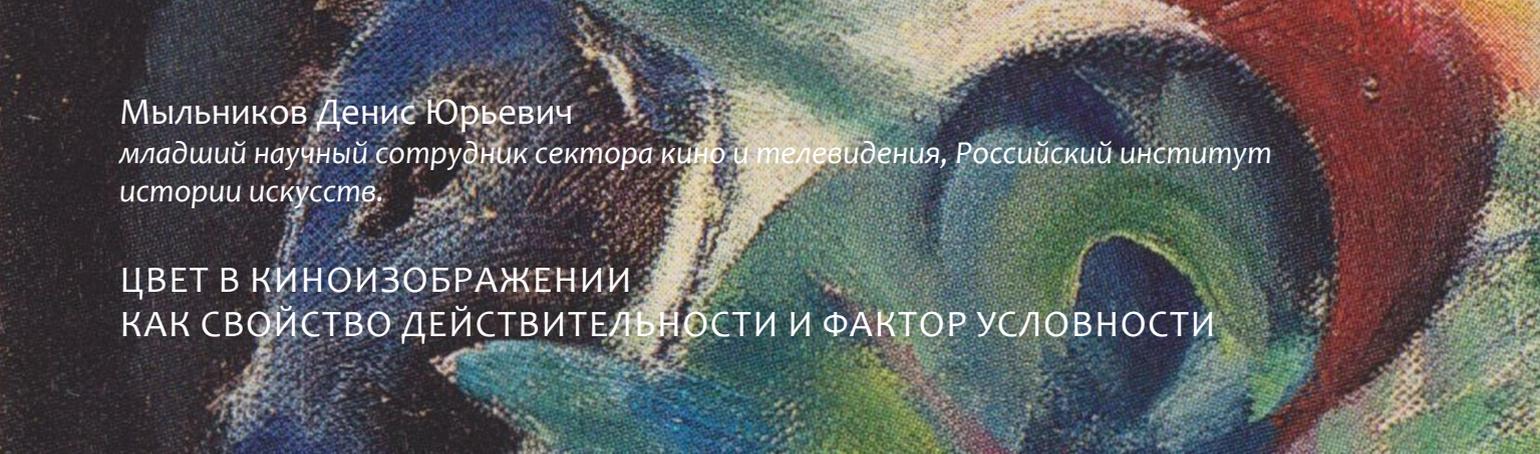
Дж.Балла – один из ярчайших представителей итальянского модернизма, автор нескольких манифестов футуристического движения, дизайнер, сценограф. Творческие поиски художника определили задачи отражения взаимодействием цвета и света в живописи, в декораторском искусстве, на сцене. Сын фотографа, с молодых лет увлекавшийся экспериментами с освещением фигур и пробовавший писать в технике дивизионизма, создатель «живописных фотографий» и «световых взаимопроникновений», Балла изучал эстетику свету на протяжении всей своей жизни. В 1900 г. в письме к своей невесте Элизе Маручче Балла отмечал, что «восприятие картины заключается во взаимодействии линий, объектов и света». Свою первую дочь пара назовет Луче (по ит. «свет»). Интересно отметить, что, вращаясь в кругах символистов и будучи хорошо знаком с теософской доктриной, Балла не акцентирует внимания на эзотерической природе света, напротив, художника интересует именно научно-экспериментальное изучение световых и цветовых эффектов и их отображение. Задаваясь вопросом, как можно при помощи живописных средств написать свет, Балла в 1909 году, в период принадлежности к футуризму, создает свой знаменитый «Фонарь в цветовом ореоле» (МОМА) и менее известное «Окно в Дюссельдорфе» (частное собрание), а также работает над интерьером виллы Лёвенштайн, декоративные росписи которой, вероятно, уже включали позднее развитые художником образы «световых взаимопроникновений». Впервые это словосочетание появляется лишь в 1951, однако не вызывает сомнения, что художник работал над изображениями световых излучений уже в 1912 г. приблизительно в тот же период, когда Михаил Ларионов разрабатывал свой лучизм.

Эволюция творчества Балла в сторону создания геометрических абстракций развивалась параллельно с его возрастающим интересом к дизайну, кинематографу и театру. Кульминацией этой тенденции стала работа над театральной постановкой «Фейерверк» на музыку И.Стравинского по заказу С.Дягилева. Новаторская сценография Балла была основана на соединении разноцветных геометрических объемов и цветовых лучей,двигающихся внутри этого пространства и меняющих его. Присутствия танцоров на сцене не предполагалось, свет и цвет становились главными действующими лицами и исполнителями всех ролей. Премьера



постановки состоялась 12 апреля 1917 года на сцене театре Костанци в Риме. Экспериментальный и новаторский характер действия, которое сегодня, вероятно, было бы названо световой инсталляцией или световым шоу, были отмечены многими современниками. Шоу длилось всего 5 минут в соответствии с принципами театральной постановки, порожденной интуицией и способной в несколько мгновений соединить и выразить многочисленные ситуации и идеи, сформулированными Филиппо Томмазо Маринетти в манифесте «Футуристического синтетического театра» в 1915.





Мыльников Денис Юрьевич

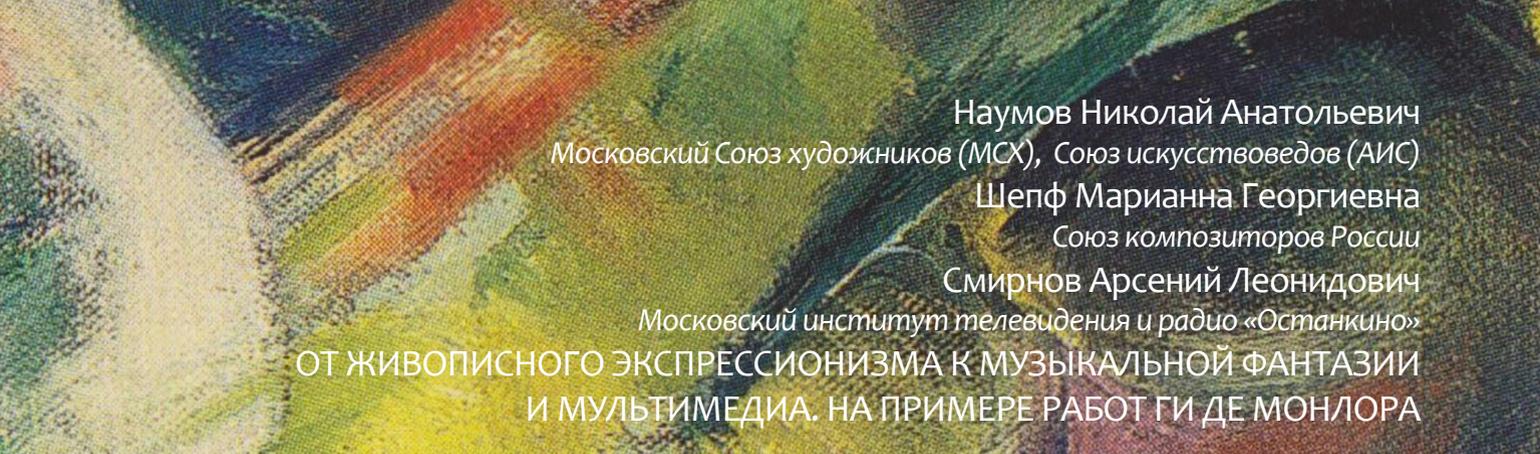
младший научный сотрудник сектора кино и телевидения, Российский институт истории искусств.

