Издание подготовлено к выставке

ПРОМЕТЕЙ. ДЕМОВЕРСИЯ

ЭКСПЕРИМЕНТ ОБЕЩАЕТ СТАТЬ ИСКУССТВОМ

27 января — 26 февраля 2017

НИИ × Alpbau
Наставнический переулок 13-15, стр. 3

Publication for the exhibition

PROMETHEUS. DEMO

EXPERIMENT PROMISES TO BECOME ART

January 27 — February 26, 2017

NII × Alpbau
13-15, bldg. 3, Nastavnichesky Pereulok

[1] «Техника чуда» отсылает к антропологической теории Альфреда Джелла. Описывая искусство, он отмечал, что оно является чудом в той мере, в какой технология, лежащая в его основе, непрозрачна для зрителя. Художник, таким образом, является подлинным магом, способным заворожить аудиторию.

ТЕХНИКА ЧУДА: АЛЬТЕРНАТИВНОЕ БУДУЩЕЕ[1]

Выставкой «ПРОМЕТЕЙ. ДЕМОВЕРСИЯ: Эксперимент обещает стать искусством» Department of Research Arts начинает серию исследовательских проектов под названием АРХИВ.RESEARCH. Проекты этой серии посвящены различным способам художественной работы с архивами. Архив понимается в самом широком смысле. Это могут быть государственные архивы или архивы научных или культурных организаций. Или личные материалы, анализ которых позволяет понять эпоху и повседневность соответствующего времени. В цифровую эпоху архивации поддается все — современный человек живет в ситуации постархива. В любом случае, (пост)архив — это источник информации, способный изменить представление о времени.

Серия АРХИВ открывается проектом об известном студенческом конструкторском бюро «Прометей» (впоследствии оно превратилось в полноценный научный институт). СКБ возникло как объединение ученых, инженеров, композиторов, художников и философов, увлеченных поначалу общей задачей — постановкой музыкальной поэмы Александра Скрябина «Прометей». Сложность состояла в исполнении цветовой партии Luce, которую предполагал сам композитор, но подробного руководства, каким именно образом она должна быть реализована, не оставил. С музыковедческих исследований и научно-инженерных экспериментов

началась более чем пятидесятилетняя история института «Прометей». Считается, что предложенное участниками СКБ исполнение скрябинской поэмы было первым в Советском Союзе. Эксперименты были направлены на максимально точное отражение музыки в области визуального искусства. Впоследствии было проведено огромное количество экспериментов, снят одноименный фильм и разработано несколько устройств серии «Прометей».

Помимо СКБ «Прометей» подобные группы были и в других точках СССР. Особенностью казанских энтузиастов светомузыки является стремление придать своим экспериментам теоретический контекст. Они обращались к историческим источникам, которые позволяли обозначить преемственность с авангардом начала XX века и ранними опытами. Как кажется на сегодняшний день, более существенной являлась их футурология искусства, то есть попытка теоретическим образом представить образ «искусства будущего». Архивные материалы СКБ «Прометей» позволяют увидеть контуры этого искусства будущего, которое, по мнению Галеева, должно включать различные формы, быть синтезом этих форм и своего рода Gesamtkunstwerk.

О роли техники в искусстве говорят многие, в том числе Вальтер Беньямин, один из самых популярных авторов в художественном сообществе. К своему эссе Беньямин подобрал эпиграф из Поля Валери, которое также созвучно идеям «прометеевцев»: «Становление искусств и практическая фиксация их видов происходили в эпоху, существенно отличавшуюся от нашей, и осуществлялись людьми, чья власть над вещами была незначительна в сравнении с той, которой обладаем мы. Однако удивительный рост наших

технических возможностей, приобретенные ими гибкость и точность позволяют утверждать, что в скором будущем в древней индустрии прекрасного произойдут глубочайшие изменения». Галеев неоднократно отмечал, что теория искусства зачастую не поспевает за научно-техническим прогрессом.

Впрочем, известно и слегка критическое ироничное отношение Галеева к новым технологиям и медиа: «Новое время — новые названия: «программированное», «интерактивное», «ксероксное», «сетевое» искусства, «видеоарт», «стереоарт», разнообразнейшие «инсталляции», уж не говоря о многочисленных вариантах «мульти-медиа» на экране, на сцене, в шлемах «виртуальной реальности», порою заставляющих переводить это сочетание «multi-media» просто как «куча-мала». Но не исключено, что и из всего этого выпадет в «осадок» что-то неведомое нам пока» (2005).

Рассуждения о будущем, в том числе искусства, не имеют конкретного темпорального горизонта — будущее всегда откладывается. Однако можно предположить, что мы уже живем в том самом будущем, о котором в своих статьях упоминал Галеев и другие энтузиасты светомузыкального движения — это будущее технологий виртуальной реальности, которые позволяют синтезировать различные ощущения в одном небольшом устройстве, имеющем доступ к бесчисленному количеству информации со всего мира.

Из нашего времени проекты СКБ «Прометей» выглядят тем более интересно и захватывающе. Они отражают возможное альтернативное будущее, которое отчасти реализовалось — если не технически, то теоретически и идеологически. Чудо, созданное средствами техники, стало нашей

повседневностью. И требуется некое усилие, чтобы вернуть возможность быть очарованным. Взгляд на «Диско», «Калейдофон», светоархитектурные проекты, просмотр кино и видео экспериментов — один из способов заставить себя удивляться.

Деятельность СКБ «Прометей» наравне с другими инициативами 1960-х воспринимается как утопическая — это были попытки создать искусство на основе последних достижений научно-технического прогресса и тем самым преодолеть границы не только внутри искусств, но и между наукой и искусством. Эксперимент обещал стать искусством. В этом отношении деятельность СКБ «Прометей» обладает дополнительной ценностью — это был пример взаимодействия ученых и художников, которое продолжалось почти полвека. Проект «ПРОМЕТЕЙ. ДЕМОВЕРСИЯ» представляет сохранившиеся проектные разработки в области световой архитектуры и светомузыкальные инструменты как подтверждение продуктивности этой работы.

Работа с архивом предполагает также и осмысление его текущего статуса и неизбежно возникают вопросы признания. Кем были «прометеевцы»? Учеными или художниками? Насколько существенен их теоретический и практический вклад? Вплоть до последних лет жизни Булат Галеев активно участвовал в дискуссиях, публиковался за рубежом и в России, будучи признанным художником и ученым в области медиаарт. Исследование RESEARCH, в рамках которого состоялись беседы с искусствоведами, кураторами, художниками, создает дополнительный контекст для понимания статуса архива сегодня. Интервью с Дмитрием Галкиным, Антонио Джеузой, Сергеем Зориным, Кариной

Караевой, Надеждой Каргаполовой, Вячеславом Колейчуком, Борисом Клюшниковым, Яниной Пруденко, Рустемом Сайфуллиным, Андреем Смирновым, Сергеем Тетериным, Гузель Файзрахмановой, Натальей Фукс, Ольгой Шишко, Алексеем Шульгиным и другими легли в основу данного издания. Также к участию в проекте были приглашены молодые художники Николай Онищенко, Анастасия Пожидаева и Александр Скобеев, предложившие свой взгляд на их проекты.

«Демоверсия» — это демонстрация небольшой части архива, работа с которым может стать основой большого масштабного медиаархеологического исследования светомузыки в СССР, которое будет способствовать созданию музея и рецепции наследия «Прометея» в художественной среде.

Кристина Романова
Наиль Фархатдинов

[1] "Technology of Enchantment" refers to the anthropological theory of art suggested by Alfred Gell. He noted that art could be an enchanting force inasmuch the technology that lies behind this art is not obvious to the outsider. Thus an artist is an ultimate magician able to enchant audience.

THE TECHNOLOGY OF ENCHANTMENT: DIFFERENT FUTURE[1]

BY KRISTINA ROMANOVA
NAIL FARKHATDINOV

PROMETHEUS. DEMO: Experiment Promises to Become Art opens the series of research projects of the Department of Research Arts entitled ARCHIVE.RESEARCH. The series will explore various ways of artistic research of archives understood broadly including state archives or archives of academic and cultural institutions. Or, personal archives, which can shed light on the epoch and everyday life of historic period. In digital era everything can be archived—it can be argued that contemporary human lives in the world of postarchive. (Post)archive is a source of data that can change understanding of temporality.

ARCHIVE series starts with the project dedicated to the well-known student design studio *Prometheus* (later on it has become a proper academic research institute for experimental aesthetics). The design studio emerged as a community of academics, engineers, composers, artists and philosophers engaged initially in one project—the performance of Alexander Scriabin's *Prometheus.* The main problem was to perform the Luce part, which was supposed by Scriabin himself but he did not leave any guidance on how to perform it. Starting with musicological and engineering research *Prometheus* carried out experiments almost fifty years. It is widely considered that the 1962 performance of *Prometheus* by the design studio was the first one in the USSR. Experiments aimed at the most precise reflection of music in visual field. Since 1962 the design studio carried

out numerous experiments, shot the movie *Prometheus* and constructed several devices of *Prometheus* series.

There were several groups like *Prometheus* studio in the USSR. The peculiarity of Kazan community of light music enthusiasts was their aspiration to put the conducted experiments within the theoretical context. They explored historical literature in order to show the connection with the avant-garde of the beginning of the 20th century and earlier experiments. Today, as it may seem, the most essential part of their theoretical legacy is the futurology of arts, i.e. their attempts to sketch the image of the art of future. Archive materials of the design studio allow visitors to see the outline of this art, which according to Bulat Galeyev should include various artistic forms, be the synthesis of this forms and something like Gesamtkunstwerk.

Walter Benjamin who is regularly mentioned in the contemporary art discourse reflected on the role of technology in arts. He chose the quote from Paul Valery as an epigraph to his famous essay: "Our fine arts were developed, their types and uses were established, in times very different from the present, by men whose power of action upon things was insignificant in comparison with ours. But the amazing growth of our techniques, the adaptability and precision they have attained, the ideas and habits they are creating, make it a certainty that profound changes are impending in the ancient craft of the Beautiful". This quote is similar to the ideas of *Prometheus* members. Bulat Galeyev often noted that the theory of the arts was not able to follow the scientific and technological progress.

At the same time it is widely known that to a certain extent Galeyev was ironic towards new technology and media. He wrote in 2005: "New times—new labels: "coded", "interactive",

"Xeroxed", "net" arts, "video art", "stereo art", various types of "installations" without mentioning the many sorts of "multi-media" on a screen, on a stage or via helmets of "virtual reality". All these push sometimes to translate multimedia as "pig pile". But nobody knows, may be something unknown will settle down from all these stuff".

The discussion of future of arts often lacks temporal horizon—future is always delayed. Yet we may assume that we already live in the future, described in papers by Galeyev and other enthusiasts of light music movement. It is the future of technologies of so-called virtual reality that allow users to synthesize various feelings in one small device with access to data from all over the world.

The projects of the *Prometheus* design studio look interesting and exciting from the contemporary perspective. They reflect the possible different future that partly has taken place—if not technologically, but theoretically and ideologically. Miracles created by technological means have become a part of our everyday life. One needs to make an effort to be again able to be enchanted. The exploration of Disco, Kaleidophone, light architectural projects, movies and video is one of the ways to do this.

Among many other activities of 1960s the projects of the design studio look utopian. These projects were the attempts to create artworks based on the recent scientific discoveries and thus to go beyond the divides within arts and across science and art in general. The experiment has promised to become art. In this sense *Prometheus* is an important example of how artists can collaborate with scientist for so long. *PROMETHEUS. DEMO* exhibits some of the results of this collaboration in the fields of light architecture and light music as evidence of the

fruitfulness of these activities.

Archival research presupposes reflection on the current status of the archive and inevitably we end up with the question of recognition. Who were the members of *Prometheus*? Were they artists or scientists? How crucial is the contribution they made? Till the end of his life Bulat Galeyev actively took part in the debates, published abroad and in Russia and was recognized as a media artist and scientist. Our research brings additional context for understanding of the current status of *Prometheus* archive. The talks with Guzel Faizrakhmanova, Natalia Fuchs, Dmitry Galkin, Antonio Geusa, Karina Karaeva, Boris Klushnikov, Vyatcheslav Koleichuk, Rustem Saifullin, Olga Shishko, Alexei Shulgin, Andrey Smirnov, Sergei Teterin, Sergey Zorin and other members of contemporary art community are the essential part of this publication. Additionally we invited Nikolay Onischenko, Anastasia Pozhidaeva and Alexander Skobeev to share their artistic views on how one can work with *Prometheus* legacy.

DEMO is a demonstration of the small part of the archive. Archival research may potentially become the foundation for the large-scale media archaeological research of light music in the USSR, which will lead to the museum of *Prometheus* and the reception of their legacy within artistic context.

Образование студенческого конструкторского бюро «Прометей», в состав которого вошли инженеры и студенты технических специальностей КАИ, а также художники и преподаватели Казанской консерватории.

Светомузыкальное экспериментальное исполнение симфонической поэмы *Александра Скрябина «Прометей»* с использованием стационарного светомузыкального инструмента *«Прометей-1»*.

1963-1964

Создана новая модификация светомузыкального инструмента *«Прометей-2»*

Выход фильма *«Эксперимент обещает стать искусством»* о деятельности СКБ.

1965

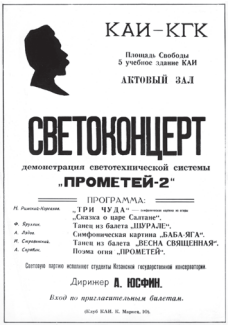
Создание фильм *«Прометей»* по оригинальной технологии, согласно которой съемки велись на черно-белую негативную пленку, которая в дальнейшем окрашивалась методом гидротипной печати.

1965-1966

Lecturers and students of engineering departments of Kazan aviation institute together with artists and lecturers of Kazan conservatory have founded a design office Prometheus.

The office has launched its activities with an experimental performance of *Alexander Scriabin's Prometheus* using a specially designed light-music instrument *Prometheus-1*.

1962



КАИ–КГК

Площадь Свободы
5 учебное здание КАИ

АКТОВЫЙ ЗАЛ

СВЕТОКОНЦЕРТ

демонстрация светотехнической системы

„ПРОМЕТЕЙ-2"

ПРОГРАММА:

Н. Римский-Корсаков. „ТРИ ЧУДА" — [illegible]
„Сказка о царе Салтане".
Ф. Кусляк. Танец из балета „ШУРАЛЕ".
А. Лядов. Симфоническая картина „БАБА-ЯГА".
Н. Скрябинский. Танец из балета „ВЕСНА СВЯЩЕННАЯ".
А. Скрябин. Поэма огня „ПРОМЕТЕЙ".

Сводную партию исполняет студенты Казанской государственной консерватории.

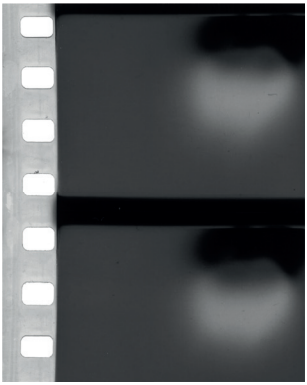
Дирижер А. ЮСФИН.

Вход по пригласительным билетам.

(Клуб КАИ. К. Маркса, 10).

The second model of the music-light instrument *Prometheus-2* is designed.

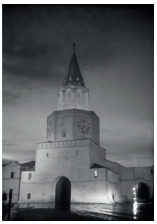
Release of the documentary *Experiment Promises to Become Art* dedicated to the activities of the design office.



The design office produces the movie *Prometheus* using the original technology: the shooting is made on black and white negative film, which is later dyed using the technology of dye-transfer process.

Завершение разработки светомузыкального инструмента «Кристалл», предназначенного для передвижных выступлений и не требовавшего специальной конструкции зала. На «Кристалле» исполнялись произведения Александра Скрябина («Темное пламя»), Пьера Булеза («Структуры»), Александра Немтина («Слезы»), Клода Дебюсси («Фейерверк»).

Реализация подсветки Спасской башни Казанского Кремля малиновым цветом. Яркость подсветки и эффекты зависели от громкости колокольного звона.



Установка освещения здания Казанского цирка, которое учитывало погодные условия: значения различных параметров «переводились» в сигналы, влияющие на динамку смены и яркости цветов.

Разработка автоматических светомузыкальных установок (АСМУ) серии «Идель», предназначенных для оформления интерьера.

1966

Prometheus completes construction of the light-music instrument *Crystall*—a transportable device intended for the performances in the halls without special light-music equipment. The instrument has been used in performances of the compositions by Alexander Scriabin, Pierre Boulez, Alexander Nemtin and Claude Debussy.

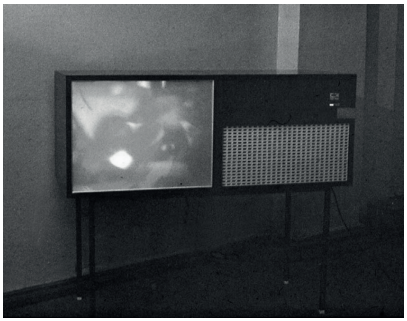
The Spasskaya Tower (Kazan Kremlin) has been illuminated with crimson. The brightness and effects of the illumination depend on the volume of the chimes.

1966-1967

1968

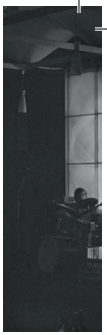
Designing an installation to illuminate the Kazan Circus. Weather conditions determine the dynamics of colour change and its brightness.

Designing the series of automatic light-music installations Idel, which were supposed to be used in interior decoration.



Первая в СССР постановка спектакля «Звук и свет» без актеров под открытым небом, которая представляла собой эксперименты в области синтеза звука, света и архитектуры.

Установка в гостинице «Татарстан» стационарного «Светового витража», который представлял собой полупрозрачную поверхность, за которой находились световые блоки.



1970

1972

Первый вариант оптического устройства установки «Мондриан», для создания которого был использован электронный блок автоматической светомузыкальной установки и четыре диапроектора «Протон». В рамки диапозитивов помещались цветные светофильтры —получаемая проекция напоминала произведения Пита Мондриана.

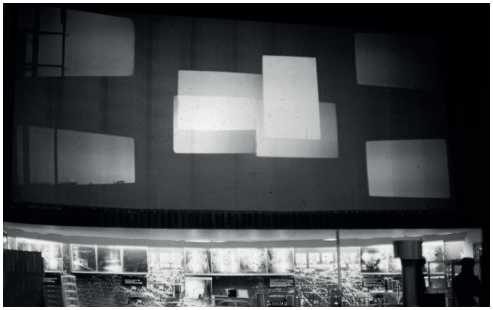
1974

Завершена разработка установки для исполнения «пространственной музыки». Многоканальный пульт управления на фотодатчиках и большое количество колонок позволяли «перемещать» звуки в любой точке пространства, имитируя движение реальных источников звуков.

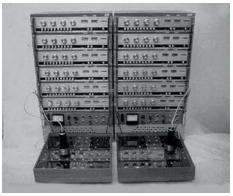
The first open-air performance *Son et Lumière* in USSR which shows the experiments in synaesthesia of sound and light in the architectural setting.

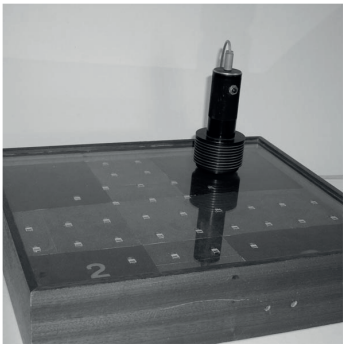
Designing the light panel for the restaurant hall of the *Tatarstan* hotel. The panel consists of light blocks located behind the semi-transparent surface.

The first model of the optical device called *Mondrian* is designed using the electronic block of the automatic light-music installation and four slide projectors *Proton*. Overlay of slides of different colours produced by the device thus reminds the artworks of Piet Mondrian.

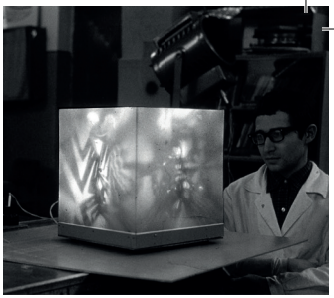


The installation for the “spatial” music performances is constructed. The multi-channel console with light detectors and many speakers enable the movement of sound in space and thus imitate real sounds.

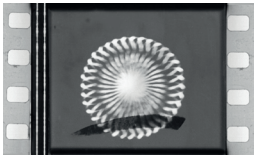




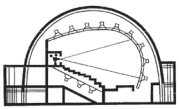
Разрабатывается еще одно устройство для дизайна интерьера «Ялкын».



Булат Галеев вместе с Ириной Ванечкиной (сценарий) и оператором Ависом Привиным снимают первый прокатный фильм «Светомузыка» на музыку Георгия Свиридова «Маленький триптих».



При Казанском молодежном центре открывается постоянно действующая городская студия светомузыки с демонстрационным залом, при которой функционирует музей, представляющий материал по светомузыкальным экспериментам в СССР и других странах.



Yalkin—one more installation for interior design—is under construction.

1974-1980

1975

Bulat Galeyev together with Irina Vanechkina (script) and Avis Privin (cameraman) produce the first commercial movie *Light Music* based on Georgy Sviridov's *The Small Tryptich.*

Казанский авиационный институт

СКБ „ПРОМЕТЕЙ"

ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНЫЙ КОНЦЕРТ

СВЕТ и МУЗЫКА

В ПРОГРАММЕ:

1. Вступительное слово научного руководителя темы „СВЕТ и МУЗЫКА" **Б. ГАЛЕЕВА.**
2. Демонстрация различных вариантов светомузыкального фильма „Прометей" **А. Н. СКРЯБИНА**
3. Демонстрация светомузыкального инструмента „КРИСТАЛЛ", исполнение произведений **Скрябина, Стравинского, Дебюсси.**

Во время концерта проводится анкетный опрос зрителей по выявлению объективных закономерностей „цветного слуха".

Концерт состоится в _____

Начало концерта в _____

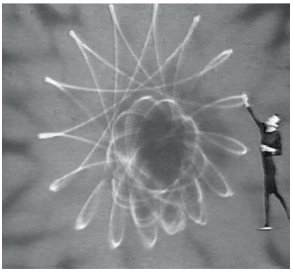
Вход по пригласительным билетам.

1980

Рис. 80. Проект зала светомузыки Татарской филармонии

The city studio of light music with a demonstration hall opens in Kazan Youth Centre. There is also a museum exhibition, which represents the materials on light music experiments in USSR and abroad.

Создание последнего фильма по технологии окрашивания черно-белой пленки. Им становится «Космическая соната», в котором используется электронная музыка Александра Немтина и Станислава Крейчи.



1981

Создание установки «Электронный художник», которая позволяла оператору «рисовать» на экране различные световые образы, трансформируемые по конфигурации, цветности, яркости, изменять позитивное изображение на негативное, задавать определенную программу движения световых образов, изменять масштаб и т.д. По сути инсталляция представляла собой докомпьютерную виджейинговую программу.