ЦВЕТ В КИНОИЗОБРАЖЕНИИ КАК СВОЙСТВО ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ И ФАКТОР УСЛОВНОСТИ

Сегодня в теории кино одной из малоисследованных и проблемных областей является изучение цвета, его специфики в экранном изображении. Особую актуальность проблема приобретает тогда, когда зритель видит, что в фильме колорит среды не похож на тот, что он может наблюдать в действительности, отличаясь явно выраженной гипертрофией. Подобное условное цветовое решение можно встретить в таких кинопроизведениях как «Иван Грозный» С. Эйзенштейна, «Цвет граната» С. Параджанова, «Красная пустыня» М. Антониони, «2046» В. Кар-Вая, «Город Грехов» Р. Родригеса, «Макбет» Д. Курзеля и др. В киноведении отсутствует аналитический инструментарий для понимания подобных режиссерских замыслов, искажающих цветовое пространство киноизображения.

Эта теоретическая лакуна, на наш взгляд, позволяет обратиться к концепциям теоретиков изобразительного искусства, в которых имеется многовековая традиция осмысления цвета и его специфики. С другой стороны, в психологии сенсорно-перцептивных процессов имеются данные, помогающие понять специфику восприятия и переработки зрителем предметного содержания киноизображения, в котором образ реальности условен. Такая научная информация обнаруживается в работах Ч. Измайлова и Б. Базымы. Благодаря ей становится возможным, с одной стороны, дифференциация цвета на апертурный (локальный) и предметный, а с другой стороны, мы можем обнаружить, осмыслить причины и механизмы психофизиологического воздействия цвета на зрителей в конкретном фильме.

Будет показано, как в зависимости от архитектоники пространства в киноизображении может происходить преобразование естественного цвета предмета в условный. Подобная условность приводит к нарушению привычного процесса идентификации видимого на экране мира. В результате, цвет в киноизображении начинает сообщать информацию не об объектах и их свойствах, а транслировать субъективное видение режиссера, что связано с концепцией фильма.



Наумов Николай Анатольевич
Московский Союз художников (МСХ), Союз искусствоведов (АИС)

Шепф Марианна Георгиевна
Союз композиторов России

Смирнов Арсений Леонидович
Московский институт телевидения и радио «Останкино»

ОТ ЖИВОПИСНОГО ЭКСПРЕССИОНИЗМА К МУЗЫКАЛЬНОЙ ФАНТАЗИИ И МУЛЬТИМЕДИА. НА ПРИМЕРЕ РАБОТ ГИ ДЕ МОНЛОРА

Мы предлагаем вашему вниманию нашу коллекцию из двух музыкальных композиций посвященных большому французскому художнику GUY DE MONTLAUR и его творчеству:

- Первая музыкальная форма - это фантастический диалог «живописи и музыки». Диалог представлен в виде видео фильма и на основе музыкальной композиции «Парадоксы войны». Музыка для виолончели и рояли.

- Вторая музыкальная форма – это «Посвящение графу, Воину, Гражданину и Художнику - GUY DE MONTLAUR». Это органная fuga (фантазия).

Музыка создана композитором России Марианной Шепф. Предыстория и пояснения
Выразительные и проникновенные выразительные картины Ги де Монлора !

Мы окунулись в них осенью 2018 года на замечательной выставке его картин в Государственном институте искусствоведения (ГИИ) в Москве и одноименной конференции в РГГУ.

На круглом столе в ГИИ (2018 году) мы сделали предложение об актуальности создания музыкальных произведений на основе его картин. Яркая и даже яростная выразительность картин ассоциируется с ним как с борцом, антифашистом.

Почти каждая картина похожа на взрыв боевой гранаты. В его памяти и в наших ассоциациях. Не откладывая в долгий ящик наши живые воспоминания - известный композитор Марианна Шепф «подарила» нам свою музыкальную фантазию «парадоксы войны»-инструментальное произведение для виолончели и фортепиано.

Выразительность и ярость переживания сохраняется, передается и звучит не только в картине, но и в реальной жизни. В заключение, нам удалось записать созданную музыкальную форму и объединить живопись и музыку в одной синтетической мультимедийной форме.

Здесь все имеет свой смысл: живопись, связанная с ней музыка и Единая синтетическая форма. Каков следующий шаг на этом пути рефлексивного познания? Что у нас в «арсенале»? Например, вполне естественно было бы для полноты «звучания» всей композиции попытаться обрести вокальное (поэтическое) и пластически (танцевальную) формы дополнения к композиции.

Наумов Николай Анатольевич

Московский Союз художников (МСХ), Союз искусствоведов (АИС)

ОТ ПОТОКОВ ФОТОНОВ

К МУЗЫКАЛЬНОЙ, ПОЭТИЧЕСКОЙ, МУЛЬТИМЕДИА ФОРМАМ

Рассматриваются приложения технологии трансформации образов для поиска возможного взаимодействия с биологическими [1, 2, 3] объектами, эстетической и иной интерпретации их поведения. Источником информации о биологическом объекте выступают данные фотонной эмиссии (излучений) от этого объекта. Данные - числовые ряды - трансформируются в звуковые ряды и используются для обратного воздействия на объект. Описаны варианты создания поэтических форм («рядов»), построенных на основе музыкальных форм и непосредственно данных, полученных в эксперименте. Приводятся примеры музыкальных и поэтических композиций на основе зарегистрированных фотонных излучений от различных объектов (растений, эмбрионов рыб и др.). Возможное участие (соавторство) человека в создании поэтической формы сводится к огласовке, фонетической и др. интерпретации порождаемого текстового ряда.

1. Наумов Н.А., Смирнов В.И. О музыке и поэзии биологических объектов // ПОЭТИКА ИСКАНИЙ, или ПОИСК ПОЭТИКИ//Материалы международной конференции-фестиваля «Поэтический язык рубежа XX-XXI веков и современ. литературные стратегии» (Инст. Русск. языка им. В.В. Виноградова РАН, Москва, 16-19 мая 2003 года), - М.: 2004, с.456-460.

2. Наумов Н. «Звучание поэзии биологических объектов», Творческая лаборатория «Эйдос» Н. Наумов, В. Смирнов, О.Виноградова, В. Цапин. Перформанс в проекте: И. Суворова, Е. Моисеева, О.Виноградовой // Каталог проекта «СВЕТ НА ПРОСВЕТ» Выставочно-просветительский проект, Галерея «Нагорная», 2017-2018гг., с.76-77, 116-117.

3. https://ais-aica.ru/index.php?option=com_content&view=article&id=3397:naumov-nikolaj-anatolevich&catid=200&Itemid=23

ПОИСКИ НОВОЙ «МЕРЫ МИРА» И СИНТЕЗА ИСКУССТВ В РОССИИ НАЧАЛА XX ВЕКА

Доклад анализирует новый творческий контент культурного развития России начала XX века, его влияние на художественную среду и вклад в современное культурное наследие страны и мира.

На рубеже XIX–XX вв. значительная часть творческого сообщества России переживала эстетический подъём, вызванный стремлением к обновлению, переоценке ценностей и выходу за рамки привычных философских доктрин. Русская идея, всегда трактовавшаяся как идея общественного и государственного блага, стала пониматься как идея культуры и ее ценностей – красоты, искусства, свободного художественного самовыражения в образе, символе, знаке, слове. Настала эпоха Серебряного века, «Литургии красоты» (К. Бальмонт), буйства красок и чувств. Журнал «Золотое руно» писал в 1906 г.: «Мы сочувствуем всем, кто работает для обновления жизни», и поскольку жить без красоты нельзя, «надо завоевывать для наших потомков свободное, яркое, озаренное солнцем творчество <...> Искусство – вечно, ибо основано на непреходящем, на том, что отринуть – нельзя. Искусство – едино, ибо единый его источник – душа. Искусство – символично, ибо носит в себе символ, – отражение Вечного во временном. Искусство – свободно, ибо создается свободным творческим порывом».

Стремление к изменению «меры мира» (В. Хлебников) и плюрализму смыслов сопровождалось поисками синтеза искусств, которые в начале XX в. вели А. Н. Скрябин, М. К. Чюрлёнис, С. П. Дягилев и другие творцы, сместившие значимость произведения из области содержания в область выражения, от мысли к чувству, от «культуры смысла» и ее простого пересказа к искусству интуиции и интонации. Для них было важно не столько то, что изображено, сколько как представлено, через какие символы и знаки, в какой манере и каким способом, и синтез искусств давал им в этом плане безграничные возможности. «Мир есть творческий акт», писал изобретатель светомузыки Скрябин, а «творить, значит отделяться, значит желать нового, другого». Оно рождало совершенно необычные произведения: «Поэму мечты», «Поэму экстаза», «Поэму огня» А. Скрябина; «Сказки королей», «Сонату солнца» или «Сонату звезд» М. Чюрлёниса; «Светослужение», «Златолира», «Семицветник» И. Северянина и К. Бальмонта. Современники по-разному относились к новому искусству «повального эстетизма» и «символизма», одни восторгались, другие ругали, но сейчас спустя век оно по праву входит в золотой фонд отечественного культурного наследия, которое почитается и изучается во всем мире.



Пацюков Виталий Владимирович

член-корреспондент Российской академии художеств, начальник отдела междисциплинарных программ Государственного центра современного искусства

ДИАЛОГИ МЕЖДУ ЭЛЕКТРИЧЕСКИМ И ГАЗОВЫМ СВЕТОМ В ИСКУССТВЕ XX ВЕКА: МАЛЕВИЧ, ДЮШАН, КЕЙДЖ

Время, в котором мы сегодня присутствуем, все осевые культуры обозначает черным цветом и называет его временем «ночи». Это состояние уже предсказывалось в начале прошлого столетия – оно проявлялось в раннем творчестве Казимира Малевича, в его алогической композиции «Частичное затмение», в знаменитом «Черном квадрате», где отрицается цвет и торжествует светиных измерений. В свою очередь радикальная наука называет наше время пост-историей, рассматривая ее как материализованное и совершенно овеществленное событие, в искусственных техногенных слоях которого мы пребываем, ощущая «затмение» реальности, ее заслонение – как самой культурой, так и новой фазой цивилизации. Об этих «заслонениях» предупреждал Марсель Дюшан в первом десятилетии XX века, указывая на то, что пуантилизм в импрессионизме появляется не только как эстетический феномен, но, главное, как образность новых технологий, обусловленных производством «редимейдных» тюбиков краски.

Сегодняшнее пространство как структура динамически эволюционирует, раскрывая свою клонируемую вещественность, меняя парадигму углерода на парадигму кремния, ведущего элемента компьютерных технологий, предоставляющих нам новое технологическое зрение, абсолютно отрицающее цвет и генерирующее редимейдный свет. В этой ситуации функции художника принципиально меняются. Он становится проводником, его творческий жест превращается из дискретной образности в волновую, в поток света, выхватывающий, как говорит Мартин Хайдеггер, «предметы из тьмы потаенности, поднимаясь над сущью мира».

Опера «Победа над солнцем» (1913) стала манифестом, провозгласившим рождение новой цивилизации, цивилизации без солнца. В качестве нового источника света Малевич использовал прожекторы, позволяющие полностью изменить геометрию пространства и абсолютизировать динамику его световых изменений.

Энергия газового света, пришедшего в города Европы в начале 19 века, таила в себе мистический образ и стала для Марселя Дюшана совершенно особой формой, определяющей взаимоотношения между полами. Наделив светильный газ в своей знаменитой инсталляции «Дано...» (1964) уникальным качеством и смыслом, художник стремился выявить диалоги двух световых энергий – сияние водопада от солнечных лучей и светильного газа, утверждающего особенности женской природы.