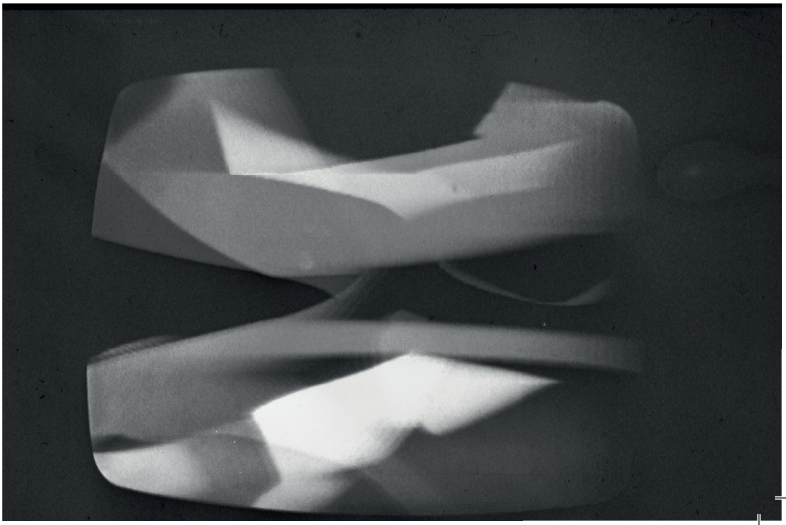
1982

В помещении музея Казанского авиационного института устанавливается аппарат «Поющий космос». Для световой проекции применяются такие же блоки, как и для установки «Северного сияния» в гостинице «Татарстан», и проекторы типа «Лэти-60М».

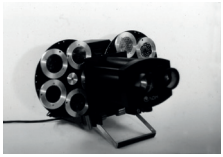
‘’ Prometheus ” produced *Space Sonata* based on music of Alexander Nemtin and Stanislav Kreichi has been the last light musical movie produced using the technology of dyeing the black and white film.

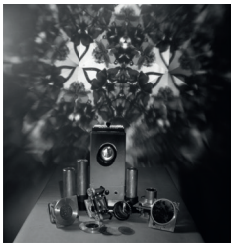
The members of ‘’ Prometheus ” design *Electronic Painter* installation. An operator can use the display as a canvas and “draw” light images of various shapes with adjustable brightness, movement, scale and other parameters. Basically, the installation is an example of pre-computer VJ equipment.

The device *Singing Space* is installed in the museum of Kazan aviation institute. The construction is similar to the one used in the hotel *Tatarstan* and supplemented by projectors *LETI-60M*.



В течение нескольких лет ведутся работы по созданию серии установок «Калейдофон». Наиболее успешной из этой серии стала установка «Калейдофон-36», которая позволяла получать 36 разных динамических световых эффектов.





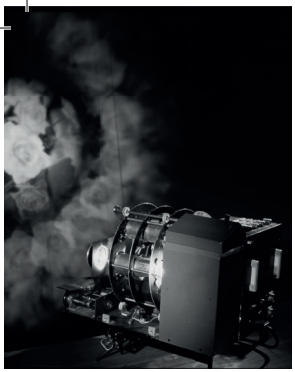
На протяжении семи лет на Казанском оптико-механическом заводе выпускаются автоматические светомузыкальные устройства «Диско», сконструированные инженерами СКБ.

1985–1992

В Казани проходит крупнейший фестиваль «Свет и музыка», который объединил более 500 участников со всей страны.

Булат Галеев разрабатывает схему «периодической системы искусств», которая суммирует теоретико-экспериментальные разработки СКБ «Прометея» и обозначает место светомузыкальных экспериментов в пространстве современной культуры. В основе схемы лежит «эволюционно-диалектическое» представление об истории развития культуры.

С помощью установки «Рассвет» Булат Галеев, Рустем Сайфуллин и Ирина Ванечкина создают первые слайдомузыкальные фильмы. Прибор состоит из двух диапроекторов, подключенных к пульту, который позволяет совмещать два изображения на одном экране в режиме наплыва, создавая эффекты затухания, «дыхания», растворения визуальной картинки.



For several years the ‘’ Prometheus ’’ team is busy constructing the series of installations *Kaleidophone*. The most successful one—*Kaleidophone-36*—may produce up to 36 different dynamic light effects.

1984-1987

For seven years Kazan Optical and Mechanical Plant produced automatic light-music devices *Disco* constructed by the engineers of Prometheus design office.

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ ТАССР
ГОСУДАРСТВЕННАЯ ФИЛАРМОНИЯ ТАССР им. Г. ТУКАЯ

Воскресенье
27 сентября 1987 г.

Актовый зал консерватории
(ул. Свободы)

AVE MARIA

МУЗЫКА, ПОЭЗИЯ, ЖИВОПИСЬ

В ПРОГРАММЕ:
одноименные арии композиторов XV—XIX вв.,
живопись выдающихся художников XIV—XIX вв.,
классическая и современная поэзия.

Заслуженная артистка РСФСР Зиля СУНГАТУЛЛИНА (сопрано)
Народный артист ТАССР Феликс ПАНТЮШИН (тенор)
Заслуженный артист ТАССР Рубин АБДУЛЛИН (тенор)

Режиссер видеопрограммы
заслуженный работник культуры ТАССР
Булат ГАЛЕЕВ

Концерт ведет
Георгий КАНТОР

Начало в 19 часов

1987

A large conference and festival *Light and Music* takes place in Kazan with more than 500 participants from USSR.

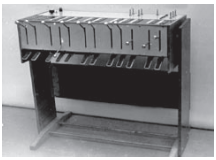
Bulat Galeyev develops a scheme of periodic system of the arts that sums up the theoretical findings of *Prometheus* group and shows the place of light music experiments in contemporary culture. The scheme is based on the evolutionary-dialectical understanding of the development of cultural forms.

Bulat Galeyev, Rustem Saifullin and Irina Vanechkina produce the first slide and music films using the installation *Rassvet* which consists of two projectors and a control panel that enables the combination of two images on the same screen in the overlay mode and thus the effects of fading and dissolution are achieved.

Режиссура и создание визуальной составляющей для серии из шести концертов «Мир как большая симфония» в консерватории Казани.

1987-1988

Работа над новым инструментом серии «Прометей» — «Прометей-3».



1987-1989

1989-1990

Булат Галеев начинает эксперименты в области видеоарта и видеоинсталляций. Были созданы видеоинсталляции «Электронный корт», «Живое и неживое», «Оп-арт про видеоарт», «Затяжной воздушный поцелуй через стекло кинескопа», «От тюрьмы и сумы не зарекайся» и так далее. Помимо инсталляций были созданы видеоработы «Храм» (китч-стиль), «Храм» (в стиле Хуана Миро), «Баллада для Бернта» (в стиле Василия Кандинского), «Гармония Вива» (в стиле Сальвадора Дали), «Танец вертикальных линий».

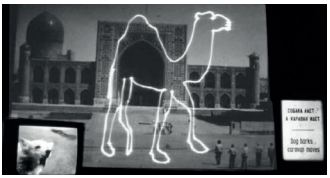
СКБ «Прометей» проводит представление под открытым небом «Волшебный сад» с использованием лазерных проекций.

1991

The '' Prometheus '' team directed and created the visual components for the series of six concerts *World as a Great Symphony* organized in the Kazan Conservatory.

The production of the new model of *Prometheus-3.*

Bulat Galeyev carries out the experiments in the field of video art and video installations. During this period he makes a number of installations: *Electronic Court, Alive and Not Alive, The Op Art of Video Art, Blowing Protracted Electronic Kisses through the Glass of a TV Tube* and others. He also films video artworks The Temple (in the kitsch style), *The Temple (in Joan Miro's style), Ballad for Bernt (in Wassily Kandinsky's style), Harmonia Viva (in Salvador Dali's style), The Dance of Vertical Lines.*



Prometheus organizes open-air performance *Magic Garden* using laser graphic images.

В музее Салиха Сайдашева устанавливается система «Автогид», которая предполагала создание аудиовизуального сопровождения к экскурсиям.

1992

Проводившиеся с конца 1960-х годов эксперименты по «музыкальной графике» получили современное воплощение в компьютерной программе «Поющий шамаиль». На экране компьютера по программе трансформирования создается «звуковое поле».

Работы СКБ «Прометей» участвуют в масштабной выставке «История российского видеоарта. Том 1» (Куратор: А. Джеуза) в Московском музее современного искусства.

2007

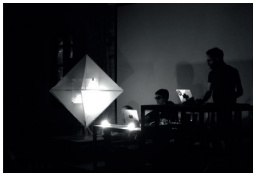
2009

В Национальном музее Республики Татарстан открывается выставка «Новое искусство на рубеже тысячелетий», посвященная научной и художественной деятельности Булата Галеева.

В фонде «ЭРА» открывается выставка «Булат Галеев / Искусство действия» (Кураторы: Анна и Вячеслав Колейчук).

2011

В рамках фестиваля «Политех» при участии Дмитрия Морозова был реконструирован светомузыкальный инструмент «Кристалл» образца 1966 и проведены два перфоманса «Синестетическая симфония» совместно с Питером Кирном и Юлией Глуховой (куратор: Наталья Фукс).



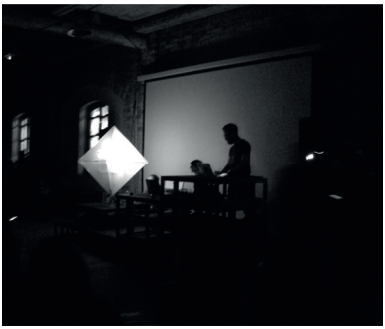
'' Prometheus '' constructs the system of audiovisual accompaniment for the exhibition of Salikh Saidashev's Museum.

2004

'' Prometheus '' demonstrates the results of musical graphic experiments in the project *Singing Shamail* aimed to translate the graphic image of Shamail to sounds.

The works of Prometheus are exhibited at the Museum of Modern Art as a part of the project *History of Russian Video Art*. Volume 1 curated by Antonio Geusa.

The National Museum of Republic of Tatarstan opens the exhibition *New Art on the Cusp of the Millennium* dedicated to the academic and artistic activities of Bulat Galeyev.



Era Foundation opens the exhibition *Bulat Galeyev / Art of Action* curated by Anna and Vyacheslav Koleichuk.

2015-2016

As a part of the festival *Polytech. Science. Art* Dmitry Morozov and Prometheus reconstruct the original light music instrument *Crystall* (1966) and delivers performances *SYNAESTHETIC SYMPHONY* using the device together with Peter Kirn and Julia Glukhova. Natalya Fuchs curates the project.

ТЕОРИЯ И КРИТИКА

Булат Галеев / Bulat Galeyev

ФЕНОМЕН «ЧУДА» В ИСКУССТВЕ

Занимаясь теоретическими и практическими экспериментами в области прогнозирования и новых видов художественного творчества, связанных с использованием современных технических средств, пришлось обратить внимание на то, что в психолого-атавистических основаниях любого искусства лежит «реализация чуда». Но, разумеется, в отличии от религии, где статус чуда определяется беспрекословностью принятия его «на веру», в искусстве эта вера наличествует как бы «понарошку», в игровой форме.

Как бы то ни было, «тоска по чуду», вероятно, присуща человеку как затаенная тяга саморазвивающейся системы человеческой культуры к постоянному информационному обновлению. Атрофия этого чувства в каждом индивидууме была бы равносильна победе энтропии.

Ощущение «чуда» возникает, как известно, когда некое явление или событие реально (или иллюзорно) противоречит общечеловеческому тезаурусу, сформировавшейся установке. Наиболее чудодейственны иллюзии нарушения основных законов природы, например, сохранения энергии. Близка к ней «магия усилителя», лежащая в основе многих видов волшебства (минимальное действие с максимальным результатом). Среди других природных запретов — мгновенное взаимопревращение либо исчезновение материальных предметов («ударился серый волк о землю и превра-

тился в Ивана-царевича» или аналогичная трансформация «лягушка — Василиса Прекрасная»).

Начав заниматься светомузыкой, я с удивлением обнаружил, что многие слушатели испытывают потрясение и разочарование, узнавая, что световая партия создается не неким чудесным «черным ящиком» (ЭВМ), а «просто» человеком. Для них более притягательно ожидание светомузыки ex machina (из машины). Налицо очевидное стремление видеть в новом искусстве «чудо светящихся звуков», осуществляемое за счет «превращения» звуков в свет (что определяется нами для краткости как психологический «комплекс Василисы Прекрасной»).

Вспомним теперь фотографию, кино, телевидение, которые не могли стать искусством, пока не отдали дань человеческой тяге к «чуду». Фотография основана, по А. Базену, на чуде «мумификации времени», удовлетворяющем «комплекс мумии» (непроизвольное противодействие забвению). «Мумификацию времени», пусть и не в столь чудесной форме, осуществляет и изобразительное искусство (не удивительно, что ислам запрещал изображать человека, ибо «повторять» живое, пусть и единомоментном воплощении, есть прерогатива одного Аллаха). В театре исходным основанием, как мы знаем, является чудо лицедейства, чудо перевоплощения. Действие «магии усилителя» в поэтической метафоре усматривал литературовед А. Жолковский. А кинематограф — это уже чудо из чудес — производит «мумификацию» движущегося образа и голоса. Радио и телевидение осуществляют мгновенную транспортацию образа и голоса на любое расстояние. Компьютерная техника — уже предел, посягновение на функции Всевышнего — синтези-

ровать «из ничего» (на tabula rasa дисплея) любое изображение и любой звук. Да и в духовном искусстве музыки, как верно отметил музыковед Л. Мазель, разве не удивительно, что из крайне ограниченного звукового материала, из семи нот октавы, создается «чудо красоты и выразительности» инструментальных композиций (Мазель при этом также считает должным сослаться на «магию усилителя»).

Но для данных искусств все это отнюдь не определяет полностью их специфику (лишь одно искусство специально и действенно делает реализацию «чуда» своим содержанием — цирк). Осознание очевидности данной мысли приходило не сразу — особенно в новых искусствах, рождающихся на наших глазах.

Так, по мере технического освоение звука кинематографом, С. Эйзенштейн предупреждал, что поначалу «наиболее вероятное его использование пойдет по линии наименьшего сопротивления, то есть по линии удовлетворения любопытства», создания иллюзии «звучащих предметов» (разрешение «комплекса мумии»).

Соответственно и в светомузыке: бессодержательная эксплуатация «чуда светящихся звуков», направленное на разрешение «комплекса Василисы Прекрасной», и составляет подлинную сущность пресловутых автоматических устройств «однозначного перевода звуковой информации в световую», претендующих магически «усиливать» воздействие музыки за счет безоглядного синхронизма звука и света (в то время как сама цель «перевода» противоречит законам бытия эстетической информации).

Современная художественная практика «подбрасывает» нам новые поводы убедиться в наших выводах. Большую

популярность приобрели в последнее время так называемые представления «Звук и Свет», проводимые в ночное время под открытым небом на территории известных исторических памятников (замки, дворцы и т.д.). Это, по сути дела, стереорадиотеатр в условиях естественных «декораций» с сюжетом на «местную» историческую тему. В них осуществляется своего рода «коллективный спиритический сеанс» с оживлением голосов и шумов прошлого, это своего рода «машина времени», погружающая в давние времена. Чудесные основания представлений «Звук и свет» связаны с верой в чудесную возможность самопроизвольного сохранения, «замораживания» звуков в воздухе, в стенах, в камнях («Небо полнится голосами тех, кто жил и любил на Земле» М. Светлов). И «размораживания» их — вспомним известный случай с бароном Мюнхгаузеном или аналогичную северную русскую сказку о «мороженых песнях». А в спектаклях «Звук и Свет» мы присутствуем как бы при восстановлении и усилении следов угасших звуков, удовлетворяя этим своего рода «комплекс Мюнхгаузена» (так назовем атавистическую веру в чудо размораживающихся звуков прошлого). Кстати, косвенным, но ярким показателем «чудесности» этого нового театрального жанра служит интерес церкви, использующей его приемы в праздниках, связанных с чудесными «явлениями» Святого духа и т. д.

Но, как известно, настоящее искусство начинается там, где «чудесность» первично-психологического слоя «снимается», перекрывается подлинным чудом творчества. Кинематограф отнюдь не исчерпал свои функции демонстрацией на экране чуда «скрипящего сапога» (по С. Эйзенштейну): образная система светомузыки столь же неизбежно вклю-

чает в себя содержательные приемы «слухозрительского контрапункта» (с сознательным отказом от примитивности «чуда светящегося звука»). Спектакли «Звук и Свет» отнюдь не ограничивают свои цели тривиальным удовлетворением «комплекса Мюнхгаузена»…

Вера в чудо, которым является искусство, а значит и сам человек, — вероятно единственная из «вер», которая сохранится, пока существует человечество.

Булат Галеев

Впервые опубликовано в сборнике «Вера, знание, убеждение» (тезисы участников научной конференции, 1992 год). .

THE PHENOMENON OF "MIRACLE" IN ART

BY BULAT GALEYEV

In conducting theoretical and practical experiments in the field of forecasting and new types of artistic practice that involves contemporary technologies I had to pay my attention to the fact that the "performance of miracle" composes the psychological and atavistic grounds of any art. Yet, clearly, unlike religion, which defines the miracle status via indisputability of the belief, in art this belief is given as a make-belief, in a ludic form.

One way or another, "longing for miracle", probably, is inherent to the human as a hidden desire of a self-developing system of human culture towards constant information upgrade. Atrophy of this sense in every individual would be equal to the victory of entropy.

It is known that the experience of miracle appears if some phenomenon or event contradicts—in reality or illusory—our habitual attitude. Thus breaks of the basic laws of nature seem to be the most miraculous, e.g. the conservation of energy. Not too far from this one is the "magic of the booster" that underlies many types of enchantment ("minimal efforts to achieve maximum results"). Among other natural taboos—instant transformation or disappearance of material objects ("the grey wolf has jumped towards the ground and turned into Ivan Tsarevich" or a similar transformation "from a frog to Vasilisa the Beautiful").

Beginning light music research, I was surprised to find out that many listeners experience something like shock and disap-

pointment once they learn that the light part has been created by a regular human and not by a magic "black box" (a computer). They would rather expect the light music comes ex machina. What we have now is an aspiration to see in new art the "magic of glowing sounds", being a result of the "transformation" process of sounds into light (we define this briefly as a psychological "complex of Vasilisa the Beautiful").

Let's think about photography, cinema, television that were not able to become art unless they recognized the human longing for miracle. According to André Bazin, photography is based on the magic of "mummification of time", that satisfies the "mummy complex" (involuntary resistance to the oblivion). "Mummification of time", yet not in a such magical form, is also brought by visual arts (no surprises, it has been forbidden to depict human in Islam, since the right to replicate the living, even in the momentous embodiment, belongs only to Allah). In a similar fashion, as we know, theatre is built upon the magic of play-acting and impersonation. The literary scholar Alexander Zholkovsky has found the work of "magic of the booster" in poetic metaphors as well. Finally, cinema—the most miraculous of all miracles—mummifies the moving image and voice. Radio and television performs the instantaneous transportation of image and voice through any distance. Computer technologies embody the limits and they encroach on the role of God—to synthesize from nothing (I mean, tabula rasa of the display) any kind of image and sound. Well, even in the musical arts, as correctly pointed out by musicologist Leo Mazel, it is quite surprising that from the limited amount of musical material — seven musical notes of octave — one can produce the "miracle of beauty and expression" of instrumental compositions (Mazel also finds rel-

evant to refer to the "magic of the booster").

However for these arts it does not define entirely their specificity (only one form of art specifically and efficiently uses the performance of miracle as its contents — circus). We have not come to the obviousness of this idea — in particular, when it comes to the arts that are being born today.

So, in the course of technical mastering of sounds by cinema, Sergei Eisenstein warned that at the beginning "the most possible use of cinema will follow the paths that do not cause much resistance, i.e. the paths of satisfaction of curiosity"— creation of the illusion of "sounding objects" (the resolution of the "mummy complex").

The same is in the light music: the uses of the "miracle of glowing sounds" with no contents and aimed at resolution of the "complex of Vasilisa the Beautiful" constitute the real essence of infamous automatic devices of the "direct translation of sonic information into light" while pretending to amplify the effect of the music with the help of meaningless synchronization of sound and light (moreover the idea of "translation" contradicts the laws of being of aesthetic information).

Contemporary artistic practice delivers new evidence to support our conclusions. Recently, the so-called performances *Son et Lumière* have become quite popular. They are usually organized in the nighttime, open air and at the territories of well-known historical monuments (castles, palaces etc.). Basically it is a stereo- radio- theatre functioning within the setting of natural "decorations" narrating episodes from "local" history. They perform something like "collective spiritual séance" with animation of voices and noises of the past. It is like a time machine that immerse audience in the past. The magical grounds of these

performances are related to the belief in the magical opportunity of spontaneous "freezing" of the sounds in air, walls and stones ("The sky is full of voices of those who lived and loved on the Earth", as Mikhail Svetlov once wrote). Their unfreezing reminds us about the famous case of Baron Munchausen or similar Russian fairy tale from the North about "freeze songs". During Son et Lumière we experience the restoration and amplification of the traces of the sounds faded away and thus we satisfy the "complex of Baron Munchausen" (let us call the atavistic belief in the miracle of the unfreeze sounds of the past this way). By the way, interest of the church towards this new theatrical genre is indirect, yet serve as bright evidence of the "enchanting nature" of it. The church uses its methods during the celebrations related to the magical Epiphany and etc.

It is known, yet, that true art begins when the "enchantment" of the primary psychological level is "taken off" and replaced by the true miracle of artistic creation. Cinema is far from depleting its functions by showing the miracle of the "creaking boot" (Sergei Eisenstein): the system of images of light music inevitably includes substantial methods of "auditory-motor counterpoint" (with reflexive rejection of the primitive "miracle of the glowing sounds"). The shows *Son et Lumière* by no means limit their aims by trivial satisfaction of the "complex of Baron Munchausen"…

The belief in miracle—and art is a miracle and consequently the human is as well—maybe is the only "belief" which will last while humanity exists.

Published originally in *Belief, Knowledge, Conviction* (collection of papers delivered at the conference, 1992)

Библиофилам на заметку

ПРЕДЛАГАЕТ «ПРОМЕТЕЙ»

ВРЕМЯ СЕРЬЕЗНЫХ НАМЕРЕНИЙ

Надежен «Булат»

ЙОШКАР-ОЛА, 12. **(Внештатный корр. «Правды» О. Фецина).** На местном инструментальном заводе начат монтаж двух установок «Булат», с вводом которых будет внедрен принципиально новый технологический процесс, который значительно улучшит качество продукции.

На предприятии предусмотрено дальнейшее развитие материалосберегающих технологических процессов с применением горячей и холодной радиальной штамповки.

ДМИТРИЙ ГАЛКИН

ДОКТОР ФИЛОСОФСКИХ НАУК, ПРОФЕССОР НИ ТГУ (ТОМСК), КУРАТОР СИБИРСКОГО ФИЛИАЛА РОСИЗО-ГЦСИ, ЗАНИМАЕТСЯ ИССЛЕДОВАНИЯМИ В ОБЛАСТИ ART & SCIENCE, ИСТОРИЕЙ И ТЕОРИЕЙ ТЕХНОЛОГИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

Я все больше убеждаюсь в самобытности и каком-то одиноком стоическом пути группы «Прометей». В советской культурной изоляции они умудрились двигаться в такт европейскому культурному процессу. Если суммировать достижения Булата Галеева и «Прометея», то, прежде всего, они — пионеры советского медиа-арта. Их можно и нужно рассматривать в одном ряду с пионерами западного кибернетического искусства второй половины XX века и одновременно как своего рода ключ к расшифровке особенностей технологического искусства в России. Безусловно, «Прометей» стал интереснейшей моделью междисциплинарного подхода, который сегодня принято определять как art & science. В области эстетики и теории искусства Булат Галеев — один из главных теоретиков синестезии. Если мы обратимся к проектам «Прометея», то многих поразит продуктивность группы и универсальность творчества: светомузыкальные устройства и инсталляции, симфонические программы, экспериментальное видео, архитектурные решения (они изобрели медиа-фасады!) и инновационные приборы.

Сам Булат Галеев хорошо знал и понимал международный контекст художественных экспериментов с технологиями. Это видно и по исследовательским материалам, и по художественным проектам. Но путь и

задачи «Прометея» в этот контекст вписываются не вполне. Интерес к «чистому искусству» дистанцирует «казанский авангард» и от официальной советской художественной жизни, и от концептуального нон-конформизма, и от западного поп-искусства. Мы видим, что Галеева вдохновляет модернистская эстетика и эксперименты. Но советская идеологическая ситуация требует компромисса и вписанности в «правильный» эстетический код/подход. Компромисса в итоге не вполне убедительного, который отчасти преодолевается в работах 1990-х, но нередко вызывает скептическое отношение к современности такого искусства.

У каждого, кто поработает в архиве «Прометея», изучит материалы конференций, не останется никаких сомнений — это большой научный проект, имеющий важное историческое значение. Булат Галеев – человек науки, скрупулёзный и дотошный исследователь, блестяще работавший и с эмпирическим, и с теоретическим материалом. Автор с отличным академическим стилем изложения. Кроме того, Галеев обладал редчайшим талантом организатора науки и инженерных разработок, что позволяло ему двигаться по пути инноватора в самом современном понимании этого слова. Не будем забывать, что «Прометей» — модель междисциплинарного подхода и в научном, и в художественном плане. Так что, с моей точки зрения, наука — это ядро, основа, фундамент в деятельности «Прометея». Художественная практика, архитектура и дизайн — это прикладная область, культурная ценность которой, однако, никогда не позволит рассматривать ее как вторичную относительно науки.

И еще один важный сюжет истории КБ «Прометей», необходимый для понимания роли этой уникальной институции в современной культуре, состоит в том, что как это нередко случается, художники предвосхищают и изобретают культурный мейнстрим. Светомузыкальные установки — символы диско-музыки 1980-х — стали обязательным элементом массовой культуры и монетизацией синестетического опыта ничего не подозревающего потребителя развлечений.

При всех этих масштабных культурных достижениях, «Прометей» всегда оставался локальной, почти провинциальной структурой — культурным явлением Казани и Татарстана. Сегодня, я уверен, Галеев и «Прометей» должны стать одним из главных символов современной культуры города и региона, который не просто имеет богатейшую культурную историю, но и заявляет о своих научных, инновационных и культурных амбициях в XXI веке.

DMITRY GALKIN

Doctor of Philosophy, Professor of NR TSU (Tomsk), curator of the NCCA ROSIZO (Tomsk), researcher in the field of art & science, history and the theory of technological art.

I am more and more convinced of originality and some lonely stoical path of "Prometheus" group. In the Soviet cultural isolation they managed to move in rhythm with European cultural process. Summing up achievements of Bulat Galeyev and "Prometheus" they are first of all pioneers of the Soviet media art. They can and should be considered in the same vein as pioneers of the Western cybernetic art of the second half of the 20th century, and at the same time as some kind of key to disaggregation of features of technological art in Russia. Certainly "Prometheus" became the most interesting model of cross-disciplinary approach that can be determined as art & science today. In the field of aesthetics and the theory of art Bulat Galeyev was one of the leading theorists of synesthesia. If we address projects of "Prometheus" many will be struck by productivity of group and universality of creativity: light organ and installations, symphonic programs, experimental video, architectural concepts (they invented media facades!) and innovative devices.

Bulat Galeyev knew and understood well the international context of art experiments with technologies. It is evident from research materials and art projects. But the path and tasks of "Prometheus" do not quite fit into this context. Interest in "pure art" distances "Kazan avant-garde" from official Soviet art life, conceptual non-conformism, and from the Western pop art. We see that Galeyev was inspired by modernist aesthetics and ex-

periments. But Soviet ideological situation demanded compromising and fitting into the "correct" aesthetic code/approach. Not quite convincing compromise that was partially overcome in works of the 1990s, but quite often caused skeptical attitude towards the contemporaneity of such art.

Anyone who works in archive of "Prometheus" and studies materials of conferences will have no doubts that it is a large scientific project with an important historical value. Bulat Galeyev is the person of science, the scrupulous and meticulous researcher who was brilliant with both empirical and theoretical problems. He is the author with excellent academic style of explanation. Besides, Galeyev had the rare talent of a manager of scientific and engineering developments, which allowed him to move along the innovator path in the contemporary meaning of this word. Let's not forget that "Prometheus" is a model of cross-disciplinary approach in terms of both science and art. So, from my point of view, the science is a core, a basis, and a foundation of "Prometheus" activities. Art practice, architecture and design are applied areas which cultural value, however, will never allow considering it as secondary in relation to science.

Another important case from the history of "Prometheus" necessary for understanding the role of this unique institution in contemporary culture is that artists, as it quite often happens, anticipate and create cultural mainstream. Light organ installations—symbols of the disco music of the 1980s—became an obligatory element of mass culture and monetization of synesthetic experience of unsuspicious consumers of entertainments.

With all those large-scale cultural achievements "Prometheus" has always remained local, almost provincial structure—the cultural phenomenon of Kazan and Tatarstan. I am

sure that today Galeyev and “Prometheus” should become one of the main symbols of contemporary culture of the city and the region that not only has the richest cultural history, but also declares the scientific, innovative and cultural ambitions in the 21st century.

АНТОНИО ДЖЕУЗА

PhD, независимый куратор и критик, автор исследовательского проекта «История российского видеоарта. Том 1-3», преподаватель в Школе мультимедиа и фотографии им. А. Родченко.

В России ученые и художники обычно не дружат — для этого очень мало возможностей. При этом по-древнегречески искусство — «техне» (τέχνη): от этого же корня происходит слово «технология». Искусство и наука изначально шли рука об руку, просто в России искусство, которому требуется финансирование, развивается очень медленно или по логике коммерческого мейнстрима (как мэппинг, например). У молодых художников мало возможностей сотрудничать с научными институциями. Но особенность группы «Прометей» в том, что они сами были учеными и на звание художников не претендовали, хотя теперь мы зовем их художниками.

На меня «Прометей» повлияли как на искусствоведа, у которого была солидная база, приобретенная в Англии, ученая степень, но не очень много знаний о России. Когда я сюда переехал, они открыли для меня много нового. Булат — очень умный человек, с ним невероятно интересно разговаривать. Благодаря знакомству с ним я оценил их любовь к работе, которая не приносит славы или больших денег. Они делали это, потому что не могли жить по-другому. Кроме того, работа с ними была большим уроком для меня как куратора. Они очень педантичны, хотели, чтобы все было правильно, по четким инструкциям, и сотрудничать было непросто.

Группа «Прометей» была первой, кто показал видеоинсталляции советской публике. Это было в апреле 1990 года — они сделали выставку при консерватории в Казани. До этого система современного искусства оставалась в подполье, а они были первыми, кто открыл его публике вдали от шума Москвы или Ленинграда. Они всегда чувствовали, что контакт с Москвой был непростым. Неслучайно первые показы проходили все больше на Западе — в Канаде, в Праге. При этом они нашли правильный язык для публики, которая не знала о современном искусстве, показали очень простой и смешной, если хотите, наивный вид инсталляции. Интересно, что для широкой публики они выбрали именно такой формат как видеоинсталляция — формат, который не может жить в подполье.

Самая значимая для меня работа — это их видеоинсталляции «Мальчик в коляске». Она простая, примитивная, и в этом прикол. Эта работа важна мне концептуально, в российском контексте, как символ того периода, когда современное искусство открылось публике. Кроме того, благодаря студентам я начал ценить их видеоэксперименты со светом. Я показываю короткие фрагменты их видео на лекциях, и однажды студенты просто застыли и попросили не выключать. Тогда я понял, как эти работы действуют на психику человека: раньше для меня это было неочевидно, пока я смотрел их на маленьком экране. Но эта синестезия, эта светомузыка — больше, чем просто технические работы.

Самый большой минус — это то, что развитие творческого процесса проходило без поддержки теории. Булат Галеев — ученый, его ракурс не искусствоведение, хотя как ученый

он все прекрасно объясняет. Они художники вне контекста современного искусства. И это не только их особенность, но и особенность России в целом. А всесторонний анализ творчества «Прометея» нам только предстоит. И для этого нужны разные люди: специалисты в области синестезии, ученые, архитекторы, искусствоведы.

ANTONIO GEUSA

PhD, independent curator and critic, author of the research project "History of the Russian Video Art. Volumes 1-3", lecturer at Rodchenko Art School.

Scientists and artists are not usually on friendly terms in Russia—there are few opportunities for this collaboration. At the same time the word "technology" comes from the ancient Greek word "techne" (τέχνη), often translated as art. Initially art and science went hand in hand, but in Russia art, which needs funding, develops very slowly or follows the logic of a commercial mainstream (mapping, for example). Young artists do not have enough opportunities to cooperate with scientific institutions. But peculiarity of the " Prometheus " group is that they were scientists themselves and did not lay claim to being artists, though now we call them artists.

" Prometheus " influenced me, as I was an art critic who had solid grounding, acquired in England, an academic degree, but little knowledge about Russia. When I moved here, I learnt a lot once I discovered their archive. Bulat was very intelligent, and it was incredibly interesting to talk to him. I knew him and I have estimated their passion for the projects, which did not bring glory or money. They did it because they couldn't live in a different way. Moreover I learnt much as a curator while collaborating with them. They were very precise, wanted everything to be done right, according to their instructions, what made the cooperation more difficult.

The " Prometheus " group was the first to show video installations in the Soviet Union. They made the exhibition in the

Conservatory in April 1990 in Kazan. Before that the system of contemporary art was active in the underground, and they were the first to present contemporary art to the audience away from vibrant Moscow and Leningrad. They always felt that the contact with Moscow was too complicated. No wonder that the first shows took place in the West—in Canada, in Prague. At the same time they succeeded to get across with the public that knew nothing about contemporary art. They exhibited a simple and funny, naive type of installation, if you like. It is an interesting fact that they chose for general public such format as video installation—a format that can't exist in underground.

The most significant work in my opinion is their video installation " Electronic Baby ". It's simple, primitive and that's the point. This work is important to me conceptually, in the Russian context as a symbol of that period when the contemporary art became open to public. Besides, thanks to students I began to appreciate their video experiments with light. I usually show some short fragments of their video at lectures and once students have frozen and asked not to switch off. After that I have understood how these works affect mentality of the person: that was unobvious for me before, while I watched them on the small screen. But this synesthesia, this light music—is more, than just technical works.

The main problem is that the development of creative process took place without theoretical context. Bulat Galeyev is a scientist, yet his focus is not art criticism even though he perfectly explains everything as a scientist. They are artists outside the context of the contemporary art. It is not only their peculiarity, but also typical of Russia in general. And we still need to analyze their creative body of work from many angles. This work

will require people of different professions: scholars in synesthesia, scientists, architects, art critics.

СЕРГЕЙ ЗОРИН

художник, изобретатель, создатель Оптического театра,
участник группы «Движение»

Мы с Булатом Галеевым были друзьями, хотя пикировка у нас была будь здоров. И при этом мы ценили друг друга: я — практик, Булат — теоретик.

1961 год дал мне путевку в жизнь, как и многим другим. Тогда, после окончания школы я думал поступать в институт, но тут вмешался Леонтьев со своей книжечкой «Музыка и свет». Я прочитал летом эту брошюрку и вместо института пошел работать на завод: понял, что хочу заниматься этим и буду искать возможности создать особенный инструментарий. В книге Леонтьева я вычитал, что можно создать мигалку с частотным разделением, сделал ее и поставил туда три цветных лампочки. Я организовал клуб «Мечтателей», принес туда эту мигалку, она помигала, мы все повосхищались, и тут же я на нее и плюнул — смысла в ней не было. Да, она реагировала на музыку, а толку? Нужно было что-то большее.

«Прометею» я благодарен в первую очередь за то, что собирали конференции. Это большой труд. Булат был очень заряжен на реализацию идеи синтеза, вместе с женой Ириной Ванечкиной он проштудировал множество работ по Скрябину. Слава богу, пришли к выводу, что по скрябинским записям ничего исполнить невозможно. Вот Правдюк взял и сделал «Прометей» Скрябина: никакого цвета, одни черно-белые формы, передал весь характер того, что там

происходит. И это правильно, потому что Скрябин велик другим — тем, что придумал «Мистерию» как творческий акт преображения человечества.

Мы ездили с Булатом и Ириной втроем во Францию с докладами. А потом из Центра Помпиду вынесли своими руками оптофон Баранова-Россине, погрузили в автобус и повезли за 400 км от Парижа на юг, в городок Клермон-Ферран. Там была конференция в университете Блеза Паскаля, мы на ней выступали и посмотрели на уровень людей из Америки и Европы. Большой зачет ставлю Томасу Уилфреду, который занимался люмиа, музыкой света. Он делал вращающиеся лампы с разными формами нитей, даже специальный заводик себе устроил, чтобы эти лампы делать. Перед ними устанавливали цилиндрические линзы, все это тросиками управлялось, и на экране получался астральный балет.

Однажды в Казань приехала группа «Движение» во главе со Львом Нусбергом. От нас, провинциалов, группа отличалась как небо от земли. Это было в КАИ, наверху сидели очень красиво одетые Нусберг, Инфантэ, Григорьева, Битт. Булат, который тогда еще очень молодо выглядел, спросил: «Лев Вальдемарович, может, вы хоть два слова скажете?» Он не хотел ни с кем общаться, даже не сказал «нет». Потом на конференции один из докладчиков начал рассказывать о светомузыке как математической производной. Я не выдержал и сказал: «А зачем всему залу слушать эту фигню, которая не имеет отношения к рождающемуся новому искусству?» Я вышел туда, взял мел и начал исправлять его ошибки. Потом я сделал свой доклад, и когда мы показали наши разработки, было ощущение

взорвавшейся бомбы. После показа группа «Движение» слетела сверху и утащила меня с собой. Мы проговорили всю ночь, и после этого я попал в их объятия. Два года я был членом «Движения», мы сделали кучу потрясающих вещей, в том числе выставку в Манеже под названием «50 лет советскому цирку».

Мы с Булатом всегда смеялись над тем, что можно использовать военные разработки и даже целые министерства в своих целях. А Нусбергу это действительно удавалось, и за большие деньги. Еще Булат придумал интересную технологию съемки фильма — снимал на черно-белую пленку, а на выходе цвет получал. Сейчас это никому не нужно, а тогда было очень интересно. Вообще, в СКБ всегда царила очень творческая атмосфера, чего они там только не делали. И пристроились, где надо — в КАИ.

SERGEY ZORIN

ARTIST, INVENTOR, FOUNDER OF OPTICAL THEATER,
MEMBER OF "DVIZHENIYE" GROUP

We were friends with Bulat Galeyev even though we had some serious tensions. And at the same time we appreciated each other. Bulat was a theoretician and I have been more practically oriented.

The year 1961 gave me, as well as many others, a start in my life. At that time after graduation from high school I was thinking about the university, yet *Leontyev's book Music and Light intervened*. I read this brochure during summer and instead of the university went to work to the factory. I realized that I wanted to focus on this stuff and I would look for opportunities to create specific instrumentation. In Leontyev's book I read that it was possible to create a flasher with frequency separation, so I made it and put three coloured bulbs in. I established club "Dreamers", brought this flasher there, it flashed, we all admired it and I give it up—there was no sense in it. Yes, it reacted to music but what for? I wanted something greater.

I am grateful to "Prometheus" first of all for organization of the conferences. It is a big work. Bulat was charged with energy to fulfill the idea of synthesis and together with his wife Irina Vanechkina he studied tons of works about Scriabin. Thank God, they came to a conclusion that it was not possible to perform light part using Scriabin's records. Pravduk created Scriabin's Prometheus with no colour, just black-and-white shapes. He expressed the character of what occurred there. And that's

correct because Scriabin is great for his *Mysterium*, which is a creative act of transformation of the humanity.

Once three of us, Bulat, Irina and I, went to France to give presentations at the conference. During the visit we took out Baranov-Rossine's optophone from the Centre Pompidou with our own hands and put it in a bus to transport it for 400 km to the south from Paris, to the town of Clermont-Ferrand. There was a conference at Blaise Pascal University, we took part in, and it gave us a chance to look at the level of people from America and Europe. I have always paid respect to Thomas Wilfred who was working with lamina, music of light. He constructed rotating lamps with different forms of threads. He had even arranged a special factory for himself that produced those lamps. He placed cylindrical lenses in front of them, it was all controlled with ropes, and as a result the astral ballet would appear on a screen.

Once "Dvizhenie" group came to Kazan with Lev Nussberg. They were quite distinct from us, people from regions. The conference took place at Kazan aviation institute, they sat upstairs, nicely dressed — Nussberg, Infante, Grigorieva, Bitt. Bulat who looked very young that time asked, "Lev Valdemarovich, would you like to say something?" But he did not want to talk, he did not even say "No". Later one of the participants began his presentation about light music as a mathematical derivative. I could not stand it, "Why do we need to hear all this rubbish which does not have any relation to the new emerging art?", I told. I went there, took a chalk and corrected his mistakes. After I made my own presentation and showed some of the devices and it was like an explosion. After my demonstration "Dvizhenie" immediately approached me and we talked the whole night. Thus I became a member of "Dvizhenie" for two years and we made

a lot of fascinating things including the show “Fifty Years of Moscow Circus” (Manege).

With Bulat we always laughed at how the military technical inventions could be used for our purposes. Yet Nussberg managed to do that and get funding. Bulat also invented an original technology of film production—he filmed on black and white film, but after processing he got a colourful one. Today nobody cares, but that time it was interesting. In general, it was a creative atmosphere at “Prometheus”—they did many things there. And they fitted the setting—Kazan aviation institute.

КАРИНА КАРАЕВА

куратор, исследователь визуальной культуры, руководитель
Отдела кино и видеоарта ГЦСИ (2006 – 2016)

Группа «Прометей», как мне кажется, повлияла на современное российское искусство дискретным образом. Они оказали влияние, в частности, на кинетическое искусство, критику медиа и технологий, амбиции медиахудожников, а также на очевидный концептуальный подход, который роднит «Прометей» с экспериментами Петера Вайбеля. Определение этих экспериментов как манипуляцию языком кажется очевидным ходом, но при этом встречает определенные сложности. Дело в том, что, на мой взгляд, группа «Прометей» — уникальный случай в ситуации манипулирования объективностью, когда переживание искусства возможно вопреки. Исследования группы — это целый переработанный комплекс знаний, лежащих на границе звука, изображения, текста, акции, манифеста. Невозможно помыслить историю современного искусства без «Прометея». Когда я была на службе в ГЦСИ, в нашу коллекцию попала работа группы «Прометей». Нельзя отрицать то, что «Прометей» «освежает» и вдохновляет современное поколение художников, работающих в рамках подобного направления. Это позволяет расширить наше представление об особой роли этих «пионеров». Среди всех работ я бы отдельно отметила инсталляции «Телевизор, играющий на фортепьяно» и «Оп-арт про видеоарт». Оценивая роль Булата Галеева, нужно понимать, что он

был крупным ученым, поэтому его влияние на науку, и расширение собственно возможностей науки средствами искусства и искусства средствами науки актуально до сих пор.

KARINA KARAEVA

CURATOR AND RESEARCHER OF VISUAL CULTURE, HEAD OF NCCA FILM AND VIDEO ART DEPARTMENT (2006-2016)

"Prometheus" group, as it seems to me, has influenced the contemporary Russian art in a discrete manner. They influenced, in particular, kinetic art, criticism of media and technology, media artists' ambitions, as well as the obvious conceptual approach that unites "Prometheus" with Peter Weibel's experiments. The definition of these experiments as the manipulation of language seems obvious, and at the same time it meets certain difficulties. In my opinion the problem is that the "Prometheus" group is a unique case in a situation of manipulation objectivity, when the experience of art is possible despite everything. Experiments of the group are a revised set of knowledge, lying on the border of sound, image, text, action and manifest. It is impossible to think about the history of modern art without the "Prometheus". When I was a head of the department at NCCA, we got a work of "Prometheus" group in our collection. One cannot deny the fact that Prometheus "refreshes" and inspires the current generation of artists working within the framework of that direction. This makes it possible to expand our understanding of the special role of these "pioneers". Among all the works I have specifically noted the installation *TV Set Playing the Piano* and *The Op-Art of Video Art*. Assessing the role of Bulat Galeyev, we must understand that he was a great scientist, so his impact on science, empowerment of the science with the help of art and empowerment of art with the help of science is still relevant nowadays.

Съемки светомузыкального фильма
"Маленький триптих". Режиссёр - Б.Галеев

Сценарист фильма - И.Ванечкина

НАДЕЖДА КАРГАПОЛОВА

искусствовед , член Ассоциации искусствоведов

Василий Кандинский был для Булата Галеева знаковой фигурой. Вся история казанского «Прометея» озарена светоносным замыслом Скрябина и многогранным искусством Кандинского.

В 1960-х молодой Булат Галеев предлагал оживить кинетикой абстрактные картины художника. Уже тогда он предугадывал стремление апологета беспредметничества к пространственно-временному синтезу цвета, света, звука и движения.

В те далекие советские времена «антигуманное буржуазное искусство» подвергалось остракизму. Официально изучать Кандинского было практически невозможно. Однако молодой исследователь светомузыки собирал все доступные материалы о художнике. Он буквально атаковал своими настойчивыми запросами главную библиотеку страны. Совершенно неудивительно, что такой повышенный интерес в конце концов потребовали объяснить. Что же ответил Галеев? Лидер студенческого конструкторского бюро Казанского авиационного института заявил о необходимости изучения принципов абстрактного искусства для советского космоса, о разработке на базе этих принципов специальных светомузыкальных приборов для адаптации советских космонавтов в невесомости… И дальше продолжал изучать Кандинского.

Не могла остановить целеустремленного и твердого в своих решениях ученого и официальная критика. Легендарные «прометеевские» научные школы, семинары и конференции с 1966 года содействовали намеченному поиску. Расширялся круг единомышленников. Казань постепенно становилась «светомузыкальной» Меккой. Сюда со всей страны съезжались одержимые идеей «видимой музыки» философы, музыканты, инженеры, художники. О Кандинском на этих конференциях открыто и заинтересованно говорили уже в 1970-х. В сборниках 1975 и 1979 о творчестве художника и проблеме музыкально-живописного синтеза в его искусстве рассуждал ленинградский искусствовед, сотрудник Государственного Эрмитажа Борис Зернов. О перспективах постановки на сцене таллинского театра «Желтого звука» Кандинского сообщал светохудожник Ильмар Ояло. В 1980 году в одной из своих книг Галеев помещает портрет Кандинского и пишет о его теории психоэмоционального воздействия цвета и форм.