В своем фильме *Опейн* (1992) Джон Кейдж отказывается от конфликтов между природной органикой традиционных визуальных форм и искусственным происхождением света, позволяя лучу прожектора обрести способность и качество солнечного луча, соединив его с инструментальностью кинокамеры.

В этом диалоге трех световых технологий и трех художественных позиций наглядно прослеживается образная модель истории авангардных стратегий XX столетия, завершаясь постмодернистской мыслью о возможном векторе согласия всех радикальных форм в новейшей культуре, основанных на энергии света.



Разлогов Кирилл Эмильевич

доктор искусствоведения, профессор, начальник отдела разработки и апробации методик кинопросвещения, Заслуженный деятель искусств РФ

ЦВЕТА ТЬМЫ И «ЦВЕТЫ ЗЛА»

От Князя тьмы, «Черного квадрата» Казимира Малевича и бытового выражения «тьма кромешная» до «Сказки о темноте» Николая Хомерики и скандальных «Пятидесяти оттенков серого» в литературном или кинематографическом варианте пролегает обширное пространство/ время двойной природы, визуальной, с одной стороны, и религиозно-нравственной, с другой. Отсюда и соседство парадоксальных цветов тьмы и бодлеровских «Цветов зла», причудливому взаимодействию которых и посвящен наш установочный доклад. Такой ракурс мне показался оптимальным, поскольку основной блок докладов и выступлений будет посвящен ракурсу обратному - «от цвета к свету».

Как только кинематограф начал осваивать стихию тьмы, цветовые компоненты оказались неизбежными (в отличие от черного квадрата). Первое появление цвета в кинематографическом образе тьмы (в сценах, где действие происходило глубокой ночью) было вирирование кадров, в немом кино условно обозначавшее степень освещенности действия (и соответственно время дня). Ночь обозначалась обычно серым или темно-синим вирированием.

С приходом звука появились киножанры и сцены, для которых ночь была естественной средой действия. Ранее это было невозможно, коль скоро на экране должна была господствовать темень кромешная и зритель не должен был ничего различать. Цвет лишь обозначал тьму. При наличии звука зритель догадывался о происходящем.

Во-первых, тьма должна была скрывать (и обозначать) запретные эротические эпизоды. Среди первых эротических фильмов были распространены танцы обнаженных дам со свечой, открывающей лишь фрагменты обнаженного тела, которое пребывало во тьме.

В период господства цензурного «Кодекса Хейса» любой поцелуй (и вообще любое сближение тел) спешно уводились в затемнение. Критики не без оснований утверждали, что этот повторяющийся прием быстро привел к безусловному восприятию любого затемнения как полового акта, поневоле теряющегося во тьме.

Второй жанр, многим обязанный темноте, - гангстерский и полицейский фильм. Одна из первых картин Николаса Рэя прямо называлась «Они живут ночью». Расцвет жанра не случайно пришелся на первые годы звукового, когда преступные действия (и их пресечение) легко было обозначит звуковыми эффектами: скрежетом тормозов по асфальту, автоматными



очередями, шумом разбитого стекла, криками и стонами (кстати, сблизившими эту продукцию с порнографией)... И лишь траектории пуль изредка прорезали тьму светом, или цветом в гамме трехцветки Technicolor.

Наконец, третий, в контексте нашего рассмотрения, пожалуй, самый главный киножанр – хоррор, фильм ужасов. Известно, что наибольший ужас вызывает неизвестное, то, что скрывается во тьме. Что-то только показать даже самое изобретательно страшное чудовище на экране, как уровень страха падает. Для многих классических героев хоррора, например, вампиров, свет губителей. Название первого классического фильма о вампирах – «Носферату, симфония ужасов» Фридриха Вильгельма Мурнау, может буквально переводиться и как симфония в сером или во мраке. С приходом цвета в кино мрак прорезала алая кровь.

Эти рассуждения приводят нас не только к «Цветам зла» Бодлера, но и к значительно более глубоким корням демонизма, который в современной культуре расцвел пышным цветом под дирижерской палочкой Князя Тьмы. Тесные связи тьмы и сил зла обыгрываются на самом разном визуальном материале: во тьме происходит грехопадение, совершаются преступления и теряются все следы. И, конечно, любое противостояние любому истеблишменту начинается с поклонения обворожительным цветам зла во всех возможных и невозможных оттенках черного и серого.



Сайфуллин Рустам Фаттахович
Ветеран «Прометей»

О РАБОТАХ ИНСТИТУТА ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНОЙ ЭСТЕТИКИ «ПРОМЕТЕЙ»



От натурфилософских концепций «видимой музыки» до современных аудиовизуальных форм художественных представлений – таковы исторические области исследований, которые проводились в СКБ-НИИ «Прометей» Казанского авиационного института. Последовательность изучения различных явлений в искусстве, анализ развития традиционных искусств выявил не только особенности их единоличного существования, но, что очень важно, их развитие во взаимном влиянии друг на друга, что неизменно приводило к рождению новых форм художественной выразительности.

1. Традиционная и расширенная система видов искусств, разработанная членом-корреспондентом Татарской академии наук, профессором Галеевым Булатом Махмудовичем, с 1966 года бессменным руководителем СКБ-НИИ «Прометей».

2. Первые натурфилософские концепции синтеза музыки и цвета: пифагорейское учение о гармонии поющего космоса – «музыка сфер». Развитие этой идеи И. Кеплером и И. Ньютоном в поисках научных доказательств существования этой гармонии, и попыток обнаружить эту взаимосвязь между семью нотами музыкальной гаммы и цветами спектра.

Попытка реализации этой идеи в первом проекте «цветового клавиатура для глаз» Л.-Б. Кастелем (1725 г.). Дискуссии французских «энциклопедистов», и оценка этой работы на первом заседании Российской академии наук (1742 г.). Более поздние эксперименты (XIX в.) уже с использованием современных технических средств.

3. Эволюция живописи, как вида искусства, наиболее наглядно показывает процесс развития визуального образа от цвета к свету, от статики к динамике, от реальности к абстракции. В первом случае – это постепенный переход от цветового реалистического изображения на полотне к светоносному, уже с частичным «разрушением» реального образа: переход от классики к импрессионизму. И затем, через модернизм к полной абстракции. И современники-искусствоведы уже отмечали, изучая абстрактные полотна, что картинам не хватает динамики, движения.