Для лидера казанского «Прометея» Кандинский являлся безусловным «пионером светомузыки». Особенно Галеева интересовали сценические замыслы и концепция синтеза искусств художника. И еще немного фактов. 1987 год. На грандиозный по своей масштабности фестиваль «Свет и музыка» по приглашению Булата Галеева коллектив Гедрюса Мацкявичуса привозит в Казань свою возобновленную специально для этого случая постановку «Желтого звука» Кандинского на музыку Шнитке. Но это еще не все. Предварял показ сценической композиции получасовой видеолекторий в постановке Галеева. На сцене главного

театра оперы и балета Татарии рядом с огромным портретом Кандинского сменялись одна за другой абстрактные картины художника под музыку Вагнера. Красивый дикторский голос торжественно зачитывал выдержки из теоретического трактата и автобиографических воспоминаний Кандинского… 1993 год. «Прометеевцы» Булат Галеев и Ирина Ванечкина выступают с докладами на симпозиуме «Шенберг — Кандинский» в Гааге… 1996 год. Очередная «галеевская» конференция. В программе — просмотр видеоверсии «Картинок с выставки» — единственной осуществленной в 1928 году театральной постановки Кандинского на музыку Мусоргского в реконструкции Мартина Руппрехта (1983).

В последние годы Галеев хотел написать книгу о своем постижении Кандинского. Это была бы не просто увлекательная книга. Это был бы настоящий исторический документ об этапах нашей отечественной культуры. Увы, легендарный основатель казанской школы светомузыки сделать этого не успел…

NADEZHDA KARGAPOLOVA

ART HISTORIAN , MEMBER OF ASSOCIATION OF ART CRITICS

Wassily Kandinsky was a significant figure to Bulat Galeyev. The history of Kazan Prometheus is illuminated by the lightful ideas of Scriabin and multifaceted art of Kandinsky.

During the 1960s being young Galeyev suggested to animate abstract painting of Kandinsky using kinetics. That time he already anticipated the aspiration of the proponent of abstraction towards spatial-temporal synthesis of colour, light, sound and movement.

Those distant Soviet times "antihumanistic bourgeois art" was under ostracism. Officially, it was not practically possible to study Kandinsky. However the young scholar of light music collected all the available materials. He literally attacked the main Soviet library with the requests. Not surprising at all, that this increased interest required explanation. How did Galeyev explain it? The head of the student design office at Kazan Aviation Institute said that the studies of principles of abstract art were necessary for the space industry and these studies would be useful for the construction of light musical devices for adaptation of cosmonauts under the zero-gravity conditions… Thus he continued his studies of Kandinsky.

Official criticism could not stop young and goal-oriented Galeyev in his studies. Legendary Prometheus academic schools, seminars and conferences starting from 1966 fostered outlined studies. The community of his colleagues grew. Kazan

gradually became the light music Mecca. Philosophers, musicians, engineers and artists obsessed with the idea of "optic music" gathered in Kazan from all over the country. As early as in 1970s Kandinksy was discussed at these conferences with interest. In the conference proceedings of 1975 and 1979 Boris Zernov, an art historian from State Museum Hermitage, discussed his oeuvre and the problem of music-painting synthesis in his art. Ilmar Ojalo presented the perspectives of the staging of The Yellow Sound at Tallin Theatre. In 1980 Galeyev put the portrait of Kandinsky in one of his books and wrote extensively on the theory of psychoemotional interaction of colours and forms.

For the leader of Prometheus Kandinsky undoubtedly was a "pioneer of light music". Specifically, Galeyev was interested in his theatrical ideas and theory of synthesis of arts. A few more facts. 1987. Galeyev invites the collective of Giedrius Mackevičius to show specially renewed performance of The Yellow Sound with Schnitke's music at the big festival "Light and Music". Additionally before the performance Galeyev presented 30 minutes lecture on Kandinsky. On the stage of the main Tatarstan theatre of opera and ballet the slides with abstract paintings of Kandinsky were shown near the big portrait of artist himself. A beautiful broadcaster's voice triumphantly declared the fragments from a theoretical treatise and bright moments from the autobiography… 1993. Members of Prometheus—Bulat Galeyev and Irina Vanechkina—delivered presentations at the symposium "Schoenberg—Kandinsky" in The Hague… 1996. Another conference of Galeyev. There is a screening of the video adaptaion of Pictures at an Exhibition—the only completed theatrical performance of Kandinsky with music of Mussorgsky in the reconstruction of Martin Rupprecht (1983).

During his last years Galeyev wanted to write a book about his understanding of Kandinsky. It could have been more than just an interesting book. It could have been a historical document about the development of Russian culture. Unfortunately, the legendary founder of Kazan school of light music did not have enough time…

БОРИС КЛЮШНИКОВ

философ и историк искусства, преподаватель Института современного искусства «БАЗА», в Школе мультимедиа и фотографии им. А. Родченко, ММСИ, БВШД

Когда группа «Прометей» начинала свой работу, вставал вопрос, может ли эксперимент быть искусством и как связана с искусством их научная и инженерная деятельность. Сейчас поле современного искусства — все что угодно, каждый человек — художник, не существует суперструктуры, определяющей статус искусства. Научный эксперимент тоже принадлежит к полю искусства.

В основе светомузыкальной деятельности «Прометея» лежит концепция, согласно которой человеческое восприятие не являет собой нечто законченное — техническое средство способно дополнять или перенастраивать зрение и слух. Деятельность «Прометея» направлена на эстезис. Концепция эстезиса появилась в конце 1960-х–1970-е годы в связи с психоделической революцией: ее теоретики и, позднее, теоретики рейв-движения 1990-х годов утверждали, что восприятие может быть перенесено технически и воспроизводиться вне человека, а восприятие человека способно рассекаться на микропотоки и перенастраиваться внутри них. Но есть существенная разница между «Прометеем» и психоделией. «Прометей» базируется на теории машинной техники: существует машина, которая, как насос, перекачивает энергию из одного места в другое. Например, дерево как машина качает из почвы соки, проводит их по своей системе,

и происходит фотосинтез. Эта энергетическая концепция лежит в основе марксистской, машинно-ориентированной философии техники. Психоделический эстезис построен на совершенно другой теории — кибернетической теории информационного поля.

Когда мы прослеживаем эти два дискурса в современном искусстве, то разговор о машинно-ориентированной эстетике фокусируется на перерубании проводов. Это эстетика дисконнектов, или критика потоков посредством их прерывания. А другие теоретики говорят о том, что искусство являет собой нечто вроде прокси-сервера, это вирусная система, которая меняется именно внутри самой информации. Светомузыка 1960-х построена на механизмах машинной перестройки человеческой чувственности. Машина рассекает целостное человеческого эстезиса и перенастраивает его, тогда как психоделия работает с фармакологией, нейрохимией и рассекает человека на химические процессы. У группы британских художников *The Otolith Group* существует очень показательная работа «Анафема» — она посвящена LCD-телевизорам. Они связывают жидкокристаллическое устройство экрана с работой не LCD, а ЛСД. Они показывают, как под воздействием вещества восприятие распадается на кристаллы, но это соответствует определенной технической базе — устройству экрана.

«Прометей» был в начале этого пути: они сформулировали, описали и сделали возможным машинное рассекание эстезиса, которое позже могло быть дополнено фармакологически. Почему мы сегодня не воспринимаем светомузыку как нечто из ряда вон выходящее? Потому

что современная музыкальная культура, рейв-культура полностью впитала в себя эти достижения и наработки светомузыки, и реализовала как раз то, что Кодуо Эшун, участник *The Otolith Group* и теоретик рейва, называл «синестетическое сообщество». Это образование на основе пересборки эстезиса множеств людей, которые встречаются на вечеринке и впадают в состояния единения. Если мы посмотрим на деятельность «Прометея» археологически, то увидим, что они часто взаимодействовали с автономной, даже консервативной логикой искусства. Они взаимодействовали с институтом консерватории, с институтом сложившегося на тот момент поля искусства, и это отразилось на их теории.

Важный импульс в деятельности «Прометея» — модернистская теория того, что человек посредством техники может соответствовать реальности, но сама реальность никогда не дана в полном объеме. НИИ в советской институциональной системе позволяли художникам напрямую работать с темами модернизма, что было недоступно в институте соцреализма. Мы не встретим абстрактных художников в соцреализме, но мы встретим их при НИИ. Но при этом мы должны понимать, что как соцреалистический институт был связан с общим полем советской действительности, так и научно-исследовательская художественная работа была погружена в это поле советской практической жизни.

Все современные теории искусства отсылают к понятию network. Нам важно, каким образом работают режим подключения работы в более широкую сеть: условно говоря, внимание сместилось с произведений на смотрителей и охранников музея, на тех агентов, которые

обеспечивают подключение. Многие теоретики обратились к теории метаархитектуры, архитектуры границ. Например, мы гуляем в парке Горького, и там есть указатели, которые размечают пути следования по архитектуре. Именно метаархитектурный язык способен адекватно описать основной корпус сегодняшних работ. В анализе деятельности «Прометея» важно оценивать их положение внутри научного института. Нужно осознать «Прометей» институционально и включить его в более широкую сеть. Эти архитектурные работы, посвященные биологической теории, машинной теории архитектуры, можно применить в более широком контексте.

BORIS KLUSHNIKOV

PHILOSOPHER, ART HISTORIAN, LECTURER AT THE BAZA INSTITUTE OF CONTEMPORARY ART, RODCHENKO ART SCHOOL, MOSCOW MUSEUM OF MODERN ART AND BRITISH SCHOOL OF ART AND DESIGN

When ”Prometheus” group started its work, the question arouse whether an experiment could be art and how their scientific and engineering activities were connected to art. Today’s artistic field consists of everything, every person can be an artist, there is no superstructure defining the statute of art. Scientific experiments are also a part of the artistic field nowadays.

The light and music activity of ”Prometheus” is based on the concept that human perception is something unfinished—technical device can complement and reconfigure vision and hearing. «Prometheus» activity is aimed at aesthesis. Aesthesis concept appeared in the late 1960s-1970s in relation to the psychedelic revolution: its theorists, and later theorists of rave movement of 1990s, argued that human perception can be transferred technically and reproduced beyond human body, and that perception can be cleaved to micro-streams and reconfigured within them. There is though a significant difference between ”Prometheus” and psychedelia. ”Prometheus” is based on machinery theory: there is a machinery that is pumping energy from one place to another as a plunger. For example, a tree as a machinery pumps juices from the soil and transmits it through its system causing photosynthesis. That energy concept underlies the Marxist machinery-oriented technology philosophy. Psychedelic aesthesis is based on absolutely different theory—cybernetic theory of information field.

Following those two discourses in the modern art we can see that the discourse on machinery-oriented aesthetics is focused on cutting the wires. This is an aesthetic of disconnections or critique of streams through disrupting. Other theorists say that art is like a proxy-server, some kind of viral system changing within the information. Light music of the 1960s is built on the mechanism of machine restructuring of human sensitivity. Machinery dissects through holistic human aesthesis and reconfigures it, while psychedelic works with pharmacology and neurochemistry, and dissects human to chemical processes. A group of British artists The Otolith Group has illustrative work called *Anathema*—it is devoted to LCD-TVs. They link liquid-crystal structure of screen not to the work of LCD but rather to the LSD. They demonstrate the way perspective falls into crystals under the influence of substances, but it matches a certain technical basis—screen structure.

”Prometheus” was at the beginning of the path: they formulated, described and made possible machinery dissecting the aesthesis that could be later complemented by pharmacologic one. Why do not we perceive light music as something outstanding today? Because today’s music culture, rave-culture has completely absorbed all the achievements and concepts of light music, and implemented exactly what Koduo Ashun, member of *The Otolith Group* and rave theorist, called “synesthetic” community. It is a formation based on reassembling of aesthesis of many people who meet at the party and slip into the state of unity. If we take a look at activity of ”Prometheus” from the archeological point of view we can see that they were often interacting with autonomic, even conservative logic of art. They were interacting with the institution of Conservatory, institution

of present at the time field of art, and that affected their theory.

An important impulse in activity of ”Prometheus” is modernist theory that a human can respond to the realities by the means of machinery, but reality is never given in its entirety. Research facilities within the Soviet institutional system allowed artists to directly work with the themes of modernism, which was unavailable within the institution of socialist realism. We will not meet any abstract artist in socialist realism, but we can meet them within research institutions. But we must also understand that the way socialist realism was connected to the common field of soviet realm, the same way was research artistic activity submerged into the field of Soviet practical life.

All modern art theories refer to the concept of network. It is important to know how connection of the work to the wider net happens: in other words, attention has shifted from pieces of art to gallery assistants and security guard of museums, those agents that enable connection. Many theorists address the theory of metaarchitecture, architecture of borderlines. For example, we are walking in Gorky Park and there they have signs marking routes by architecture. Metaarchitechture language can properly describe the main body of today’s work. It is important to evaluate their position within scientific institution when analyzing activity of ”Prometheus”. It is important to understand ”Prometheus” institutionally and include it into a bigger net. Those architecture works, devoted to biological theory and machinery theory of architecture, can be used in a wider context.

Оператор фильма – А.Привин

Помреж. – Н.Альмеев

ВЯЧЕСЛАВ КОЛЕЙЧУК

ХУДОЖНИК, УЧАСТНИК ГРУППЫ «ДВИЖЕНИЕ»

Я познакомился с СКБ «Прометей», когда несколько художников из группы «Движение» — Лев Нусберг, Франциско Инфантэ, Геннадий Рокунов, Галина Битт и я — поехали в Казань смотреть, как работают они и показать свои работы. Они только начинали, и их тогда показали по казанскому телевидению. Это был наш первый контакт, и мне все понравилось, включая идею синтеза искусств. С 1967 года мы переписывались: я посылал им информационные листы по поводу наших публикаций, а они присылали нам свои проекты. На протяжении 40 лет я приезжал к ним на конференции и по разным другим поводам. Жил иногда у Галеева дома.

Вопрос о том, относится группа «Прометей» к искусству или нет, — вечный. Художники говорят, что эти инженеры не художники, а инженеры говорят, что они художники, а не ученые. Они были и тем и другим. Вот терменвокс относится к искусству? Он родился как инженерное действо, а потом Лев Сергеевич Термен превратил его в музыкальный инструмент и технология стала достоянием искусства. Так и у них.

В годы оттепели все решили, что пора менять имидж, искать новые средства и возможности художественной изобразительности. Этим и занималась группа «Прометей». Они проделали огромный труд: собирали архив, выпускали

сборники и библиографии по проблемам светомузыки, устраивали в Казани спектакли звука и света, проводили конференции, объединявшие вокруг себя художников, теоретиков искусства, коллекционеров. К тому же, «Прометей» делал очень много прикладных вещей. Они подсвечивали архитектурные ансамбли, работали с институтом космических исследований, с психологами и психиатрами, занимаясь вопросами релаксации для космонавтов, писали книги о светомузыкальных устройствах. Галеев выступал по телевидению, написал сотню статей, пропагандировал деятельность в области светомузыки. Он поддерживал творческий огонь.

Среди их работ нужно отметить светомузыкальные фильмы, созданные по старым технологиям, приспособленным под цели «Прометея». Потом Галеев легко перебрался в область видеоинсталляции и получил признание за рубежом — ездил в Канаду и Баухауз. Да и в Москве у него была большая выставка видеоарта. Получился большой, непрерывный художественный эксперимент.

Был ли этот эксперимент удачным? Как говорить об удачности, если не с чем сравнивать? Можно было бы сравнивать с Западом, но тогда мало кто видел западные работы. Но «Прометей» знал Нам Джун Пайка — первого, великого и могучего видеоартиста. Информационно они были подкованы лучше, чем все остальные. Движение художественной мысли очень хорошо прослеживается в их деятельности, а оценку ей должны давать искусствоведы, а не художники.

VIACHESLAV KOLEICHUK

ARTIST, MEMBER OF "DVIZHENIE"

I got to know "Prometheus" group back when a few artists from "Dvizheniye" — Lev Nusberg, Francisco Infante, Gennadiy Rokunov, Galina Bitt and I — went to Kazan to watch them work and show our works. They were just starting back then and they were shown on Kazan's TV. It was our first contact and I liked all of it including the idea of art synthesis. Since 1967 we have been corresponding. I sent them newssheets on our publications, they sent us their projects. For 40 years I regularly came to their conferences or on other different occasions. I even stayed sometimes at Galeyev's place.

The question whether works of "Prometheus" group are art or not is eternal. Artists say that these engineers are not artists, and engineers say they are artists, not scientists. They were both. For example, is theremin an art? It was created as an engineering action, and then Lev Termen turned it into a musical instrument and so technology became art. The same was with "Prometheus".

During the thaw everyone decided that it was time for an image change, to seek new means and possibilities of fine arts. That is what "Prometheus" group has been doing. They have done a lot of work: collected the archive, published books and bibliographies on the problems of light and music, they performed, held conferences uniting around artists, art theorists, and collectors. In addition, "Prometheus" did a lot of applied things. They

highlighted architectural ensembles, worked with the Institute of Space Research, psychologists and psychiatrists, dealing with issues of relaxation for astronauts, wrote books about music devices. Galeyev appeared on television, wrote hundreds of articles, promoted activities in the field of light music. He supported the fire of creativity.

Among their works should be noted the light and music films which were produced according to old technology adapted to the purposes of ”Prometheus”. Then Galeyev easily migrated to the realm of video installations and has received recognition abroad, he went to Canada and Bauhaus. And in Moscow he had a large exhibition of video art. It turned out to be a large, continuous art experiment.

Was this experiment successful? It is not possible to talk about success, if there is nothing we can compare it to. It could be compared with the West, but then, only few people saw the Western works. But ”Prometheus” knew Nam June Paik — the first, great and mighty video-artist. They had more information than anybody else. The movement of artistic ideas is very well seen in their activities, and critics, not artists, should give an assessment.

СТАНИСЛАВ КРЕЙЧИ

КОМПОЗИТОР И РАДИОИНЖЕНЕР, ОДИН ИЗ ПИОНЕРОВ РОССИЙСКОЙ ЭЛЕКТОАКУСТИЧЕСКОЙ МУЗЫКИ

Я, как и Булат Галеев, наполовину инженер. Закончил факультет радиовещания Московского института связей и поэтому для меня радио и музыка равноценны.

Начал я сотрудничать с коллективом «Прометей» еще в прошлом веке, в 1967 году. Тогда открылась первая конференция в Казани и в этом же году открылась студия электронной музыки на первом этаже Музея А. Н. Скрябина.

Меня тогда послали в командировку от студии, где тогда нас всего было трое — Евгений Александрович Мурзин, Марк Семенович Малков и я. Хоть и поехал я сам первый раз без доклада, но вернулся уже с «корочкой» члена коллектива «Прометей». С тех пор я был участником всех конференций и с теоретическими докладами и с художественными работами. И, конечно, я представлял свою электронную музыку на концертах.

А потом мы сделали с «Прометеем» две совместные работы — светомузыкальную композицию «Космическая соната» (1981) и слайд-шоу «Рапсодия Роршарха» (1991). Конечно мое амплуа музыкальное — это в первую очередь театр и его музыкальное сопровождение. Делали мы все независимо, но с одной идеей. Ребята сделали видеоряд, я — музыку, а потом соединили, и все сошлось. Конечно наши эксперименты интересны, но в их трактовке исполнение скрябинского «Прометея» можно поставить в первый ряд.

Мне еще кажутся очень важными эксперименты с макетами, архитектурой и подсветкой в открытом пространстве, а не в залах. Я помню фестиваль в Казани, кажется, 1987 года. В Казанский театр юного зрителя приезжал кукольный театр со спектаклем с моей музыкой. По всему городу проходили серии художественных выставок и световых шоу. Такие мероприятия дают сильный импульс, в разные стороны все потом «вспыхивает» — в свет, звук, теорию, архитектуру. Тут без сильной фигуры Галеева конечно нельзя обойтись. Вокруг него все группировались и экспериментировали, так же как и студия электронной музыки держалась на Мурзине.

STANISLAV KREICHI

COMPOSER AND RADIO ENGINEER, ONE OF THE PIONEERS OF RUSSIAN ELECTROACOUSTIC MUSIC

Like Bulat Galeyev, I am half engineer. I graduated from the Department of Radio Broadcasting of Moscow Institute of Communications and thus radio and music are equally valuable to me.

I started working with "Prometheus" group in 1967. That was a year of the first conference in Kazan and a year when Studio of electronic music was opened on the first floor of Scriabin Museum.

I was then sent on a business trip to represent Studio. At that time there were only three of us in the Studio—Evgeny Murzin, Mark Malkov and me. Though the first time I went there not giving a presentation, I came back with an ID of "Prometheus" member. Since then I took part in all the conferences with both theoretical papers and artworks. And of course I performed my electronic music on the concerts.

Then we did two collaborative works with "Prometheus"—the light and music composition *Space Sonata* (1981) and the slide show *Rorschach's Rhapsody* (1991). Of course my specialization is primarily theatre and its musical accompaniment. We did everything independently, but with the same idea. The guys did video, I did music, and then we connected everything, and it all came together. Of course our experiments are interesting, but their interpretation of Scriabin's Prometheus can be put to the fore. I still think that experiments with models, architecture

and lighting in the open space rather then in the halls are very important. I remember a festival in Kazan of, I think, 1987. The puppet theater came to the Kazan Theatre for Young Spectator with a performance using my music. There were series of art exhibitions and light shows held across the city. Such events provide a strong impulse that goes in different directions and "breaks out" into light, sound, theory, and architecture. It would be impossible to do it without a strong figure of Galeev. Everyone gathered around him and experimented, the same way as the Studio of electronic music relied on Murzin.

АНАСТАСИЯ МАКСИМОВА

кандидат исторических наук, с 2009 г. по настоящее время руководитель проектов творческого объединения «Прометей»

«Наука — это спектральный анализ, искусство — это синтез света», — эти слова Карла Крауса в полной мере отражают научные и творческие поиски казанских светомузыкантов. Для Булата Галеева и прометеевцев подход — от анализа к синтезу — является основополагающим. Как правило, новым проектам предшествовало знакомство с опытом других исследователей, продумывание оптимальных технических возможностей, а потом уже в фазе эксперимента достигались художественные цели, которые затем опять анализировались, создавая предпосылки для следующих проектов.

Уникальна судьба этого коллектива и еще более необычной была жизнь его руководителя. Начав свою деятельность в рамках студенческой самодеятельности в техническом вузе, Б. Галеев, по образованию физик-математик, собрал вокруг себя энтузиастов-романтиков, студентов и преподавателей авиационного вуза. Без художественного образования они создавали авангардные перформансы и инсталляции, абстрактные светомузыкальные фильмы и саунд-спектакли в 1960-80-е, когда телевизоры, а затем видеомагнитофоны и видеокамеры были редкостью, а понятия «медиа» и «видео» в целом не существовали.

Следы этой неразрывной связи между наукой, техникой и

искусством в сфере аудиовизуального синтеза представлены в архивной коллекции коллектива. Материалы, отражающие организационную, научную, творческую и техническую деятельность СКБ-СНИИ «Прометей» являются фактической базой для медиа-археологических, исторических и искусствоведческих исследований. Это чертежи и схемы, технические описания и научные планы, черновики статей и авторские свидетельства, отчеты о командировках и почетные грамоты, штатные расписания, бухгалтерская отчетность, положения, приказы, договоры со сторонними организациями и инструкции. Кроме этого участниками коллектива и Булатом Галеевым тщательно собирались материалы, касающиеся исторических, философских, искусствоведческих, музыковедческих и технических подходов к проблеме соединения света и звука, синестезии, светомузыки и развития искусств. Собрания охватывают информацию на разных носителях: 35-мм и 16-мм пленки, магнитные записи, виниловые пластинки, микрофильмы, слайды, фотографии, видео на VHS на SVHS, CD, а также целая библиотека журналов, книг, каталогов, афиш, рукописей. К коллекции «Прометея» также относятся результаты практической, творческой и конструкторской деятельности: светомузыкальные установки, макеты, фильмы, инсталляции, световые объекты.