4. Нельзя не отметить, что в живописных работах, статичных по своей природе, давно предпринимались попытки изобразить динамику «неизобразяемого»: например, звук «вылета-



ющей» из трубы, движение объекта через многократное повторение его отдельных фаз.

5. В конце XIX века музыканты начинают, в некоторой степени «соперничать» с живописью, давая своим опусам реальные названия: «Блуждающие огни», «Серые облака» у Ф. Листа, «Картинки с выставки» М. Мусоргского и т.д. Особенно ярко это проявилось в сочинениях композиторов-импрессионистов (К. Дебюсси).

В 1910 году А.Н. Скрябин уже сознательно вводит партию «светового голоса» в свою симфоническую поэму «Прометей» - строчка «Luce» – исполняемого с помощью специального светового инструмента.

6. Двадцатый век стал широко использовать технические достижения своего времени: светоживописные и светомузыкальные инструменты (В. Баранов-Россине, Т. Вилфред, А. Ласло, Г. Гидони, Ф. Бен-там), абстрактные фильмы немого кино, С появлением звука в кино появилась плеяда режиссеров-светомузыкантов, создающих оригинальные светомузыкальные композиции на киноэкране (О. Фишингер, М.-Э. Бьют, У. Дисней, Н. Макларен и т.д.).

7. Вся эта архивно-поисковая исследовательская работа отразилась в многолетней деятельности

СКБ-НИИ «Прометей» (1961-2009 гг.), которую наглядно можно представить в виде своеобразного «генеалогического древа», представляющего сферу научно-экспериментальных интересов лаборатории и на котором каждая «ветвь» – тема отдельного рассказа.



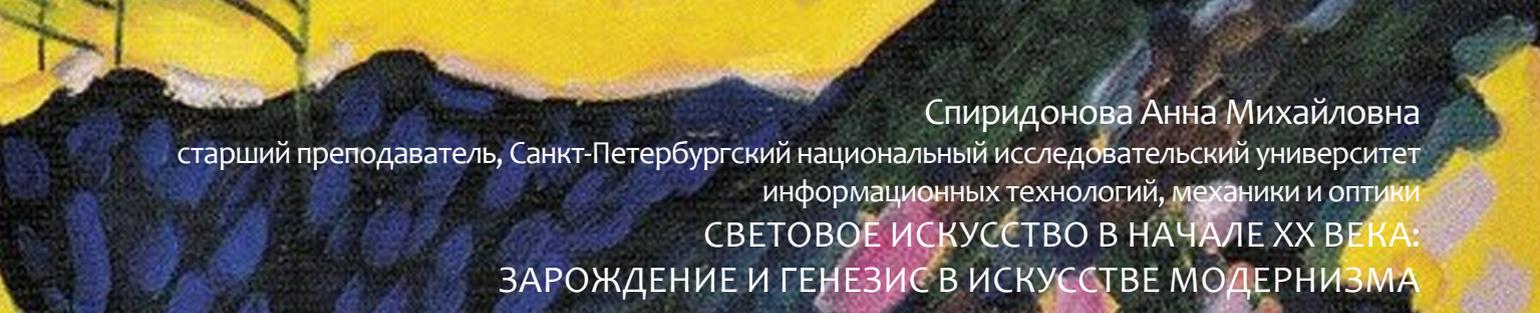


Сахно Ирина Михайловна

доктор филологических наук, профессор кафедры теории и истории культуры Российского университета дружбы народов. Член общероссийской Ассоциации искусствоведов (АИС)

«ГЛАЗ СЛУШАЕТ»: СВЕТОВАЯ МУЗЫКА И ВИЗУАЛЬНЫЕ ПЕРЦЕПЦИИ ДЖЕЙМСА ТАРРЕЛЛА

В центре внимания автора доклада – исследование природы света в концептуальных проектах американского художника Джеймса Таррелла. Создавая особую иммерсивную среду, в которой зритель погружается в уникальное оптическое пространство, созданное с помощью световых инсталляций, художник реконструирует опыт сенсорной синестезии: синтез света, цвета, музыки и медитации. При этом свет становится главным персонажем рассказанной им истории: « Меня интересует сам свет, а не то, что он освещает», — не раз комментировал художник свой эксперимент со светом. Его творчество наполнено множеством художественных и персональных контекстов. Среди важнейших влияний он называл Тернера и «живопись цветого поля» Марка Ротко, работа которого над созданием иллюзионистской глубины пространства посредством чистого цвета произвела большое впечатление на Таррелла. Важную роль сыграл опыт содружества с художниками Робертом Ирвином (Robert Irwin), Дугласом Уилером (Douglas Wheeler) и другими участниками движения «Свет и Пространство Калифорнии» (California's Light and Space Movement). Художники исследовали феномены восприятия и особый визуальный опыт по созданию оптических эффектов, которые позволяли зрителям становиться участниками светового перформанса. Для Таррелла, получившего образование в области психологии, свет становится краской, а архитектура и зритель – холстом. Цвето-световое видение художника аккумулировало опыт оптической физики, астрономии, математики, психологии восприятия и предшествующего светового искусства и лэнд-арта. В сериях Space Division Constructions, Tall Glass и Skyspace он воспроизводит бестелесные и беспредметные поля, некую «презентацию отсутствия» (Мерло-Понти), когда с помощью невидимого маркируется видимое. При этом важнейшим фактором, по мысли Таррелла, должно стать внутреннее чувствование и погружение зрителя в музыку и медитацию. Так создается новый ландшафт без горизонта, верха и низа — пространство без границ. Новые практики сенсорных связей и погружение в природу видения художник демонстрирует в последнем значительном проекте Roden Crater. Он конструирует уникальную осветительную систему кратера потухшего вулкана Роден в штате Аризона (США). По словам художника, это новая «архитектура света в Космосе» устанавливает особые сенсорные связи по восприятию природного ландшафта и освещения.



Спиридонова Анна Михайловна
старший преподаватель, Санкт-Петербургский национальный исследовательский университет
информационных технологий, механики и оптики

СВЕТОВОЕ ИСКУССТВО В НАЧАЛЕ XX ВЕКА: ЗАРОЖДЕНИЕ И ГЕНЕЗИС В ИСКУССТВЕ МОДЕРНИЗМА

В световом искусстве произведения создаются с помощью света, световых приборов и различных оптических эффектов, таким образом, свет является основным материалом и инструментом художника. Такое отношение к свету возникло в искусстве начала XX века: свет из важнейшего онтологического элемента, трактовавшегося на протяжении веков в рамках религиозной символики, превратился в художественный материал, то есть нечто утилитарное. Мы рассмотрим преодоление в трактовании света религиозной и просветительской моделей и проанализируем предпосылки для сложения светового искусства.