Работа над описанием фондов была начата сразу после смерти Б. Галеева в 2009 году и продолжается до сих пор. С самого начала мы столкнулись с целым рядом трудностей: это и не всегда возможная атрибуция снимков, слайдов, видео, аппаратуры, и отсутствие воспроизводящей техники, и недоступность соответствующего программного софта

для электронного каталога архивного, библиотечного и медиафонда, и недостаток квалифицированных кадров для проведения архивации, и просто огромное количество материала, который требуется описать.

Благодаря подготовке к выставкам и публикациям, проработке материалов по запросам исследователей становится все более очевидной необходимость комплексного подхода к организации цифрового каталога и к развитию сервисов для обеспечения доступа к имеющимся информационным ресурсам. Это тем более актуально, что за последние два года выставочная, проектная и издательская активность коллектива существенно возросла. В 2015 году мы провели в Казани, совместно с философским факультетом МГУ им М. В. Ломоносова, 19 Международную научно-практическую конференцию «От синестезии к синтезу искусств». При поддержке Политехнического музея в 2015 году в рамках программы «Polytech.Science.Art: Наука. Искусство. Технологии» был модернизирован созданный в 1965 году светомузыкальный инструмент «Кристалл», а в 2016 году часть наших объектов приняли участие в выставках «Русский космос» (Мультимедиа Арт Музей, Москва), «Дух и цифра» (Электромузей, Москва), «Искусство в Европе 1945-1968» (Центр искусств и медиатехнологий, Карлсруэ), которая показала общеевропейский контекст.

Дальнейшие шаги по сохранению наследия и созданию доступной «информационной среды» для исследователей вряд ли осуществимы силами только участников творческого объединения. Это большая задача, которая требует усилий специалистов, занимающихся историей и теорией видео- и медиа-арта, синтезом и историей

искусств и междисциплинарными исследованиями на стыке науки, техники и искусства. И на этом пути всех нас ждут удивительные открытия.

ANASTASIA MAXIMOVA

PhD in history, director of projects of artistic union "Prometheus" (from 2009)

"Science is a spectral analysis, art is a synthesis of light" —the words of Karl Kraus fully reflect the scientific and artistic exploration of Kazan light musicians. To Bulat Galeyev and "Prometheus" members analysis to synthesis approach was a basic one. Every new project was preceded by acquaintance with experience of other studies, reflection on the optimal technical capabilities and only then during the experimental phase they achieved artistic goals, creating prerequisites for next projects.

The Group itself had a unique destiny, but its director's life was even more unusual. Starting his projects within the framework of students' amateur activities at the technical university, Galeyev, trained as a physicist-mathematician, gathered around him enthusiasts-romanticists, students and professors of Aviation Institute. Without artistic education they were creating avant-garde performances and installations, abstract light and music movies and sound performances in 1960-1980s, when TVs and then video recorders and video cameras were a rarity, and the concepts of "media" and "video" did not exist at all.

Traces of the unbreakable bond between science, technology and art in the field of audiovisual synthesis are presented in the archives of group. Materials reflecting organizational, scientific, artistic and technical activities of the design studio "Prometheus" create a relevant ground for media archeological, historical and artistic studies. Those are blueprints and schematics, technical

descriptions and scientific plans, drafts of articles and certificates of authorship, business trip reports and diplomas, staffing table, accounting statements, provisions, orders, contracts with other organizations and instructions. Besides that group members and Bulat Galeyev were carefully collecting materials related to historical, philosophical, artistic, musical and technical approaches towards the problem of connection of light and music, synesthesia, light music, and art development. These collections cover information on different media: 35mm and 16mm films, magnetic recordings, vinyl records, microfilms, slides, photos, VHS and SVHS videos, CDs, and a huge library of magazines, books, catalogues, posters, and manuscripts. The collection of "Prometheus" also includes results of practical, artistic, and engineering activity: light music devices, layouts, movies, installations, light objects.

Work on the description of the archive started right after Galeyev's death in 2009 and thus far continues. From the very beginning we have faced a number of difficulties: attribution of pictures, slides, video, and equipment is not always possible, lack of the reproducing equipment, inaccessibility of the corresponding program software to create an electronic catalogue of the archive, library and media archive, and lack of qualified personnel to carrying out archiving, and just huge amount of materials to be described.

Thanks to the preparation for exhibitions, publications and the study of materials carried out upon requests of researchers there is more and more obvious need of an integrated approach to the organization of the digital catalogue and to the development of services for ensuring access to the available information resources. It became especially urgent since in the last two years

exhibition, project and publishing activities of collective have significantly increased. In 2015 in Kazan, together with philosophical faculty of Moscow State University, we have made the 19th International scientific and practical conference "From Synesthesia to Synthesis of Arts". With assistance of Polytechnic Museum in 2015 within the program "Polytech. Science. Art: Science. Art. Technologies" the light organ *Crystall* created in 1965 was modernized, and in 2016 a part of our objects was displayed at exhibitions *Russian Space* (Multimedia Art Museum, Moscow), *Spirit and Digit* (Electromuseum, Moscow), *Art in Europe 1945-1968* (Zentrum für Kunst und Medientechnologie, Karlsruhe, Germany) that demonstrated the all-European context.

Further steps on preservation of heritage and creation of the available "information environment" for scholars are hardly feasible by participants of artistic union alone. It is a big task that demands efforts of the experts in history and theory of video and media art, synthesis and history of arts and cross-disciplinary researches on the joint of science, technology and art. Surprising discoveries are awaiting all of us along that path.

Бриллианты из коллекции Минералогического музея КГУ. III часть "Триптиха".

ЯНИНА ПРУДЕНКО

кандидат философских наук, доцент кафедры культурологии НПУ им. М. П. Драгоманова, журналист, куратор Открытого архива украинского медиа арта

Булат Галеев был не только пионером советского медиаискусства, но также и теоретиком, который занимался альтернативной, как я ее называю «другой», эстетикой. Его теория искусства еще мало отрефлексирована в постсоветском пространстве, так как в 1990-е в сфере философии и эстетики все бросились в постструктуализм и начали активно переводить французов, а исследовать альтернативные эстетические теории Галеева и других советских неакадемических исследователей никто не кинулся. Данная ситуация, во многом, мало изменилась к сегодняшнему дню.

В данный момент я работаю над докторской монографией, посвященной использованию кибернетики в гуманитарных науках и в искусстве СССР с середины 1950-х и до начала 1990-х. Как раз в ней я и ввожу термин «другая эстетика», чтобы разграничить официальную марксистско-ленинскую эстетику и эстетику альтернативную, маргинальную. Условно всех советских эстетиков можно разделить на 3 категории: 1) официальные/академические, 2) альтернативные/маргинальные/«другие» и 3) те, кто был причастен и к первому лагерю эстетиков и ко второму одновременно. В качестве примера третьего типа эстетика можно привести питерского философа культуры Моисея Самойловича Кагана, с которым Галеев очень дружил. В

1966 году он получил докторскую степень по монографии «Лекции по марксистско-ленинской эстетике», основанной на методе диалектического материализма — единственном принципе философии и эстетики Советского Союза. Но уже в 1972 году он написал книгу «Морфология искусства», которая была очень неоднозначна по своему содержанию. Когда в начале 1930-х были заложены стилистические и формообразующие принципы социалистического реализма и провозглашен условный лозунг «Назад к классикам», он относился не только к искусству, но и к философии, и к эстетике. Весь мир пошел своим путем развития искусства и создания методов его постижения, а мы вернулись к Канту и Гегелю и начали создавать искусственные теоретические конструкты для анализа художественного творчества, главной задачей которого являлась идейная переделка трудящихся. В XIX веке среди немецких философов было очень модно вычленять виды искусства и создавать их классификацию. Так, в советской эстетике использовалась классическая система Гегеля: шесть видов классических искусств и их производные — от архитектуры до музыки, от утилитарных видов до неутилитарных. Тема «виды искусства» была довольно табуированной в советской эстетике и к ее описанию подходили, в общем-то, формально. Как после Канта, Гегеля и Шопенгауэра замахнуться на классификацию искусств? Но Каган попытался и ввел в свою классификацию виды искусства, которые другие эстетики старались не трогать. Если кинематограф Ленин еще легитимизовал как одно из важнейших для нас искусств, то радио, телевидение, дизайн или, например, эксперименты Галеева и Колейчука

были ужасно неудобными для советской эстетики, которая считала понятным рабочему классу, а соответственно и художественно ценным, исключительно социалистический реализм, воплощенный в классических видах искусства. Естественно, Кагану его развернутую морфологию искусств не простили в академической среде. Галеев во вступлении к своей книге «Искусство космического века» пишет, что из-за этой книги Каган имел большие неприятности в университете. Она была очень цензурирована, но мы все равно можем найти там ссылки на Галеева и Колейчука, на кинетическое искусство, на то искусство, которое в поле академической эстетики не входило.

Каган был академическим эстетиком, и его книгу студенты знали на философских факультетах. Я, как человек, закончивший кафедру эстетики, могу сказать, что Галеева мы не изучали, как и технологичное искусство вообще. Но Кагана знали все. Просто мы изучали только первую часть его книги, разделы до XX века, где была представлена история эстетической мысли в отношении морфологии искусства. То, что там есть авторская система искусств Кагана, ссылки на Галеева и Колейчука, я узнала намного позже, когда начала интересоваться советским технологичным искусством и нашла эти фамилии, продвинувшись ближе ко второй части книги. Итак, можно сказать, что есть официальная эстетика, есть альтернативная, а между ними — Моисей Самойлович Каган.

Альтернативная, «другая» эстетика — это не только Галеев, но и еще несколько математиков из Казани. Например, отец генеративной музыки Рудольф Зарипов, а также другие исследователи, обучавшие компьютер

создавать марши и вальсы — Рытвинская, Бухараев, Шаронов. И они работали не только над первыми алгоритмами по созданию машиной музыки, но и в поле альтернативной эстетики, создавая «другую» теорию творчества и «другую» структуру эстетического сознания. Когда в конце 1950-х — в начале 1960-х только появилось кибернетическое искусство, многие утверждали, что его невозможно назвать искусством, поскольку оно холодное, отчужденное, его невозможно спутать с произведением искусства, созданным человеком. Зарипов, Рытвинская и Бухараев обращались к студентам музыкальных училищ, профессиональным музыкантам, а также к широкой аудитории советского радиовещания с просьбой оценить музыку, созданную человеком и компьютером. Слушателям проигрывалось несколько мелодий авторства композиторов А и В, композиции просили оценить по 5-ти бальной шкале. И, удивительным образом, компьютер выиграл. Чувственная культура человека восприняла компьютерную музыку как более человечную. По сути, казанские математики поставили перед собой цель пройти тест Тьюринга, и они успешно справились с задачей, что говорит нам о том, что творчество — это алгоритмический процесс, который может быть рассчитан и спрогнозирован математиком, а эстетическое переживание и удовольствие вполне возможно получить посредством восприятия искусства, созданного машиной.

Несмотря на то, что Булат Галеев получил академическую степень доктора философских наук, мы можем отнести его исключительно к лагерю альтернативной эстетики, но с одной оговоркой. С одной стороны, он был представителем

маргинализированных эстетики и искусства, которые не вписывались в официальные дискурсы. Несмотря на то, что Прометей имел статус НИИ «экспериментальной эстетики», художественные эксперименты данной институции и теоретические исследования ее руководителя не принимались в академическое поле официальной советской эстетики. «Периодическая система искусств» и эстетический анализ художественно-технологических произведений коллег — Станислава Крейчи, Льва Термена, Олега Соколова и других — описывались в теоретических работах Галеевым преимущественно для своего круга, хотя этот круг и был довольно широк, он простирался практически по всему Советскому Союзу. Это был такой маргинальный междусобойчик, впрочем, как и любое другое сообщество художников и ученых, идеологически не вписывавшихся в мейнстрим советских культуры и науки. С другой стороны, его желание классифицировать искусство — это амбиция философа и эстетика абсолютно советского типа — замахнуться на классиков и расширить систему видов. Но нужно ли вообще классифицировать виды искусства? Как мне кажется, процесс возникновения новых форм в искусстве, активно возникающих с начала XIX века — уже давно абсолютно ризоматический процесс, как и сами медиа, лежащие в их основе.

Возвращаясь к вопросу о профессиональных междусобойчиках, хотелось бы упомянуть о многочисленных связях Галеева с советской Украиной. В Открытом архиве украинского медиа-арта, который я курирую с 2008 года, мы с коллегами занимаемся, в том числе и медиаархеологическими исследованиями. Эксперименты

со светомузыкой, которыми, начиная с 1963 года, в Казани занимались Галеев и его жена Ирина Леонидовна Ванечкина были также очень популярны и в Украине. В Харькове на протяжении 20 лет в парке культуры действовала студия светоживописи под руководством Юрия Алексеевича Правдюка, в Полтаве — Лаборатория цветодинамических устройств Сергея Михайловича Зорина, в Киеве — независимые эксперименты по музыке цвета Флориана Ильича Юрьева, в Ужгороде — Студия светомузыки (под руководством Д. А. Фридмана) и, наконец, в Одессе — клуб «Цвет, музыка, слово» им. М. К. Чюрлёниса, созданный одесским художником-нонконформистом Олегом Аркадьевичем Соколовым. Представители всех этих театров светоживописи вели активную переписку с Галеевым, обменивались с НИИ «Прометей» технологическими новинками и изобретениями. Зорин в соавторстве с Галеевым и Р. Ф. Сайфуллиным издал монографию по светомузыкальным инструментам (СМИ). Он сам является невероятно талантливым конструктом СМИ — уже в 19 лет Зорин создал свой первый светомузыкальный инструмент. Его СМИ «Полтава-1» и «Полтава-2», покорившие в 1970 году москвичей на ВДНХ, использовались в лаборатории интенсивного обучения МГУ, в комбинате здоровья в г. Красногорске, а также частично в одесской студии светоживописи.

Наиболее острые теоретические дебаты Галеев вел с киевским и харьковским светомузыкантами – Юрьевым и Правдюком. Флориан Ильич Юрьев — человек-оркестр. Он и профессиональный архитектор, и скрипичных дел мастер, и искусствовед, а также создатель своей уникальной теории

«музыки цвета». Именно так называл свои эксперименты Юрьев и критиковал Галеева за использование скрябиновского термина «светомузыка». Юрьев считал, что музыка цвета должна исполняться только в полной тишине. Так и проводились его выступления в Киеве в самом начале 1960-х, пока их не запретили. Ему очень не везло как художнику и ученому в советский период — его картины и фильм о музыке цвета уничтожались, книги изымались из типографии без права распространения. В 1961 специально для своих выступлений музыки цвета Юрьев спроектировал «Светотеатр», который, несмотря на его авангардный вид, построили в Киеве в конце 1970-х. Это сооружение находится на станции метро Лыбедская, мы называем его «летающая тарелка». Но, к сожалению, оно так никогда и не использовалось по назначению — в этом здании находится научно-техническая библиотека. В исследованиях цвета Юрьев часто заходит на соседние научные территории. Так, для создания своей «Единой системы тональностей» он выучил японский язык, а к изучению физиологии человека он обратился с целью доказать органическую природу цветовосприятия. Когда Юрьев только задумал свою «Единую систему тональностей», главной целью которой было представить музыкальные партитуры как цветовые панно, Галеев высказал свои сомнения по поводу возможности реализации этой идеи и сказал, что когда Юрьев докажет свою теорию научно, то он (Галеев) съест свою шляпу. Когда Юрьев представил казанскому коллеге свою систему — Галеев съел шляпу, но в виде конфетки, на обертке которой была нарисована шляпа.

Спор на почве используемого понятийного аппарата

существовал также между Галеевым и Правдюком. Последний настаивал на термине «светоживопись». Правдюк заинтересовался светоживописью после 40 лет, когда ему в руки попала книга про светомузыку. Будучи инженером-строителем, в 1963 году Правдюк разработал свой светомузыкальный инструмент, поскольку описанный в книге его не удовлетворил. Нужно сказать, что установки Правдюка пользовались популярностью по всему СССР — в Московской студии электронной музыки, в студии светомузыки Чкаловска и Алма-Аты, в подмосковном санатории «Ерино», в ансамблях «Смеричка» и «Песняры». В 1963 году Правдюк начал давать концерты у себя на дому, позже во Дворце студентов харьковского политеха. А с 1969 года в местном ПКиО им. Горького под светоживописные выступления Правдюка выделили отдельный павильон. Он просуществовал до 1989 года пока не пришел в негодность и по очевидным для того времени причинам денег на его ремонт не нашлось. Но студия Правдюка не прекратила свое существование, она существует до сих пор в формате учебной студии светоживописи Харьковского областного Дворца детского и юношеского творчества. Казанский «Прометей», к сожалению, сегодня представляет собой исключительно медиаархеологический объект с огромным архивом, который еще предстоит исследовать. Удивительным образом сохранившаяся студия Правдюка воспитывает молодые поколения, как я их называю, «аналоговых виджеев», хотя она единственная из всех украинских театров светомузыки уцелевшая в наше цифровое время.

IANINA PRUDENKO

PhD, lecturer at National Pedagogical Dragomanov University, journalist, curator of the Open Archive of Ukrainian Media Art.

Bulat Galeyev is not only a pioneer of Soviet media art, but also a theoretician who was preoccupied with what I describe as alternative aesthetics. His art theory still needs to be discussed within post-Soviet context since in 1990s in the field of philosophy and aesthetics everybody was obsessed with post-structuralism and started to translate from French intensely. At the same time nobody was interested in alternative aesthetic theories of Galeyev and other Soviet non-academic scholars. The situation has not changed significantly till now.

At the moment I am doing my doctoral research dedicated to the use of cybernetics in humanities and arts in USSR from 1950s till 1990s. I introduce the term "alternative aesthetics" in order to draw a difference between Marxist-Leninist aesthetics and alternative, marginal aesthetics. Basically there were three groups: 1) official/academic scholars, 2) alternative/marginal/other scholars, 3) those who belonged to the first and second group at the same time. Moisei Kagan, a scholar from Saint Petersburg, a good friend of Galeyev, was the one who belonged to the third group. In 1966 he wrote a doctoral monograph *Lectures in Marxist-Leninist Aesthetics*, based on the method of dialectical materialism—the only philosophical and aesthetic method accepted in USSR. However, already in 1972 he wrote another book—*Morphology of Art* which had ambivalent contents. When at the beginning of 1930s the stylistic and formal principles of

socialist realism were being shaped and a new politics was announced "Back to Classics", it was applied not only to arts, but also to philosophy and aesthetics. All the world has chosen their own ways to develop art and methods of its understanding, while Soviet Union returned to Kant and Hegel and began elaboration of artificial theoretical constructions for the analysis of artistic processes guided by the main purpose—to educate ideologically labour class. Among German philosophers in 19th century it was common to classify arts and construct typologies. Thus, in Soviet aesthetics the classical system of Hegel was used: six types of classical arts and their derivatives—from architecture to music, from utilitarian to non-utilitarian. The problem of "classification of arts" was quite forbidden in Soviet aesthetics and it was taken generally in a formal way. Indeed, how can someone reclassify arts after Kant, Hegel and Schopenhauer did it? Yet, Kagan tried to do this and introduced in his classification the types of arts, which other aestheticians preferred not to discussat all. While cinema was legitimate due to Lenin's labeling that it is one of the key arts, radio, television, design or experiments of Galeyev and Koleichuk were quite unsuitable for Soviet aesthetics. For Soviet aesthetics only socialist realism exemplified in classic types of arts was considered as relevant for proletariat and thus valuable from aesthetic point of view. Of course, Kagan's elaborated morphology of arts was negatively received in the academic community. In the introduction to his book *The Art of Cosmic Era* notes that Kagan had significant problems caused by this book at the university. It was censored, yet we can still find references to Galeyev and Koleichuk, to kinetic art, to the art, which was not part of the field of academic aesthetics.

Kagan was an academic aesthetician and his book was well

known among students of philosophical faculties. As a graduate of the department of aesthetics I can claim that we did not study Galeyev and technological art at all, yet we all knew Kagan. Well, we studied only the first part of the book, i.e. the sections dedicated to pre-20th century period that present the history of aesthetic though in relation to morphology of art. That there is Kagan's original system of arts, references to Galeyev and Koliechuk I learnt lately when I have become interested in Soviet technological art and found these names moving closely to the second part of the book. So, it may be said, that there are official and alternative aesthetics with Moisei Kagan in-between. Alternative aesthetics include not only Galeyev, but also several mathematicians from Kazan. For example, the founder of generative music Rudolf Zaripov and other scholars who taught computers to create marches and waltzes—Ritvinskaya, Bukharayev, Sharonov. They worked on the first algorithms to create machine music and also in the field of alternative aesthetics in order to create "other" theories of creativity and "alternative" structure of aesthetic cognition. When at the end of 1950s—beginning of 1960s the cybernetic art emerged, many people argued that it could not be called "art" since it was cold, alienated and it was not like the artworks made by humans. Zaripov, Ritvinskaya and Bukharayev approached students of musical schools, professional musicians and broad audience of radio with request to evaluate music created by a human and a machine. People listened to several melodies of authors A and B and put points—from 1 to 5. Surprisingly, computer won. Human sensational culture perceived computer music as more human. Basically, mathematicians from Kazan conducted the Turing experiment and they successfully did that. It proves that creation is an al-

gorithmic process, which may be calculated and forecasted by a mathematician, and aesthetic experience and gratitude may be achieved via perception of art created by a machine.

Despite the fact that Bulat Galeyev had an academic degree in philosophy he can only be placed in the field of alternative aesthetics. On the one hand he represented the camp of marginal aesthetics and arts that did not fit the official discourse. Though Prometheus was an academic research institute of experimental aesthetics, artistic experiments of Prometheus and theoretical investigations of Galeyev did not become a part of official Soviet aesthetics. "Periodic system of arts" and aesthetic analysis of artistic-technological works of their colleagues—Stanislav Kreichi, Lev Termin, Oleg Sokolov and others—were given in Galeyev's writings primarily for his peers, yet the community was broad and its members were from all over the country. It was a marginal get-together, maybe like any other community of artists or academics. It did not fit ideologically the mainstream of soviet culture and science. On the other hand, his aspiration to classify arts confirmed his philosophical ambition of typical Soviet scholar—to reconsider the classics and extend the system of classes. Yet is there any reason to classify arts? In my opinion, the emergence of new forms of arts, which has activated since the beginning of 19th century, is long ago a rhizomatic process like corresponding media.

It was a close community with many connections including Soviet Ukraine. In the Open Archive of Ukrainian Media Art together with my colleagues we carry out media archaeological work. Light music experiments, which Galeyev and his wife Irina Vanechkina conducted since 1963 in Kazan, were also very popular in Ukraine. In Kharkiv the studio of light painting has

been active for twenty years under the direction of Yuri Pravduk, in Poltava—Laboratory of colour dynamic devices directed by Sergei Zorin, in Kiev—independent experiments in music of colour by Florian Uriev, in Uzhgorod—The Studio of Light Music (directed by D. Fridman) and in Odessa—Mikalojus Čiurlionis club "Colour, music, word" founded by non-conformist artist Oleg Sokolov. Members of all these theatres of light painting were in intense correspondence with Galeyev, shared technological innovations and inventions. Sergei Zorin co-authored with Galeyev and Rustem Saifullin a monograph dedicated to light musical devices. He is a talented engineer of light musical devices—when he was only 19 he created his first device. His devices "Poltava-1" and "Poltava-2", gained audience attentions at VDNKH, were used in the laboratories of intensive education in MSU, health centre in Krasnogorsk and in the studio of light painting in Odessa.

The most critical theoretical debates Galeyev had with his colleagues from Kharkiv and Kiev—Yuri Pravduk and Florian Uriev. Florian Uriev was at the same time an architect, a violin craftsman, an art historian and also a theoretician with his original idea of "music of colour". This labeling he preferred more and criticized Galeyev for using Scriabin's term "light music". Uriev thought that music of colour should be performed only in total silence. His performances were held like this before they were banned. He was not very lucky as an artist during the Soviet period—his painting and film about music of colour were destroyed, books were withdrawn out of typography with no way of distribution. In 1961 for his performances he constructed "Light theatre" which despite its avant-garde appearance was built in Kiev at the end of 1970s. The construction is located

close by the subway station Lybedskaya and we usually call it a flying saucer. Unfortunately, it was never used according to its purpose—there is a scientific and technical library nowadays. In his studies Uriev often intervenes the neighboring scientific fields. For example, in order to construct his "Universal System of Tones" he learnt Japanese and turned to the studies in human physiology to prove the organic nature of colour perception. When Uriev initially thought of his "Universal System of Tones" which aimed to represent musical scores as colourful plates, Galeyev expressed his skepticism. Yet he told that he would eat his own hat if Uriev would prove his theory scientifically. When the system was shown to Galeyev, he ate his hat—a candy with a picture of hat on the wrap.

Galeyev also debated the conceptual system with Yuri Pravduk who insisted the term light painting suits more. When Pravduk was more than 40 years old, he became interested in the light painting via the book about light music. Being an engineer-constructor, in 1963 Pravduk developed his light musical device since the one described in the book did not satisfy him. It is important to say that the installations of Pravduk were quite popular in USSR—in the Moscow studio of electronic music, in the light music studio in Chkalovsk and Alma-Ata, in the Moscow area recreation centre "Erino", in the ensembles "Smerichka" and "Pesniari". In 1963 Pravduk gave the first home performance and later moved to the Student Palace of Kharkiv Polytechnic Institute. Since 1969 he had a standalone pavilion in the Gorky Park in Kharkiv. It was open till 1989 when the building needed to be renovated and there was no funding for obvious reasons. Yet the Pravduk studio is still open and functions as an education studio of light painting of Kharkiv Regional Palace of

Creativity for Children and Youth. Unfortunately, Prometheus today is only an object of media archaeological interest with a huge archive, which needs to be explored. Surprisingly survived Pravduk studio educates new generations of what I call as “analogue VJs”, yet it is the only one among all Ukrainian studios of light music which still works in digital era.

Лазер газовый. IO милливатт. Р.Сайфуллин, I944г.р.
Дом молодёжи. I977г. январь.

Р.Аухадиев и ПРДУ-3. Дом молодёжи.

АНДРЕЙ СМИРНОВ

научный сотрудник Центра электроакустической музыки Московской консерватории, преподаватель Школы фотографии и мультимедиа им. Александра Родченко, основатель Термен-Центра

Я начал заниматься электронной музыкой еще в детстве, в конце 1960-х, и как раз тогда Булат Галеев создавал первые фильмы. Лично с ним я познакомился только в середине 1990-х, но знал о нем уже тогда — по популярным публикациям. Я знал о его теориях, но не мог знать ни технологических, ни теоретических подробностей. Даже самих работ я не видел и видеть не мог. Огромное влияние на меня оказал сам факт того, что существует некто по имени Булат Галеев. Это была игра в предвидения и полусны, когда ты примерно представляешь, чего хочешь, куда дует ветер, и вдруг, как маяк, возникает фигура, которая занимается чем-то к этому близким. Если бы не было Галеева, Зорина, Малкова, Экспериментальной студии электронной музыки в Скрябинском музее, я бы занимался сегодня чем-то совсем другим.

1960-е и 1970-е — это руины, оставшиеся после смерти Сталина. Мое, более молодое поколение тогда меньше интересовала эстетика и философия — все больше технологии. Мы мечтали строить синтезаторы, искали публикации. Я лично потратил много времени на поиски всего, что связано с технологией электронной музыки. Единственная книга, которую я нашел в Ленинке, — это только вышедшая в 1969 году работа Макса Мэтьюса «Технология компьютерной музыки». Так все и складывалось: это был

абсолютный вакуум и поиски в темноте. В то время было очень немного людей, которые реально пытались создавать что-то, чего в этой стране, как нам тогда казалось, не было и быть не могло. Галеев был одним из них. Он существовал во временной зоне, где эстетика формировалась вокруг оставшихся с 1940-х годов жестких взглядов на то, каким должно быть искусство, понятное народу. Любая книжка должна была начинаться с предисловия со ссылками на съезды партий, и неважно, что потом будет в этой книжке. Культура шестидесятников складывалась в контексте советской культуры позднесталинского времени.

На Западе в это время работали первые студии компьютерной и электронной музыки. Там технологии главенствовали. Макс Мэтьюс разработал программы для синтеза звука, на них психологи и художники создавали первые компьютерные композиции, параллельно шла работа с компьютерной графикой и синтезом речи, синтезом целой трехмерной сцены с виртуальным балетом. И это все происходило как единое целое, создавались технологии для искусства будущего. В это инвестировались деньги. У нас все было наоборот: никакой технологии, никаких средств, крайне скудная информация и видение того, куда надо двигаться, постоянное сравнение себя с Западом. Попытка приблизиться к мнимым представлениям о том, куда развивается западная культура, связанная с визуальной и алгоритмической музыкой, синтезом звука, сочеталась с постоянной оглядкой на советскую эстетику с ее ориентацией на массы и классику. У нас было важно не оторваться от восприятия простого человека — вряд ли простой человек в 1960-е годы понял бы музыку Эдгара Вареза, под которую

у Галеева на экране танцуют параллельные линии, — это придет позже.

При этом Галеев был одним из первых советских художников, кого позвали в Австрию на фестиваль Ars Electronica, потому что он был, возможно, единственным, кого знали из тех, кто занимался связью визуального и звукового в Советском союзе. Этим же занимались Сергей Зорин и Марк Малков, но они были менее известны и не пытались выйти на международную сцену. Галеев же позиционировал себя одновременно как теоретик, серьезный художник и руководитель института, который занимается этими пограничными исследованиями. Он сразу нашел пересечения с "Ars Electronica", адаптируя свои работы под каноны западного мультимедиа-искусства того времени, создавая первые отечественные видеоинсталляции.

Галеев был физиком, и физика, в соответствии с популярными веяниями 1960-х, встраивалась в лирику — взгляд, который был абсолютно немыслим в то время на Западе с его рационализмом и верой в высокие технологии. Тип личности Галеева — это тип личности характерный для шестидесятников. Это визионеры, мессии, находящиеся в непрерывном поиске «чудесного», осознанно вовлекающие в круг своих интересов других. Сегодня в узком кругу мы называем их проекционистами. Это люди, которые дают проекции будущих методов, внедряют в культурную среду идеи-вирусы, которые, даже не будучи до конца сформулированными, заражают, заряжают творческой энергией, уводят из банальной повседневности в туманное и не вполне предсказуемое будущее.

ANDREY SMIRNOV

curator, research fellow of the Centre of Electroacoustic Music, Moscow Conservatory, lecturer at Rodchenko Art School, founder of the Theremin Centre

I started doing electronic music back in my childhood, in the end of the 1960s, right at the time Bulat Galeyev was creating his first movies. I have personally met him in the late 1990s, but by that time I have already known about him from popular publications. I knew about his theories but I didn't know any technological or theoretical details. I haven't even seen his work back then and had no chance to. But the fact of existence of Bulat Galeyev had a major impact on me. It was some kind of foreseeing and daydreaming game, when you get some idea about where the wind blows and then, as a lighthouse, a figure doing somewhat related things appears. If not Galeyev, Zorin, Malkov, and Experimental electronic music at Scriabin's museum, I would have been doing something different today.

1960s and 1970s were the ruins left after Stalin's death. Back then my younger generation was less interested in aesthetics and philosophy, and more in technologies. We dreamt of building synthesizers and searched different publications. I personally spent a lot of time looking for anything related to technology of electronic music. The only book I found in Lenin's library was a freshly released 1969 *Technology of computer music* by Max Mathews. This is how it all was: absolute vacuum and searches in the dark. At that time there were very few people trying to create something that, as we thought, wasn't and couldn't had been in that country. Galeyev was one of those people. He exist-

ed during the time when aesthetics were forming around strict perspectives from the 1940s on what comprehensive to people art is supposed to be. No matter what the context of the book was it had to begin with a foreword addressing Party Congresses. Culture of the Sixtiers was shaped within a context of soviet culture of late Stalin's period.

The first studios of electronic music were working at that time in the West. Technologies were dominating there. Max Mathews created programs for sound synthesis and psychologists and artists created first computer compositions using it, at the same time work on computer graphic, voice synthesis, and synthesis of the three dimension ballet was going on there. And it was all happening as a whole, technologies for art of the future were created. Money was invested into that. It was completely opposite here: no technologies, no funding, very little information and ideas on where to move, constantly comparing ourselves to the West. An attempt to get closer to the perceived ideas of the development of Western culture, related to visual and algorithmic music, sound synthesis, was combined with constant looking back at soviet aesthetics with its orientation towards masses and classics. It was important to not break away from perception of a layman—hardly would a layman of the 1960s understand the music of Edgar Varez, that Galeyev used for his dancing lines—it would all come later.

At the same time Galeyev was one of first soviet artists who was invited to Austria to *Ars Electronica festival*, because he was possibly the only one known from the Soviet Union to be related to connecting audio and visual. Sergey Zorin and Mark Malkov were doing the same thing, but they were less known and were not trying to get to the international scene. Galeyev

was positioning himself simultaneously as a theorist, serious artist and director of an institute that specialized in those borderline researches. He had immediately found points of connection with *Ars Electronica*, adapting his works to the canons of western multimedia art of the time creating first soviet video installations.

Galeyev was a physicist and physics, according to the popular trends of the 1960s, was integrated into lyrics—a perspective that seemed absolutely insane at that time in the rational and believing in hi-tech West. Galeyev's personality was typical for the Sixtiers. Those were visioners, messiahs constantly looking for "miraculous", intentionally dragging other people into their set of interests. Today in a small group of people we call them projectionists. Those are the people who give projections of future methods, implement into cultural environment viral ideas that even without being completely formulated infect with their artistic energy, lead you away from daily routine into foggy and unpredictable future.

СЕРГЕЙ ТЕТЕРИН

медиахудожник, организатор медиа-арт фестивалей «Machinista» (2003, 2004)», «Read_Me 1.2», фестивалей «Киберфест», сотрудник международной Медиа арт лаборатории CYLAND

«Прометей» — это группа настоящих подвижников авангардного визуального искусства. Булат Галеев сделал за свою жизнь невероятно много, при этом находясь вдали от главных столичных культурных центров. В советские времена явление было поразительное.

Их деятельность оказала огромное влияние на то, что я делал. Специально, чтобы познакомиться с ними, я поехал в Казань, после этого мы стали ездить друг к другу на фестивали. Мы приглашали «прометеевцев» с демонстрацией фильмов на фестивали Киберфест, где также показывали их объекты и инсталляции.

Мне очень нравятся их световые обьекты, а также более поздние концептуальные инсталляции, которые находятся в диалоге с творчеством Нам Джун Пайка.

Прилагательное «научный» почти всегда используется в описаниях обьединения «Прометей», и мне кажется, в советские времена развивать подобные идеи можно было только в статусе научно-экспериментального объединения. «Прометеевцы» всегда стремились быть на передовой прогресса, например, разрабатывали «психоприборы» для космонавтов. При том, что мне очень интересен художественный аспект того, что они делали, я не исключаю, что найдутся ценители истории «Прометея» именно с научной стороны. Булат Галеев был очень разносторонней

личностью и обладал потрясающей широтой взглядов. Он был великий пропагандист своих идей.

SERGEY TETERIN

media artist, organizer of "Machinista" (2003, 2004), "Read_Me 1.2", "CYFEST" and other festivals, a member of the international media art lab CYLAND

"Prometheus"—a group of true devotees of avant-garde visual art. Bulat Galeyev did a lot of things during his life, while being away from major capital cultural centers. In Soviet times, the phenomenon was striking.

Their work has had a huge impact on what I was doing. I went to Kazan specifically to meet them, after that we began to visit each other's festivals. We invited "Prometheus" members to demonstrate their films at the CYFEST, where they also showed their objects and installations.

I really like their light objects, as well as more recent conceptual installations, which are in dialogue with the works of Nam June Paik.

The adjective "scientific" is almost always used in descriptions of the "Prometheus" association, and I think in Soviet times it was only possible to develop such ideas having the status of scientific and experimental enterprises. "Prometheus" members always strived to be at the forefront of progress, for example, they were developing "psych-devices" for astronauts. Despite the fact that I am very interested in the artistic aspect of what they were doing, I do not exclude that there will be people who enjoy the story of "Prometheus" from the scientific side. Bulat Galeyev was an all-around developed person and had breathtaking broadmindedness. He was a great promoter of his ideas.

Лазер - художник. Лазер - светомузыкант.
Дом молодёжи.

ГУЗЕЛЬ ФАЙЗРАХМАНОВА

КАНДИДАТ ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ, КРИТИК, КУРАТОР, ДОЦЕНТ КАФЕДРЫ ГРАДОСТРОИТЕЛЬСТВА
КАЗАНСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО АРХИТЕКТУРНО-СТРОИТЕЛЬНОГО УНИВЕРСИТЕТА

Роль СКБ «Прометей» в истории не только российского, но и зарубежного современного искусства переоценить невозможно. Это не только мое мнение, как казанского исследователя, наблюдавшего за творчеством Булата Галеева и его коллег. Их заслуги давно и по достоинству оценены международным экспертным сообществом — существует множество публикаций в зарубежных и, конечно же, российских изданиях, в которых обсуждаются их проекты. Прометеевские эксперименты в области абстрактного кино, а также знаменитые светомузыкальные устройства частично перекликаются с зарубежными аналогами в этой области. В этом отношении их не зря считают пионерами медиа-арта в нашей стране.

Несмотря на значимость деятельности «Прометея», общение и взаимодействие с зарубежными художниками и институциями не способствовало интеграции «Прометея» в российское профессиональное художественное сообщество, сформировавшееся в 1990-х годах. Парадоксально, но они оставались культурными героями на локальном уровне, при этом имевшие широкую международную известность. На мой взгляд, это было связано с позицией самого Булата Галеева. Он выборочно общался с некоторыми российскими художниками, представителями так называемого «второго авангарда», например, с Вячеславом Колейчуком, но не

принимал участия в выставках современного российского искусства и не следил за тем, какие процессы в нем происходят. Первой постсоветской публикацией о Прометее в крупных профессиональных СМИ стала статья Антонио Джеузы в Художественном журнале за 2005 год под названием «Видеотворчество и художественное сообщество. Исторические параллели между США и Россией».

Деятельность «Прометея» отчасти повлияла на мою научную деятельность—видеоинсталляция группы оказались в центре моего внимания, когда я работала над своим диссертационным исследованием по истории современного искусства в Башкортостане и Татарстане. В видеоработах, созданных в начале 1990-х годов, которые я анализировала, проявилось одно из немногих пересечений «Прометея» с художественным мейнстримом того времени. Побывав в начале 1990-х за рубежом на выставках медиаискусства, Булат Махмудович открыл для себя видеоинсталляцию и решил ответить на вызов времени собственными произведениями. В результате были созданы почти полтора десятка работ, которые объединял один принцип, — экран в них выступал аналогом человеческого тела либо тела животного, симулякром. Булата Махмудовича привлекала задача воспроизведения иллюзорного мира, второй реальности, созданной при помощи электронных средств. Одной из сильных работ этого цикла, на мой взгляд, является инсталляция «Электронный мальчик на мокрых пеленках», символизирующая наступление новой эры высоких технологий и вытеснение привычных способов коммуникаций с объектами окружающей нас реальности.

То, что сегодня наблюдается интерес к художественной

ипостаси деятельности «Прометея», не отменяет важность научной составляющей в их творчестве. Галеев был в первую очередь ученым, и только потом художником. В какой-то степени это стало препятствием художественному развитию, потому что Галеев, на мой взгляд, специфическим образом относился к эстетической составляющей деятельности, которой он занимался. Получалось, что идейная, образная сторона произведения порой уступала технической, научной. Увлеченность концепцией синестезии заслоняла собой задачи, которое ставило в это время перед собой российское современное искусство.

GUZEL FAIZRAKHMANOVA

PhD in art history, critic, curator, associate professor of the Department of Urban Development Kazan State Architecture and Engineering University

It is hard to overestimate the role of SCB "Prometheus" in the history of not only Russian but also foreign contemporary art. It is not just my opinion as a Kazan researcher observing artistic creations of Bulat Galeyev and his colleagues. International expert community has long appreciated their contribution—there are lots of foreign and of course Russian publications discussing their projects. Experiments of "Prometheus" group in the field of abstract cinema and their well-known light-music devices partially overlap with foreign movements in this field. They are considered «pioneers» of media art in our country not for nothing.

Despite the significance of "Prometheus's" activities, communication and interaction with foreign artists and institutions did not help to integrate "Prometheus" into Russian professional artistic community, established in the 1990s. Ironically they stayed as cultural heroes on a local level while being well known on the international arena. I think it was due to Bulat Galeyev's own attitude. He was selectively communicating with some Russian artists—representatives of the so called "second vanguard", such as Vyacheslav Koleichuk, but he never took part in exhibitions of Russian contemporary art and wasn't following the processes happening in it. First post-soviet publication about "Prometheus" in big professional media was an article Videoart and artistic community. Historic parallels between the USA and

Russia by Antonio Geusa in Moscow Art Magazine in 2005.

Activity of "Prometheus" to some extent influenced my own academic work—group's video-installations became the center of my attention back when I was working on my thesis research on history of contemporary art in Bashkortostan and Tatarstan. Video art created in the early 1990s, that I had analyzed, reflected one of the few overlaps of "Prometheus" with artistic mainstream of the time. Having visited in the early 1990s foreign exhibitions of media art, Bulat discovered video-installations and decided to meet the challenge of the time with his own works. As a result around a dozen of works were created following the same concept—a screen was an equivalent of human's or animal's body, a simulacrum. Bulat Galeyev was attracted to the task of reproducing illusory world, a second realm, created by electronic means. One of the strong works of the series to my mind was *Electronic Baby* installation, symbolizing the beginning of new era of high technologies and displacement of old communication means and objects of surrounding reality.

The interest in artistic activity of "Prometheus" that we see today does not override the importance of the scientific part of their works. In the first instance Galeyev was a scientist, and only then an artist. To some extent it was preventing his artistic development, because to my mind Galeyev had a specific attitude towards aesthetical part of activity that he was interested in. Ideological and figurative parts of creation were loosing to technical and scientific aspects. Passion for synesthesia concept overshadowed the tasks Russian contemporary art was aiming that time.

НАТАЛЬЯ ФУКС

искусствовед, куратор и исследователь новых медиа, руководитель отдела перспективных направлений и куратор РОСИЗО-ГЦСИ, директор по коммуникациям и связям с общественностью студии интерактивных медиа SILA SVETA

С историей современного искусства, и в частности российского, деятельность «Прометея» никак не соотносилась практически до настоящего времени. Думаю, что это наследие незаслуженно не привлекало внимания, но это и естественно в силу всеобщей дистанции, существующей между медиа артом, технологическим искусством и современным искусством, не связанным с технологическими практиками. Мне, как историку медиа искусства, очень интересно наблюдать, как этот разрыв сокращается в настоящее время, как медиа арт становится институциональным явлением культуры, в том числе благодаря обращению к наследию прошлого и переосмыслению таких явлений как «Прометей». Именно «Прометей» для меня являет российское медиа искусство миру. Я активно работаю с иностранными авторами, кураторами и галереями, и мой опыт сотрудничества с ними свидетельствует о том, что исследования истории аудиовизуального и светомузыкального искусства в СССР и России — одно из наиболее актуальных, привлекающих внимание, направлений. Это связь времен, которая формируется в настоящее время, в том числе и благодаря нашему участию.

Архив группы «Прометей» — уникальное междисциплинарное наследие международного масштаба.

Я с огромным удовольствием стала сотрудничать с «Прометеем» после встречи с Анастасией Максимовой в 2015 году и инициировала кураторский проект по реконструкции светомузыкальной машины «Кристалл». Светомузыкальный объект «Кристалл» — это первый инструмент, который активно использовался в перформативных практиках. С этим объектом нас связывают уже три года работы в художественном коллективе, где я объединила медиа художников Дмитрия Морозова (::vtol::) и Питера Кирна (CDM) с дебютанткой Юлией Глуховой и молодым исследователем из Казани, Ильнуром Мустафиным. В проект реконструкции также входит работа над мультимедийными перформансами, задействующими «Кристалл». И в настоящий момент для меня это одно из самых интересных направлений в моей кураторской деятельности, тесно связанной с медиаархеологией.

К другим ключевым работам я бы также отнесла и инсталляцию «Электронный художник», которая отражает глобальный контекст локальной советской культуры 1960-1970-х годов.

Благодаря научной компоненте, ставшей базисом для институциональной работы, «Прометей» обладает уникальным архивом, собранным Галеевым и его партнерами, коллегами, студентами. Этот архив необходимо сделать открытым молодым исследователям и художникам. Я рада поддерживать деятельность «Прометея» именно в этом направлении. И надеюсь, что большое количество молодых художников, обратившись к наследию «Прометея», будет более уверенно чувствовать себя за пределами российского контекста, — нам есть, что показать и предъявить миру.

NATALIA FUCHS

curator and researcher of new media, the Head of Emerging Media Art at the National Centre for Contemporary Arts ROSIZO (Moscow) and the Communications Director for Sila Sveta Interactive Media Studio

Till recently the activities of the "Prometheus" Studio were not related to the history of contemporary art in general and in Russia, specifically. I think it is unfair that this legacy has not attracted much attention, yet it seems natural because of the general gap between media art, technological art and contemporary art, not based on technological practices. As a historian of media art I am very excited to observe how this gap becomes smaller and smaller today and how media art becomes institutional phenomenon of culture also due to the fact that more people work with "Prometheus" archive and reconsider the phenomenon. For me, it is "Prometheus" that stands for Russian media art in international context. I work actively with foreign authors, curators and galleries and my experience shows that the history of audiovisual and light musical art in USSR and Russia is one of the most relevant and attractive directions. It is a link of times, which comes into being nowadays with our active participation.

"Prometheus" archive is a unique interdisciplinary legacy of international importance. With great pleasure I have started working together with "Prometheus" after I met Anastasiya Maximova in 2015. The first project, which I curated, was the reconstruction of light musical instrument *Crystall*. This object is the first instrument, which was actively used at the performances. The project lasts for three years already and I unite the efforts of media artist Dmitry Morozov (::vtol::), Peter Kirn (CDM),

Julia Glukhova and young scholar from Kazan Ilnur Mustafin. The reconstruction also includes multimedia performances with *Crystall*. At the moment it is one of the most exciting directions of my curatorial activities closely related to media archaeology.