Предпосылки складывались достаточно долго. В культуре XV-XIX веков происходило постепенное накопление различных подходов к свету: это и различные световые приборы, научные и художественные теории о цвете и свете, открытие электричества и его активное внедрение в общественную жизнь, достижения науки и техники, подтолкнувшие пересмотреть понимание света. Необходимо отметить важные художественные процессы, происходившие на рубеже XIX-XX веков: усиление роли света в театральной практике, а также глубинные процессы в искусстве (зарождение модернистского искусства и отказ от реалистической модели живописи).

Кульминации и критической точки эти тенденции достигают в художественной культуре начала XX века, а именно в искусстве футуризма. Основы к новому пониманию света в искусстве XX века были заложены итальянскими футуристами в манифесте «Убьем лунный свет», далее этот воинственный посыл был продолжен в искусстве итальянских и русских футуристов. Знаменательными вехами этого периода являются сценические воплощения оперы «Победа над Солнцем» и балета «Фейерверк». Именно футуристы актуализировали подход к свету как материалу. Впоследствии этот подход проявился в художественной теории и практике супрематизма и конструктивизма. Итак, в искусстве модернизма сложились предпосылки для появления светового искусства, что явилось результатом преодоления власти религиозного и ренессансно-просветительского подходов к свету.



Тимина Мария Алексеевна

магистрант кафедры истории отечественного искусства,
Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова
ПРИНЦИП «СВЕТ-ЦВЕТ» ТВОРЧЕСТВЕ ИВАНА КЛЮНА

Творчество Ивана Ключа, одного из ведущих представителей русского авангарда, несмотря на значимость его живописных экспериментов, до сих пор остаётся сравнительно малоизученным. Не подвергался детальному анализу целый ряд связанных с ним проблем, в том числе проблема соотношения цвета и света, исследованием которой Ключ занимался на протяжении 1920-х гг. Он был одним из немногих авангардистов, кто подробно разработал собственную теорию цвета в живописи и попытался согласовать её с научными данными (теориями Гельмгольца, Оствальда, Рихтера и др.), уделив при этом особое внимание свету как элементу живописи.

Несмотря на то, что усиление роли света в живописи обыкновенно подразумевает ослабление белилами других красок, то есть цвета, Ключ в ходе своей работы пришёл к парадоксальному выводу о том, что свет, напротив, «служит средством для усиления цвета». Он создал множество абстрактных композиций, где достигал «распыления» контуров форм с помощью тональной градации, добиваясь усиления воздействия цвета. Примером могут служить такие работы, как «Беспредметное по принципу свет-цвет» (ГТГ) и «Красный цвет. Сферическая композиция» (ГМСИ, Салоники).

В рамках доклада будет показано, как тенденция «распыления» и высветления цветовых форм, которая появилась ещё в беспредметных композициях Ольги Розановой, Казимира Малевича и других авангардистов около 1917 года, по различным причинам не получила длительного развития в творчестве большинства из них, но зато была продолжена и обоснована не только в живописи, но и в теоретических текстах Ивана Ключа («Свет», «Цвет, свет, сладость...» и др.).



Толстая Наталия Владимировна
Член-корреспондент Российской академии художеств,
директор НИИ Российской академии художеств

АЛЕКСЕЙ БЛАГОВЕСТНОВ. СВЕТ И ЦВЕТ НА БЕЛОМ ГИПСЕ

Алексей Благовестнов – автор памятника выпускникам ВГИК – много работает в гипсе, хотя подлинным веществом своего искусства он сам называет человеческую душу. Гипс, к сожалению, недооценён российскими музеями, этот материал у нас до сих пор считается промежуточным между глиной и бронзой, но он дает, кроме прочих преимуществ, необыкновенные возможности использования своей белой поверхности как экрана.

Алексей Благовестнов одним из первых начал использовать гипс как экран, проецируя на него живописные изображения. Серия работ художника называется «Бустрофедон», она была начата в 2011 году и пока не закончена. Серия посвящена любимым художникам Благовестнова, в основном мастерам итальянского Возрождения (Пизанелло, Учелло, Караваджо, Мазаччо, Козимо Тура).

Каждая скульптура серии складывается из четырех обязательных элементов: женский портрет, фрукт, объединяющие их складки, имеющие ритмическую основу, близкую к живописи прототипа скульптуры, и реальный предмет, который является украшением, но и смысловым акцентом произведения Благовестнова. Так, например, на скульптуре Учелло это топор, вонзенный в плотность гипсовой складки и напоминающее забрало рыцарского доспеха металлическое сито, в скульптуре Караваджо это капот автомобиля, напоминающий работу итальянского живописца рубежа XVI - XVII веков – щит с нарисованной головой Медузы Горгоны, а также детали удочки-спиннинга.

Разгадке этих символических деталей можно посвятить отдельное исследование, сегодня же нас интересует, как совсем не гладкая поверхность скульптуры может преобразить фрагменты живописных полотен, которые проецируются на нее под музыку, сочиненную самим художником. Удивительное впечатление производит зрелище дробления и собирания формы благодаря ее демонстрации на изломах гипсовых поверхностей. Создающееся впечатление углубляет понимание живописи названных мастеров и дает возможность, кажется, проникнуть в сам замысел художника, интерпретированный не словами, а визуальными образами.

Этот зрительский опыт можно сравнить с впечатлением, которое производит игра цветных бликов от витражей на каменных сводах готического собора. Свет превращается в цвет, проходя через витраж. Живопись, проецируемая на поверхность скульптуры, становится



объемной и динамичной, словно дух, входит в плоть и трепетание цвета на поверхности гипса одушевляет скульптуру подобно дыханию.

Постмодернистский прием цитирования взят на вооружение Благовестновым, который с помощью этих цитат заставляет зрителя погрузиться в живописный первоисточник, одновременно создавая скульптуры необычайной выразительной силы. Скульптурные работы Алексея Благовестнова, которые, в силу большой детализации, сами по себе нуждаются в долгом рассматривании, в сочетании с магнетизмом подвижной, почти кинематографической картинки и музыки, превращаются в синтетическое произведение искусства принципиально иного уровня.