Other key installations, in my opinion, include also *Electronic Painter*, which represents the global context of the local Soviet culture of 1960-1970s.

Due to the scientific aspects, which serve as a foundation for institutional work, "Prometheus" has a unique archive collected by Galeyev and his colleagues and students. This archive needs to become an open source to young scholars and artists. I am happy to support the activities of "Prometheus" in this direction and hope that more young artists will feel confident beyond the Russian context once they work with the archive. We definitely have something to show other world.

ОЛЬГА ШИШКО

заведующая Отделом кино- и медиаискусства ГМИИ им. А. С. Пушкина, куратор, искусствовед, преподаватель, основатель Центра культуры и искусства «МедиаАртЛаб»

Светомузыка, пространственная музыка, абстрактное кино, световая архитектура, эксперименты с экранами — все эти утопии первого авангарда были взяты на вооружение вторым авангардом. История современного искусства XX века — это захват пограничных территорий и мечта о «синестезии искусства».

Советские эксперименты 1960-70-х годов недооценены на Западе. Это был второй авангард, всплеск футуристических проектов. И как ни странно, это возникло именно в Казани, в экспериментах группы «Прометей». Булат Галеев вместе со своей командой соединил науку и искусство, мистику, философию и музыку. Они обратились к началу XX века, когда идеи мистерии, универсального произведения искусства очень ярко звучали в живописных работах Кандинского и в его манифестах, в работах Скрябина и, собственно, в его «Мистерии» и музыкальной поэме «Прометей», партитура которой совмещала и симфонический оркестр, и музыку, и целую партию света. Говорят, Скрябин даже задумывал создать некое «мистериальное» представление, которое будет синтезировать не только музыку, свет, картинку, но и запахи. Но в тот момент технологии в области световых, звуковых, интерактивных установок не догоняли идеи больших мастеров. Это была утопия — «машина мечты», воплотить

которую в жизнь стало возможно в 1960-е годы. В 1962 году полная версия была исполнена в Казани под руководством Булата Галеева. Был снят светомузыкальный фильм на эту тему. Позднее, в 1972 году, Лондонский симфонический оркестр исполнил «Прометей» со световой партией под управлением Элиакума Шапиры.

С наукой в искусстве заигрывали еще импрессионисты. Импрессионизм, пуантилизм, расщепление визуальности напрямую связаны с наукой. Многие авангардисты работали с научной тематикой, причем не с понятием ньютоновского последовательного времени, а с эйнштейновским относительным временем. Художники стали следить за тем, что происходит в науке, потому что образность и визуальность напрямую связаны с понятиями времени и пространства, изучением которых занимались и ученые, и художники. В 1960-70-е годы художники приоткрывали новые знания: проходили Прометеевские чтения, где люди из разных областей делились открытиями, инновациями. Только таким образом можно было придумывать что-то новое.

Они работали в области экспериментального прогнозирования, они создавали будущее искусство и необходимый инструментарий для его воплощения. Соединение искусства, музыки, архитектуры, спецэффектов требовало привлечения людей из разных областей. И сегодня их поиски и открытия принадлежат к разным сферам, но междициплинарные поиски, на мой взгляд, остаются самыми интересными.

В то же время Вуди и Штейна Васюлки образовали группу “The Kitchen“ изначально отказалась от критиков, которые

не могли писать про медиаискусство, от кураторов, которые ничего не понимали в медиаискусстве. Они набирали свою обойму людей: приглашали писателей, музыкантов, с которыми интересно отправиться в путешествие сразу в нескольких измерениях — в пространстве, времени и внутри себя — и создавать такое искусство, которое, возможно, изменит восприятие мира и себя. Да и сами Вуди и Штейна были из разных областей: он из кинематографа, она — профессиональная скрипачка. Для них было очень важно взаимодействие музыки и визуального искусства. Но что можно было сделать без понимания техники, без науки? Они ничего бы не смогли, не стали бы первыми программинг-художниками. Пайковские эксперименты с телевизионными устройствами в 1960-х годах опирались, как правило, на его композиторский опыт и сотрудничество с Джоном Кейджем и на работу с ведущими программистами того времени.

Художники 1950-60-е гг. предлагали зрителю войти в «поток образов». Процесс был стадиальным, и потому особенно живым: наряду с Булатов Галеевым хочется назвать Театра пространства Милтона Коэна, группе “E.A.T.“ во главе с Робертом Раушенбергом. Юрия Соболева, Стэн ван дер Беека…

Коллективное мышление было очень важно для того поколения художников. И сегодня художники работают совместно с учеными, и не только ученые помогают художникам открывать новые возможности, но и художники помогают ученым менять оптику взгляда и по-новому смотреть на мир.

О «Прометее» я узнала очень рано. Когда я писала диплом в МГУ, меня пригласили работать в Центр

современного искусства Сороса, в художественную лабораторию новых медиа. Я очень сложно относилась к этой области искусства, не понимая, что за этим стоит, и в 1991-92 годах заново осваивала ее. Именно в тот момент я узнала про Булата Галеева. А уже ближе познакомилась с его творчеством при создании совместной программы с Кириллом Разлоговым. «МедиаАртЛаб» (организация, которую мы создали с Алексеем Исаевым в 1998 году), вместе с Разлоговым работала над проектом «От киноавангарда к видеоарту». Отдельная программа была посвящена Булату Галееву, и тогда я пересмотрела весь архив и хронику. В тот момент мы работали над антологией российского видеоарта, и «Космическая соната» 1972 года попала в эту антологию. Работа относится к самым ранним экспериментам взаимодействия света, музыки и изображения, проводимым в казанском НИИ «Прометей». «Космическая соната», наряду с фильмами «Прометей» (1965) и «Вечное движение» (1969), стала одним из первых абстрактных светомузыкальных фильмов, полученных в результате работы художников с сигналом.

Стоит также вспомнить их слайдомузыкальные композиции, где слайды плавно менялись на экранах, создавая сплав музыки и живописного изображения. Там очень много всего: «Облака» (муз. К. Дебюсси), «Аве Мария» (муз. Ф. Шуберта), «Обнимитесь, миллионы!» (муз. Л. ван Бетховена), «Космический одуванчик», «Пинк Флойд», «Музыка татарского орнамента». Джон Кейдж также создавал созвездия, используя проекторы, Роберт Раушенберг и очень многие авангардные кинематографисты пытались расширить пространство экрана и вместить

зрителя в тотальный свет, цвет, звук. Ранние работы «Прометея» сродни также экспериментам Нам Джун Пайка.

«Прометеевцы» открыли специальный концертный зал в Казанском молодежном центре, куда ходили пять-семь тысяч человек каждый год, и это тоже было уникальное явление. Соединяя музыку и изобразительное искусство, они привлекали большое количество людей и всегда были впереди — физики и лирики стали понятны молодежи.

OLGA SHISHKO

HEAD OF THE DEPARTMNET OF FILM AND MEDIA ART OF THE STATE PUSHKIN MUSEUM OF FINE ARTS, CURATOR, ART HISTORIAN, PROFESSOR, FOUNDER OF THE CENTRE OF CULTURE AND ART «MEDIAARTLAB

Light music, spatial music, abstract cinema, light architecture, experiments with screens—all those utopias of the first avant-garde were adopted by the second one. History of contemporary art of the 20th century is a takeover of borderline territories and a dream of "synesthesia of art".

The Soviet experiments of 1960s—1970s are undervalued in the West. It was the second avant-garde, the outbreak of futuristic projects. And ironically it has all started in Kazan with the experiments of "Prometheus" group. Bulat Galeyev together with his team put together science and art, mysticism, philosophy and music. They referred to the beginning of the 20th century when ideas of mysteria and universal pieces of art were still vivid in the works and manifests of Wassily Kandinsky, in works of Alexander Scriabin and respectively in his *Mysterium* and musical poem Prometheus, the score of which combined symphonic orchestra, music and a light part. Some scholars say that Scriabin was thinking about creating "mysterial" show that would synthesize not only music, light, and imagery but also odors. But technologies of that time could not keep up with the ideas of great masters. It was utopia—a "machinery of dream" that became possible to create only in 1960s. In 1962 the complete version was performed in Kazan under the direction of Bulat Galeyev. They also produced a light music movie "Prometheus". Later in 1972 London Symphonic Orchestra performed Prometheus with

light part under the direction of Eliaquim Shapiro.

The impressionists have already been experimenting with science in art. Impressionism, pointillism, disintegration of visual was directly connected to science. Many avant-garde artists worked with scientific problems, and not with Newtonian linear time, but with Einstein's relational time. Artists began to follow changes in scientific field because imagery and visual are directly connected to the concepts of time and space, which were studied by both scientists and artists. In 1960-1970s artists explored new fields: Prometheus Readings were held, where people from different fields could share their discoveries and innovations. That was the only way to come up with something new.

They were working in a field of experimental forecasting; they were creating future art and equipment for its fulfillment. Connecting art, music, architecture, and special effects required involving people from different spheres, but to my mind interdisciplinary searches are still the most interesting ones.

At the same time Woody and Steina Vasulka established *The Kitchen* group and discarded those critics who did not understand media art. They built their own community of people. They invited writers, and musicians that were interesting to go on a journey in different dimensions at once — space, time and into your own depths — and to create art that could possibly change perception of world and self. Woody and Steina are from different fields themselves: he is from cinematography, she is a professional violinist. Interaction between music and visual art was very important to them. But what could have one done without understanding of technology, science? They would not have done anything if they did not become first programming-artists.

Paike's experiments with television equipment in 1960s were based on his experience as a composer, cooperation with John Cage and his work with the leading programmers of the time.

The artists of 1950-1960s invited viewers to enter the "flow of imagery". The process was stadial and because of that especially living: together with Bulat Galeyev you can mention Space Theater of Milton Cohen, *E.A.T.* group led by Robert Rauschenberg, Yuri Sobolev, Stan VanDerBeek and many others.

Collective thinking was very important for that generation of artists. Today artists also work with scientists, and scientists are not the only one helping artists to open new possibilities, artists also help scientists to change the perspective and look at the world anew.

I have found out about "Prometheus" pretty early. When I was writing my diploma back at the MSU, I was invited to work at the art laboratory of new media at the Soros Center of Contemporary Art. I had rather complex attitude towards the field of contemporary art because I did not know what stood behind that and in the 1991-1992 I had been exploring it anew. That was the time I found out about Bulat Galeyev. I got a closer look at his work creating a collaborative program with Kirill Razlogov. *MediaArtLab* (an organization that we established together with Aleksey Isaev in 1988), in collaboration with Razlogov worked on the project called *From Avantgarde Cinema to Videoart*. We had a separate program dedicated to Bulat Galeyev. It was the moment when I had looked through the whole archive and chronic. We were also working on anthology of Russian videoart at that time and *Space Sonata* (1972) got into that anthology. The work belongs to the early experiments of interaction of light, music

and imagery held by the "Prometheus". *Space Sonata* together with Prometheus (1965) film and Eternal Movement (1969) became one of the first abstract light and music movies derived from artists' work with signal.

We should also mention their slide and music compositions, where slides were changing slowly on the screen, creating a fusion of music and picturesque imagery. There are a lot of different movies: *Clouds* (music of Claude Debussy), *Ave Maria* (Franz Schubert), *Hug, millions of people!* (Ludwig van Beethoven), *Space Dandelion, Pink Floyd, Music of Tatar Ornament*. John Cage was also creating constellations using projectors. Robert Rauschenberg and many other avant-garde cinematographers tried to widen the space of screen and fit viewer into a total light, colour, sound. Early works of "Prometheus" are like experiments of Nam Jun Pike.

"Prometheus" members have opened a special concert hall in Kazan youth center, where every year about 5-7 thousand of people came, which was also a unique phenomenon. Combining music and art they attracted a lot of people and were always ahead—physicists and lyricists became understandable to youth.

МЕТЕИ

АЛЕКСЕЙ ШУЛЬГИН

художник, куратор «Электромузея» (Москва), преподаватель в Школе мультимедиа и фотографии им. Александра Родченко, один из основателей группы Electroboutique

Некоторые специалисты в области искусства до сих пор считают, что современное искусство — это лишь пространство идей, а технологии никакого значения не имеют. Но революции в искусстве идут параллельно с революциями в науке и технологиях. Так, фотография изменила живопись и благодаря ей возникли импрессионизм, постимпрессионизм, абстракционизм. Впоследствии видео, кино, интернет также повлияли не только на существующие виды искусства, но также и инициировали совершенно новые. На Западе это уже хорошо исследовано, и пришло время понять, как технологии и искусство сосуществовали в отечественной истории.

Булат Галеев и Вячеслав Колейчук — прямые продолжатели идей конструктивизма и футуризма, и постепенно их начинают воспринимать как матерых художников, их проекты попадают в музеи и галереи. Сейчас художественная среда все более гомогенизируется за счет интернета. А за железным занавесом был недостаток информации, но именно в таких условиях могло возникнуть нечто настолько самобытное, как группа «Прометей».

Для меня, как художника, важен контекст и понимание того, что я существую не в безвоздушном пространстве. Взять хотя бы объект Галеева, выставлявшийся в ММАМ, терапевтический аппарат для космонавтов. Он напоминает

микроволновую печь, у которой вместо дверцы — экран с гипнотическим абстрактным изображением, есть кнопки и ручки для его регулировки. Это непохоже на искусство — соответственно, тут есть авангардная составляющая. Искусство, похожее на искусство, по Гройсу, — китч, вчерашний день. У объекта прикладное назначение: это аппарат свето- и цветотерапии, призванный успокоить космонавта. В то же время изображение на экране напоминает тени, абстрактные образы на стенах пещеры, где плясали шаманы, совершая древний ритуал. То есть объект отсылает нас к древнейшим форма искусства. И одновременно это сугубо технологический объект, в котором нет самовыражающегося художника. Ненавижу, когда художник выставляет свое великое «Я» на передний план. Там этого нет напрочь. Оно и понятно: это инженер-арт. Очень важно, что группу «Прометей» создали ученые, работавшие в рамках научно-исследовательского института. Это давало им мощную материальную базу и крышу, которая защищала их от гонений. Если бы они предъявляли это как современное искусство, они бы долго не просуществовали. А тут они мимикрировали.

Группа «Прометей» — это прежде всего коллективное творчество, несмотря на то, что на первом плане всегда Галеев. Индивидуальное творчество устарело: индивидуализм привел мир к тем проблемам, которые стоят перед ним сейчас. Спасение мира — в объединении усилий и отказе от эго. А в их произведениях эго отсутствует. Многие из их проектов — инструменты, интерфейс для создания произведения. В прошлом инструменты — ножи, перья, чернильницы — создавались и воспринимались как произведения искусства.

И сейчас разработчики программного обеспечения делают то же самое: программы являются инструментами для других людей, для создания других произведений с их помощью. Некоторые искусствоведы до сих пор считают, что инструмент не может быть произведением искусства, что искусство — это эгоцентрическое «самовыражение» художника. Но как сказал Далай-лама: «Нам не нужно больше самовыражающихся гениев, нам нужно больше ответственных людей, волнующихся о судьбе мира».

ALEXEI SHULGIN

artist, curator of Electromuseum (Moscow), lecturer at Rodchenko Art School, co-founder of Electroboutique group

Some experts in the field of art still think that contemporary art is just a space of ideas, where technologies are not important. However, revolutions in art go hand in hand with revolutions in science and technology. Thus the photography has changed art and created impressionism, post-impressionism, and abstractionism. Subsequently video, cinema, and the Internet not only affected the existing forms of art, but also initiated brand new ones. This situation has already been well studied in the West, and now comes the turn to understand how technology and art coexisted in our national history.

Bulat Galeyev and Vyacheslav Koleichuk are successors of constructivism and futurism. Nowadays they are gradually perceived as experienced artists, and their projects get into museums and galleries. The Internet increasingly homogenizes today's artistic environment. Of course there was a lack of information behind the Iron Curtain, but those were the conditions for something as distinctive as "Prometheus" group to appear.

As an artist I am concerned with the context and it is important for me to be aware that I do not work in a vacuum. For instance, let's take Galeev's object—a therapy device for astronauts that was at the exhibition at MAMM. It reminds me of a microwave that has a screen with hypnotizing abstract images instead of a door, and buttons and knobs for its adjustment. It doesn't look like art and thus there is a component of the avant-garde. Ac-

cording to Boris Groys, art that looks like art is kitsch, it is not relevant anymore. That object had an applied purpose: it is a light and color therapy designed to soothe an astronaut. At the same time the image on the screen resembles shadows, abstract imagery on the walls of the cave, where dancing shamans were performing ancient rituals. In this way the object sends us back to the oldest form of art. While at the same time it is a purely technological object that does not contain artist's expressive self. I hate it when an artist puts his great "self" to the fore. There is nothing like that there at all. And this is understandable because it is an engineering art. "Prometheus" group has been established by scientists within the research institute. This fact played an important role in their activities. It gave them powerful material base and a roof protecting them from persecution. If they presented it as contemporary art they would not have lasted long. But this way they were able to mimicry.

"Prometheus" group is above all a collective creation even though Galeyev is always at the forefront. Individual creativity is outdated: individualism led the world to the problems it is facing now. World's salvation is in uniting the efforts and abandoning the ego. And there is no ego in their works. Many of their projects are tools and interfaces for creating works. In the past tools such as knives, pens, and inkwells were created and perceived as works of art. Today software developers are doing the same thing: software is a tool that helps people create other works. Some critics still believe that instrument can't be a work of art, that art is an egotistic artist's "self-expression". But as Dalai Lama said: "We do not need the self-expressing geniuses anymore, we need more responsible people worrying about the fate of the world."

ИСТОРИЯ СКБ 1975г.

MALINA FRANK USA
A.LÁSZLÓ
WILFRED THOMAS USA
SCHOEFFER NICOLAS FRANCE
ПРОМЕ
ЭКСПЕРИМЕ

ОМЕТЕЙ. ДЕМОВЕРСИЯ
РИМЕНТ ОБЕЩАЕТ СТАТЬ ИСКУССТВОМ
PROMETHEUS. DEMO
EXPERIMENT PROMISES TO BECOME ART

faces

НИКОЛАЙ ОНИЩЕНКО

Блекнет. 2017
Инсталляция, смешанная техника

«Трава и цветы блекнут. Лицо блекнет».
Толковый словарь Даля

О работах СКБ «Прометей» я узнал совершенно случайно. За исключением монографии «Кинетическое искусство» вышедшей в 1990-х годах, какие-то упоминания об их деятельности мне не встречались. Первое что я отметил при знакомстве с их наследием, это явная сильная мифологическая аура. Некое СКБ действующее в Казани в 1960-1970-е годы, неясность их целей, биографий и связей, да и название «Прометей» уже отдает мифом и таинственностью. Собственно, именно этот мифологический вектор и послужил основой для выбора языка для моей работы.

Вторым фактором был архив. Найденные в Казани альбомы, документы и объекты основного блока выставки перекликаются с форматом найденных дневниковых записок. В деятельности «Прометея» не прослеживается четкая структура, соотносилась ли их практика с полем искусства, или же это были случайные, непреднамеренные заходы советских инженеров на пограничные территории. Возможно все это просто ускользает спустя прошедшие десятилетия, как ускользает и блекнет в помешательстве

разум героя моего проекта.

Фрагменты этого дневника были найдены случайно. В них история человека жившего в Казани в 1960-1970-е годы. Из дневника невозможно понять ни его имени, ни фамилии. В плохо сохранившихся листах есть упоминание о посещении демонстрации установки «Малиновый звон» на башне Казанского кремля. Спустя несколько месяцев у автора начинается острое психическое расстройство, он часто видит цветное свечение, становится агрессивным. В дневнике упоминается найденный кусок теплого стекла, то пропадающий, то появляющийся вновь, и по некой причине очень важный для него. Из фрагментов не ясны причины приведшие его к тюремному заключению и помещению в психиатрическую больницу.

© Собственность автора

NIKOLAI ONISCHENKO

Fades, 2017
Installation, mixed media

Grass and flowers fade. The face fades away.
Explanatory Dictionary of the Living Great Russian Language by Vladimir Dal

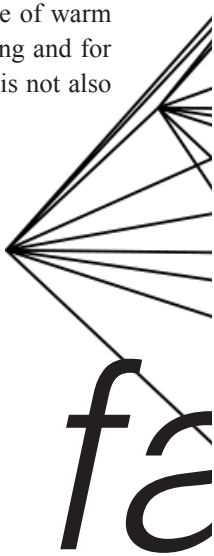
I came across the works of the design studio "Prometheus "accidentally. Apart from the book Kinetic Art published in 1990s I did not see any references to their activities. The first thing I noticed when I got acquainted with their legacy was its explicit mythological aura. Unspecified design studio from Kazan functioning in 1960-1970s with unclear aims, biographies and connections, in addition the name "Prometheus"—all together there was a feeling of some mythic and mysterious things. This mythological aspect has become the key reason to choose the language of my work.

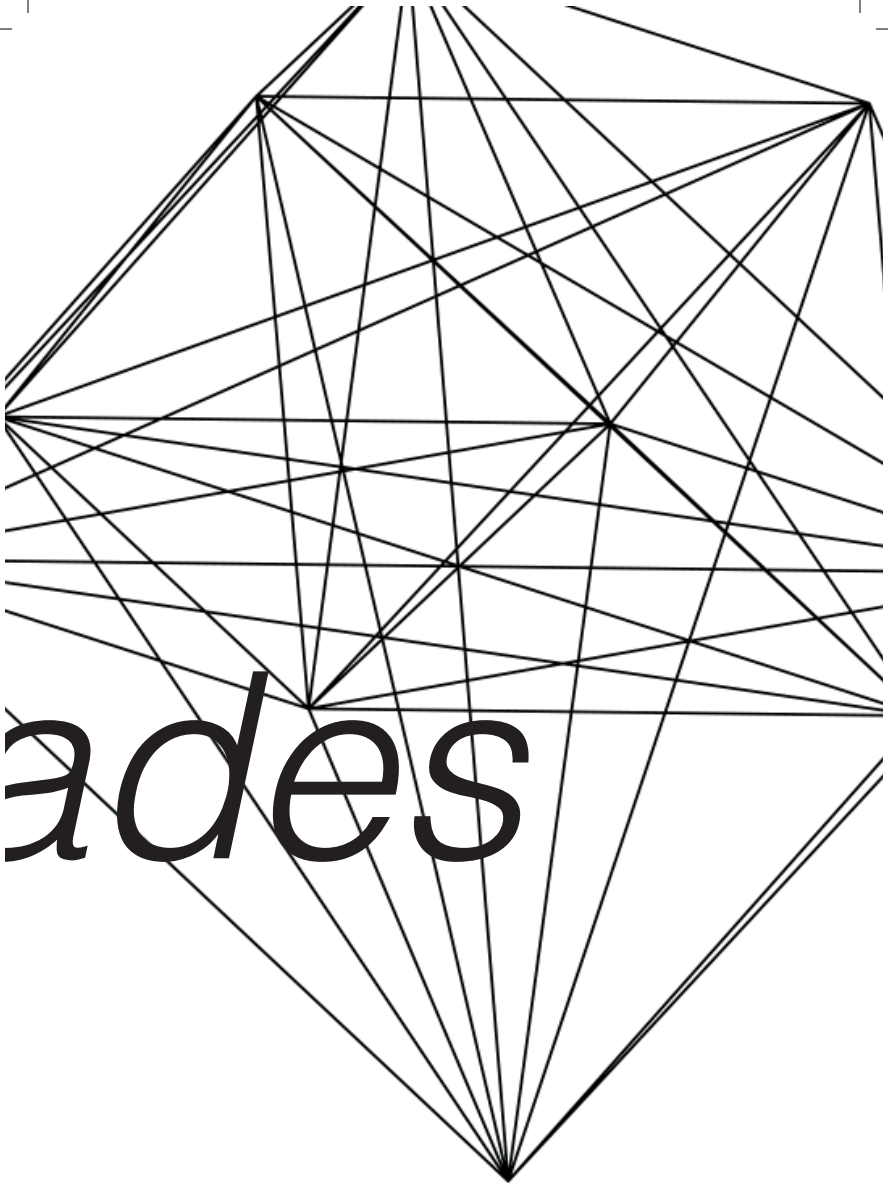
The "Prometheus" archive was the second reason. Discovered archival albums, documents and objects from the main exhibition look like found diary notes. We cannot see a clear structure in the activities of Prometheus and thus to answer straightforwardly the question whether their projects referred to the field of art or it was unintended interventions of Soviet engineers to borderline territories. Probably it fades away after decades like the mind of the hero of my project who goes mad.