Торопыгина Марина Юрьевна

Старший преподаватель ВГИК, ведущий специалист по методикам кинопросвещения

ИГРЫ СВЕТА И ЦВЕТА: ЖИВОПИСНАЯ ТРАДИЦИЯ И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ РЕШЕНИЕ СЕРИАЛА “ИГРА ПРЕСТОЛОВ”

«Игра престолов» - культовый сериал, феномен популярности которого анализируется чаще всего с точки зрения нарратива: его связь с европейской историей, типология, характеры и мотивы поведения героев. Мне бы хотелось обратить внимание на формальные стороны изображения в сериале, в частности на символическое понимание цвета и света, и показать, как дескриптивные аспекты связаны с повествованием в целом и судьбами отдельных персонажей.

Федотова Елена Яковлевна

кандидат физико-математических наук, бакалавр богословия, преподаватель,
Библейско-Богословский институт св. ап. Андрея

СВЕТ И ЦВЕТ КАК ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫЕ СРЕДСТВА В БИБЛЕЙСКОМ НАРРАТИВЕ.

Обращение к библейским текстам на искусствоведческой конференции представляется оправданным, поскольку Библия содержит базовые образы и концепты, лежащие в основе европейского искусства, культуры и – в большой мере – европейского образа мыслей.

Описание и трактовка событий в Библии часто дается через образ, и это бывает настолько зрелищным, что читатель фактически превращается в зрителя. Свет и цвет здесь выступают структурными элементами создания и передачи особых представлений, которые осмысляются как проявление божественной мощи и любви к человеку и природе. При этом, развитие представлений происходит скорее от света к цвету. Свет в этой логике – несомненный божественный атрибут: мы находим в текстах прямое представление Бога через светящиеся или огненные объекты, использование световых явлений в сюжетах инициации и посвящения, создание Богом небесных светил; троп «свет лица» может отражать божественное присутствие или служить знаком человеческой радости и процветания (обеспеченных Богом).

Золотой цвет, которого много в описаниях святилища, служит земной заменой небесного света. От божественного света естественен переход к белому цвету: сюда попадают и святые горы с вершинами, покрытыми снегом, и белые сияющие одежды участников Преображения, и одежды праведников – как знак чистоты и духовности, и даже ладан, которым очищают ритуальную нечистоту.

Так же, совершенно естественным образом, подобно оптическому явлению в физике Ньютона, белый цвет (свет?) расщепляется у библейского автора на радужные компоненты, сохраняя связь с божественным присутствием. Радуга была знаком первого завета Бога с людьми, обозначая безусловную любовь Бога и обещание спасения всему человечеству.

Цветовая палитра в Библии вообще небогата; она определяется набором естественных красителей. Безусловно выделен красный цвет и три его оттенка: цвет глины относится к человеку, пурпурный – к святилищу или царским одеждам, алый служит знаком избавления, очищения и любви.

Таким образом, свет и цветность объектов в Библии несомненно работают как инструменты создания определенных смыслов и представлений, обычно через образы. Их упоминание в любом сочетании отсылает читателя к миру сакрального, связывая с божественным присутствием и означая внимание и любовь Бога к своему творению.

Хлыстунова Светлана Викторовна
старший научный сотрудник Сектора кино и телевидения
Российского Института истории искусств

«ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ЦВЕТОВОЙ КОРРЕКЦИИ ДЛЯ СОЗДАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА: ВОЗМОЖНОСТИ ЦИФРОВЫХ ВИЗУАЛЬНЫХ ЭФФЕКТОВ»

Начиная с первых опытов Жоржа Мельеса, который вручную раскрашивал свои ленты, чтобы придать удивительным метаморфозам и превращениям, которыми изобиловали его картины, еще большую выразительность, кинематограф не оставлял попыток использовать цвет для усиления воздействия на зрителя создаваемых им образов. Технология раскраски по трафаретам фирмы «Патэ», вирирование кадров, использовались на заре киноиндустрии не только для информирования зрителя о том, в какое время суток происходит действие (что было распространенным приемом), но и чтобы усилить впечатление от отдельных сцен. Таким образом, уже в самые ранние годы своей истории кинематограф использовал цвет для усиления воздействия художественного образа. Технологии, используемые на заре развития кино, были очень трудоемкими и не всегда гарантировали получение качественного результата, а потому не использовались широко. Звуковой период тоже не часто радовал зрителей интересными художественными решениями в этой области. Но с приходом в кинематограф цифровых технологий ситуация кардинально изменилась.

Один из первых примеров широкого использования цифровой цветокоррекции мы можем увидеть в картине Ж.-П. Жене «Амели» (2001), где зритель видит Париж таким, каким его себе представляет юная идеалистка Амели. Для героини Париж полон света, ярких красок, среди которых преобладают карамельные оттенки. Эти цвета создают легкую, оптимистичную атмосферу. Совершенно другие цвета являются доминирующими для столицы Франции в картине Питофа «Видок» (2001). Здесь зритель видит зелено-бурый мегаполис, обитель преступников и продажных политиков. И цветовая коррекция позволила насытить все планы картины этим ощущением клоаки человеческих пороков.

Общее колористическое решение позволяет дать характеристику не только городу, но и целому пространству. Так было сделано в «Матрице» (1999), когда за счет оттенка задавалось разделение реального пространства (синие оттенки) и пространства внутри Матрицы (зеленые оттенки).

Цифровые технологии дают огромные возможности для стилизации визуальной палитры фильма: цветовые акценты позволяют создать настроение эпизода («Форрест Гамп»,



1994), дать первичную характеристику мира, где происходит действие («Обливион», 2013; «Риддик», 2013; «Бегущий по лезвию 2049», 2017), конструировать сам образ, расставляя доминирующие цветовые характеристики героев («Город Грехов», 2005).

С переходом съемки большинства картин сразу на цифровые носители, цветовая цветокоррекция становится все более доступной и широко используемой в картинах самых разных жанров. Интересно рассмотреть, как доступность цифрового инструментария приводит как к появлению интересных художественных решений, так и к определенному злоупотреблению цветовой нюансировкой.



Чмырева Ирина Юрьевна,

доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник НИИ РАХ

ЦВЕТ – СВЕТ – ЦВЕТ.

ОТ ТРАДИЦИИ ЖИВОПИСНОГО ПОРТРЕТА –
К РАСКРАШЕННОМУ ПОРТРЕТУ ФОТОГРАФИЧЕСКОМУ.

Символизм цвета в европейской традиции портретной живописи неоднократно становился предметом исследования. Самостоятельную библиографию имеет история ранней раскрашенной фотографии. Идея доклада заключается в том, чтобы проанализировать в сравнении иконографию портрета (а именно значение цвета и света в иконографии портрета) в живописи и ранней фотографии и рассмотреть философию и символику цвета в переходный период от портрета живописного к фотографическому (цветному, раскрашенному на раннем этапе истории фотографии). Вторая задача доклада проследить процесс эволюцию идеи света в художественном мышлении эпохи: как происходит переход от понимания света - изображенной метафоры (в живописи) к свету - «кисти» художника для запечатления человеческой натуры.

Хронологические рамки доклада: период перехода от живописной традиции к фотографической, приходящийся на 1830-1870-е гг., – на протяжении которого происходит сдвиг от цветного изображения цвета (реалистического) и света (условного символического) к световому изображению цвета (символического) и света (натуралистическому).





Шахматова Елена Васильевна

Российский институт театрального искусства – ГИТИС, начальник научного отдела,
доктор философских наук, доцент

МИХАИЛ МАТЮШИН И ПРОБЛЕМНОЕ ПОЛЕ «РАСШИРЕННОГО СМОТРЕНИЯ»

Скандальная оперная постановка кубофутуристов «Победа над солнцем» (1913 г.) оказалась программной для русского авангарда. Пролог был написан В.Хлебниковым, два «дейма» либретто сочинил А.Крученых, К.Малевич отвечал за костюмы и декорации, а М.Матюшин - за партитуру. Синтез «заумного языка», алогизма живописи и диссонансной какофонии должен был взорвать театральное искусство начала XX в. Экспериментальная постановка демонстрировала принципы новой эстетики, которые были осознаны значительно позже. К.Малевич впервые апробировал идеи супрематизма, а М.Матюшин, соединивший в одном лице способности композитора, музыканта и художника, пришел к понятию «синестезия» и утвердился в замысле исследовать проблемное поле «расширенного смотрения». Некогда В.Хлебников высказал предположение, что при изменении некоторых переменных величин, ощущения способны изменяться, переходя из одного ряда в другой: цвет василька станет звуком кукушки. М.Матюшин вместе с учениками для работы в данном направлении создаёт группу «ЗОР-ВЕД» (от «взор» и «ведать»). В Петрограде с 1923 г. в Государственном институте художественной культуры (ГИНХУК) он возглавляет отдел Органической культуры, задачей которого становятся опыты по эмоциональному восприятию главных средств пластического языка – формы и цвета, а также влиянию на них звука. На основе экспериментов были сделаны важные выводы о закономерностях изменения цветоформового восприятия образа в зависимости от физиологических причин. Эти законы предвосхищали дальнейшее развитие визуальных искусств XX в.



Штейнер Евгений Семенович
доктор искусствоведения, профессор Высшей школы экономики (Москва)

СВЕТОПИСЬ ЦВЕТОФОРМАМИ: ОТ ХОЛСТА К ПЛЕНКЕ И ПИКСЕЛЯМ

Первые серьезные попытки ввести в живопись свет, не связанный прямо с рисунком и колоритом, но связанный с движением, можно рассматривать с романтиков (Делакруа, Тернера) и импрессионистов. Об этом писал Золя в 1864: «Мир, видимый через этот (романтический. – Е.Ш.) экран, – мир, полный бурь и движения. Образы выступают ярко, крупными пятнами тени и света... Здесь нет плавной гармонии линий и строгой скупости красок, зато есть движение, полное страсти, и сверкающий блеск придуманных светил». Отчасти, свет и воздух смогли стать подвижными благодаря динамической фактуре мазка. Но передавать этот блеск в движении довелось уже художникам 20 века с помощью технических новшеств, которые позволили им динамизировать свои эскизы. В докладе пойдет речь о пионерах абстрактной анимации (Сюрваж, Эггелинг, Рихтер, Рутман, Фишингер, Брюгьер, Блэкстон), их идеях и реальных достижениях, сильно ограниченных тогдашними возможностями фазовки и покадровой съемки. Новый виток в визуальной фиксации абстрактного света наступил с компьютерной эрой и с небывалым расширением технических возможностей анимации (Фольдес, Уитни, Эмшвиллер и др.). Опыты этих художников будут показаны в контексте духовных исканий своего времени, в частности психоделических практик.

Щедрина Ольга Михайловна

*Магистрант Факультета культурологии РГГУ, Бакалавр культурологии, руководитель
отдела связей с общественностью Благотворительный фонд «Искусство добра»*

ЦИФРОВОЙ СВЕТ КАК СРЕДСТВО САКРАЛИЗАЦИИ ЦЕРКОВНЫХ ПРОСТРАНСТВ: ПРОБЛЕМЫ СОВРЕМЕННОСТИ

Пространство христианских храмов на протяжении истории проектировалось с учётом визуальных эффектов, которые мог создавать в интерьере естественный и искусственный свет. Драматургия огня и солнечных лучей, передвигающихся по сводам или меняющих свой цвет в витражных стёклах, по мнению А. Лидова и В. Рожнятовского, тщательно продумывалась и использовалась в качестве инструмента сакрализации пространств. Сформировавшись до эпохи электрификации, эта практика серьёзно видоизменилась с её приходом. Вызывая поначалу как сопротивление (как пишет А.Ф. Лосев в своей «Диалектике мифа»), так и восхищение (как, например, случилось в бенедиктинском аббатстве святого Павла в Лавантале, о чём свидетельствует размещённая там мемориальная доска), технология электрического освещения была воспринята и внедрена в употребление в большинстве христианских храмов. Рассмотрение искусственных источников света, в частности — электрических и электронных, в ключе теории медиа и идей Тартуско-московской семиотической школы, позволяет обнаружить механизмы сакрализации пространств светом, в том числе — производимым цифровыми технологиями. Современные визуальные исследователи и теоретики новых медиа (Дж. Т. Митчелл, С. Маккуайр, Л. Манович) отмечают, что в эпоху активной медиализации и дигитализации восприятие носителей художественной информации изменилось: акцент сместился с артефактов на интерактивную коммуникацию, на способы темпорального и полисенсорного (мультимедийного) взаимодействия. Как и прежде, новая технология местами приветствуется, а местами — вызывает сопротивление. В докладе будут показаны вызванные этими процессами преобразования в оформлении храмовых пространств восточных и западных христианских церквей, в частности — их светотехническом оснащении, которое позволяет в условиях новой эстетики обозначать границы сакрального.