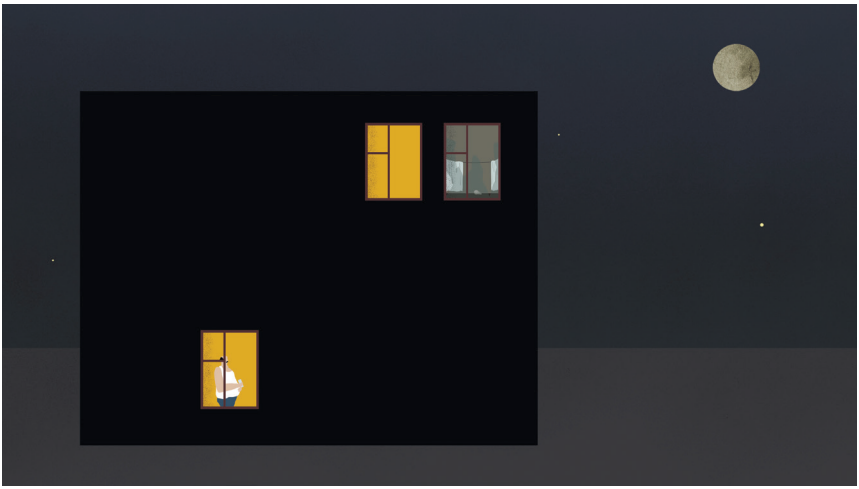
The fragments of this personal diary have been found acci-

dentally. They narrate the story of the man who lived in Kazan in 1960-1970s. His first and last names are not given in the diary. In quite destroyed pieces of the diary there is a reference to the attendance of the demonstration of the illumination of Spasskaya Tower Crimson Chime. Couple of months later a strong mental disorder has started manifested in seeing the light glow and aggression. There is also a reference to the piece of warm glass that he found. It was appearing and disappearing and for some reasons it played an important role for him. It is not also clear what brought him to jail and mental hospital.

© Courtesy the Artist




ades



АНАСТАСИЯ ПОЖИДАЕВА

Окна. 2017
Видео, 1:43

Архивные альбомы с вырезками, стенды и статьи СКБ «Прометей» о свете и музыке в архитектуре оказались очень в духе тем, с которыми я работаю: дом как машина для жилья, эстетика техницизма, тотальное господство технократического мышления. Дом—отдельный живой организм, способный развиваться или умирать. У него есть границы, очерченные железобетонными конструкциями, и есть внутренний механизм—человек. Человек является частью механизма дома—он должен включать и выключать свет и соблюдать ритм и траектории движения.

Из статьи «Экологическая миссия «светоархитектуры» СКБ «Прометей» я приведу несколько цитат: «возвращающееся понимание глубочайшего, бытийного единства человека и природы привело новейшую архитектуру к необходимости отказа от чисто технократической парадигмы, к возвращению — хотя бы и в превращенной форме — к целям имитации естественной среды». Прометей убеждает, что задачи освещения и обогрева в архитектуре сравни природным феноменам (окна, световые фонари в крышах). И именно архитектура должна дать возможность человеку слиться с природой при помощи технологичных средств и, конечно же, динамического света и звука.

© Собственность автора

ANASTASIA POZHIDAEVA

Windows, 2017
Video, 1:43

Archival albums with newspaper notes, boards and papers of the design studio "Prometheus" about light and music in architecture are close to the topics I am working on: house as a machine for living, aesthetics of technicism, the totality of technocratic mode of thinking.

House is an individual living organism, which is able to develop and die. It has borders marked by reinforced concrete, and it has an internal mechanism — a human who is a part of the mechanics of the house — he has to switch on and off the lights and follow the rhythms and trajectories of movement.

I will quote from the paper "Ecological Mission of Light Architecture of SCB "Prometheus": "the returning understanding of the deepest, essential unity of human and nature brought new architecture to the refusal of purely technocratic paradigm, i.e. to the return — yet in the transformed way — of the aims to imitate natural environment". "Prometheus" convinces that the illumination and heating in architecture are similar to natural phenomena (windows, lamps on the roofs). It is architecture that should bring the opportunity to merge with nature with the technological means and of course dynamic light and sound.

© Courtesy the Artist

АЛЕКСАНДР СКОБЕЕВ

онн0.01 (АСв) 19-68Д20-04. 2017
Инсталляция

.Пристальный контроль состояния объекта с 1968 года.

.Среда процесса становления основных функциональных способностей: естественная.

.Отсутствует регенерация первичных тканей; наблюдается трансформация органических истоков.

.Форма привосходящей массы: примитивная.

.Контактные рефлексы не превышают уровня 335/789.

.Преемственность относительно новейших популяций отрицательная.

.Так же замечено расширение резервной кэш-материи: 13.000034% выше нормы.

.График экспериментов соблюдается исправно. 11123 /// 324999 по 26 - 01 - 2016 (включительно).

*** Основаная направленность приоритетов стимула развития неопределенна.***

*** Дальнейшая вероятная сфера применения, а также тенденции неясны. ***

© Собственность автора

ALEXANDER SKOBEEV

ONN0.01 (ASv) 19-68D20-04, 2017
INSTALLATION

.Detailed control of state of the object since 1968.

.The environment of the formation process of the basic functional peculiarities: natural.

.Absence of the regeneration of prime tela; the transformation of organic origins is observed.

.The form of exceeded mass: primitive

. The contact reflexes do not exceed the level 335/789.

.The continuation in relation to new populations: negative.

.Also the extension of reserved cash-matter: 13.000034% above the norm.

. The timetable of experiments is followed satisfactorily. 11123 /// 324999 till 26 - 01 - 2016 (incl.)

*** The main direction of stimuli priorities of developments is undefined. ***

*** The next possible phase of application and tendencies are not clear. ***

© Courtesy the Artist

СВЕТЯЩИЙСЯ ЗВУК

К 100-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ А. Н. СКРЯБИНА

В январе 1972 г. вся мировая музыкальная общественность отмечает юбилей великого русского композитора А. Н. Скрябина, автора первого в мире симфонического произведения, поэмы «Прометей», в партитуру которого самим автором была включена строчка «Luce» (партия светового инструмента).

Для сотрудников конструкторского бюро «Прометей» Казанского авиационного института наступающий год юбилейный вдвойне. Десять лет назад в Казани ими было проведено первое в СССР исполнение «Прометея» с воспроизведением скрябинской строчки «Luce». Тогда и возникло это конструкторское бюро со столь необычным для технической организации названием.

НАИБОЛЬШЕЕ количество публикаций, посвященных светомузыке, дают сейчас технические издания. В этом нет ничего удивительного — на данном этапе развития нового искусства его судьба еще во многом зависит от изобретательности инженерной мысли.

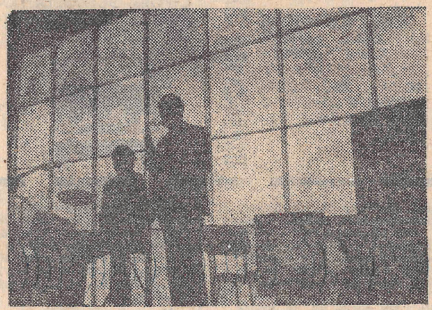
Человек издавна мог обеспечить себя таким звуковым инструментарием, который позволял свободно управлять такими параметрами звука как: громкость, высота, тембр и т. д. Невероятных высот смогло достигнуть к данному моменту искусство «послушного звука» — искусство Баха, Бетховена, Чайковского.

Труднее обстоят дела с организацией цвета в движущиеся фигуры. Еще двести лет назад немецкий художник И. Л. Гоффман, критикуя наивную идею «цветового клавесина» и «музыки цвета» Кастеля (он окрашивал в разные цвета звуки гаммы) писал: «Золотой памятник тому, кто сумеет внести в цветовой клавесин рисунок, формы». Кто знает, может быть, Гоффман удостоил бы уже такого памятника советских конструкторов светомузыкальных устройств.

В течение нескольких лет под руководством инженеров Е. Мурзина, М. Малкова велось строительство специального, полусферической формы зала при экспериментальной студии электронной музыки (ЭСЭМ расположена в здании музея Скрябина, г. Москва). Сейчас в зале проводятся первые светопредставления на музыку Р. Щедрина, А. Хачатуряна, А. Онеггера. Сотрудниками ЭСЭМ, кроме этого, создана оригинальная установка в павильоне «Физика» на ВДНХ.

Весной 1971 г. в Измайловском парке Москвы начала функционировать стационарная светомузыкальная установка «Андромеда», выполненная в виде прямоугольной башни 18-метровой высоты.

В этом же году вступает в эксплуатацию мощная автоматическая светомузыкальная установка в киноконцертном зале «Зарядье» при московской гостинице «Россия» (автор проекта — К. Леонтьев). В плане — использование ее не только в самостоятельном исполнении, но и сочетание этой установки с балетными и эстрадными постановками.



На снимке: **декоративная светомузыкальная панель в гостинице «Татарстан».**

В зале ЭСЭМ частично использована аппаратура харьковского светокомпозитора и конструктора Ю. Правдюка. Именно в Харькове, кстати, с 1970 г. начал функционировать при ЦПКиО первый в стране стационарный «зал цветомузыки».

В 1971 г. организована «Лаборатория цветодинамических устройств» в г. Полтаве (руководитель С. Зорин). Разумное распределение функций между светотехникой и электроникой позволяет конструкторам получать на экране фантастические феерии красок, воспроизводимые беззвучно или совместно с музыкой.

Большим праздником для жителей Еревана явилось открытие в прошедшем году на площади им. Ленина светомузыкальных фонтанов (автор проекта — А. Абрамян). Струи воды как бы танцуют под музыку и меняют по определенной программе свою яркость и цвет.

Работы казанского СКБ «Прометей» носят экспериментальный, научно-исследовательский характер. Имея конечной своей целью создание специального, замкнутой эллипсоидной формы зала для проведения светоконцертов, казанцы решили предварить их своеобразной «разведкой бо-

ем», проверкой неизведанных пока предельных возможностей синтезированного светозвука. Кроме создания светоинструментов, с плоскими и объемными экранами, растровых и проекционных, СКБ занимается исследованием «цветного слуха». В Казани сняты первые в стране светомузыкальные фильмы, проведен первый спектакль «звук и свет» без актера и декораций, под открытым небом, с пространственным размещением звука в пространстве. Одной из оригинальных скрябинских идей, последовавшей за поэмой «Прометей», является сочетание синтезированного светозвука с архитектурой. К этой области «световой архитектуры» можно отнести установку «Малиновый звон» в Спасской башне Казанского Кремля и динамическое освещение оригинального здания Казанского цирка. Декоративная светомузыкальная панель с экраном в 21 кв. м действует с 1970 г. в казанской гостинице «Татарстан». По проекту СКБ «Прометей» была изготовлена установка «Идел», врученная молодежной делегацией Татарии отряду космонавтов СССР в дни празднования 10-летия полета Ю. Гагарина (конструкторы — Р. Галявин, Р. Сайфуллин, И. Галиуллин, Ю. Хакимов).

Сейчас можно не сомневаться: очень скоро светомузыка займет свое достойное место в одном ряду с другими самостоятельными искусствами.

Огонь, зажженный в «Прометее» нашим великим соотечественником Скрябиным, разгорается все ярче и ярче. Реальное доказательство тому — наметившийся творческий союз между художниками и техниками, объединившими свои усилия для решения этой увлекательной проблемы — создания искусства «светящегося звука».

Булат ГАЛЕЕВ,
руководитель СКБ «Прометей».

«Комсомолец Татарии»
7 января 1972 г.

«Казанская неделя»
13 декабря 1971 г.

КАЗАНСКИЙ ПЛАНЕТАРИЙ

воскресенье
12 декабря
научно-популярные
и занимательные

ЛЕКЦИИ-СЕАНСЫ

для взрослых и детей

10 час. — По ту сторону тайны

11 час. — По дороге в космос

12 час. — Удивительные приключения белого медвежонка

13 час. — Вселенная и человек

14 ч. 30 м. — Легенды и мифы о звездном небе.

15 ч. 30 м. — О чем рассказывают звезды?

16 ч. 30 м. — Освоение космоса и религия.

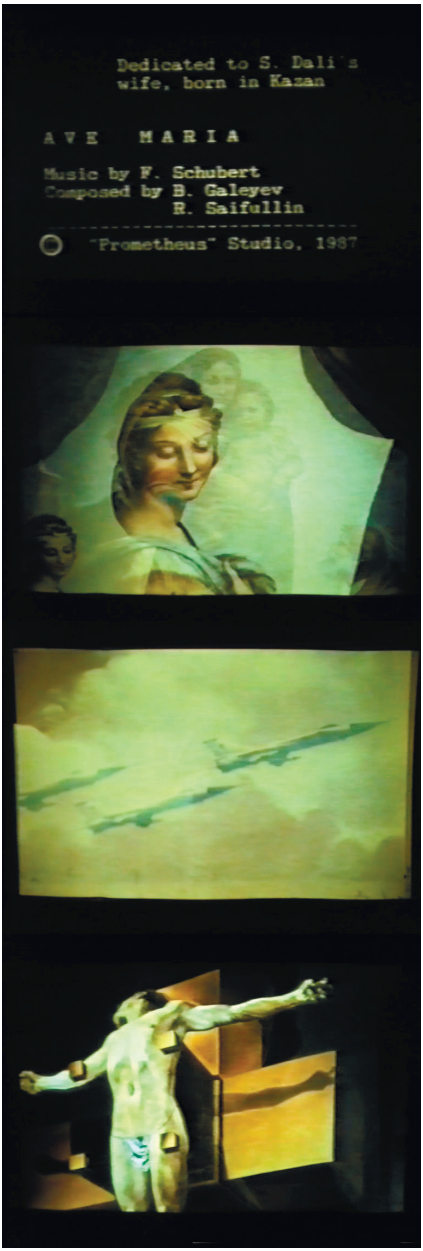
Лекции сопровождаются показом звездного неба, различных небесных явлений, новых цветных кинофильмов и диапозитивов, имитацией полета искусственных спутников Земли, автоматических космических станций и пилотируемых космических кораблей.

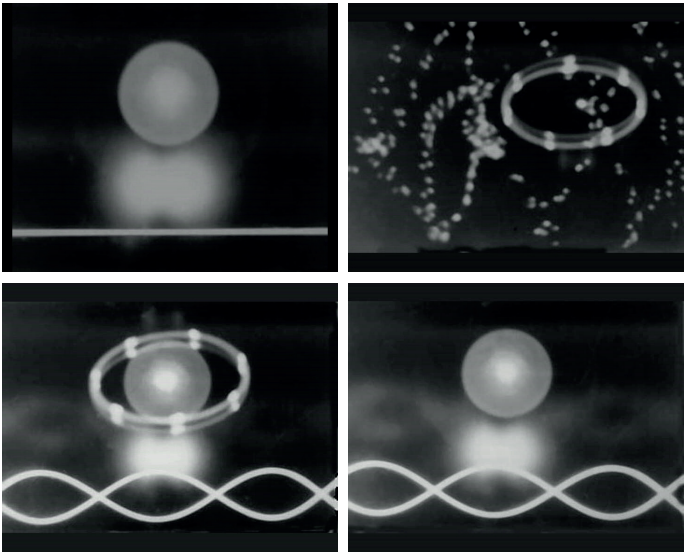
Каждый сеанс завершается фантастическим космическим путешествием — светомузыкальной программой «Вечное движение».

Адрес планетария: ул. М. Джалиля, 21 (бывший Петропавловский собор).

ЭКСПЕРИМЕНТ ОБЕЩАЕТ СТАТЬ ИСКУССТВОМ

ИНСТРУМЕНТЫ
ДЛЯ ИНТУИТИВ-
НОГО ПОДБОРА
ГАРМОНИЙ –
ОПРЕДЕЛЕННЫЙ
УРОВЕНЬ РАЗОЧ-
ТИЯ, ОБЩЕЙ
ПРОБЛЕМЫ
А. Сова
ЧАСТЬ ДОКАЗАТЕЛЬ
ДОКЛАДОВ И ПОЛЕМ
К ОБЪЕКТИВНОСТИ ПОЗН
ЕНИЯ ДЕ
ДЕЙСТВИ
Москва

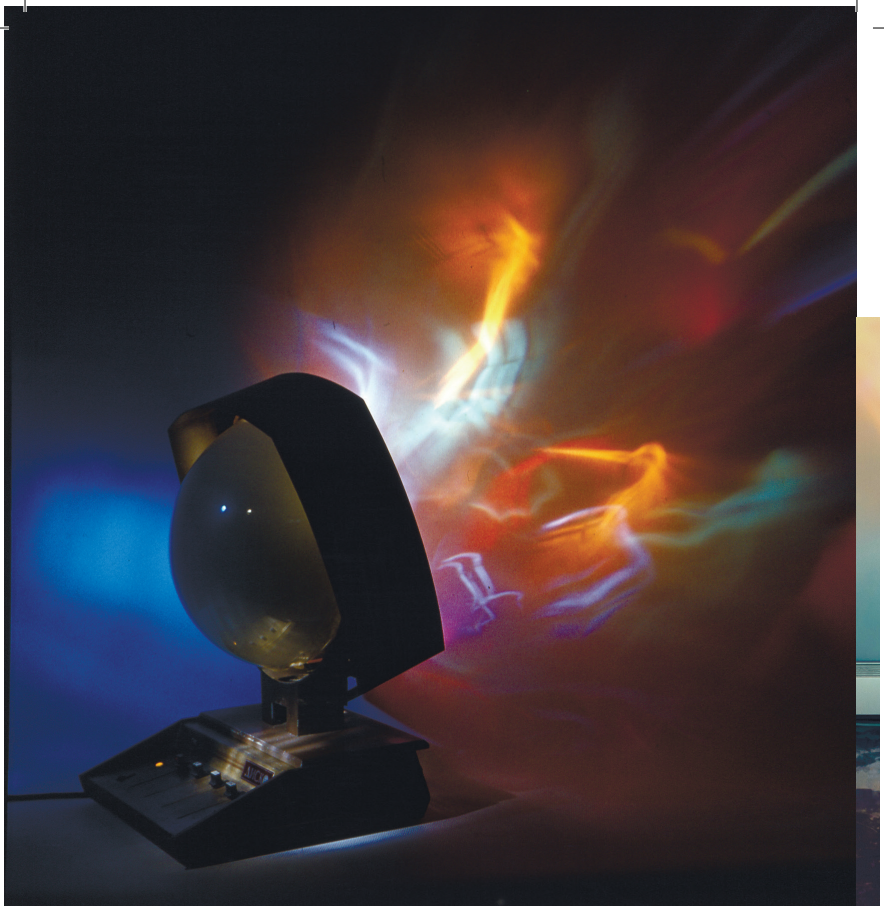

Dedicated to S. Dali's
wife, born in Kazan
AVE MARIA
Music by F. Schubert
Composed by B. Galeyev
R. Saifullin
"Prometheus" Studio, 1987

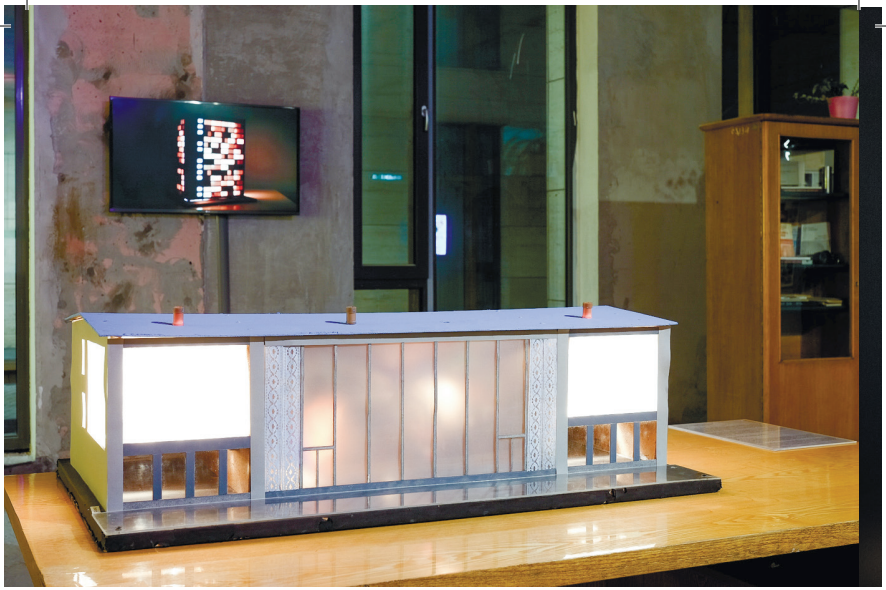


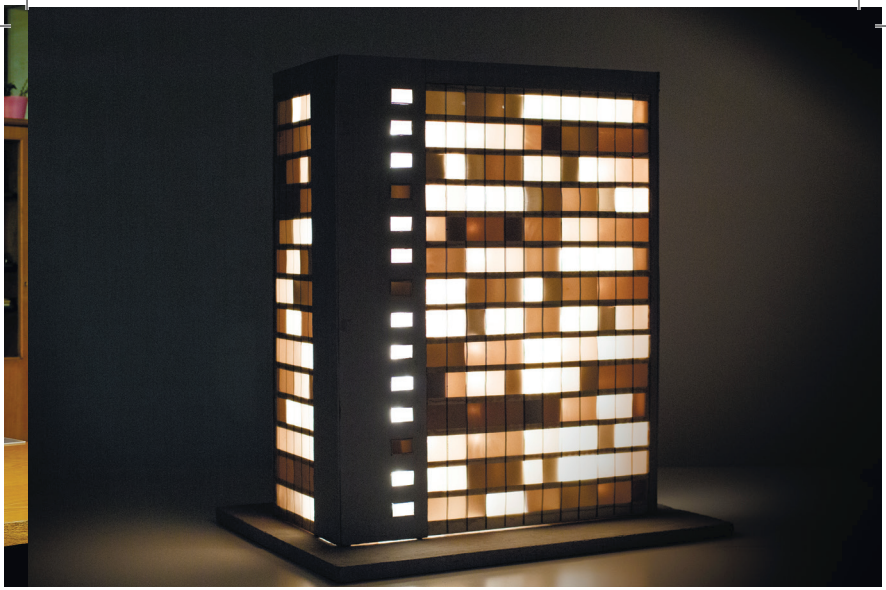
1960
1970

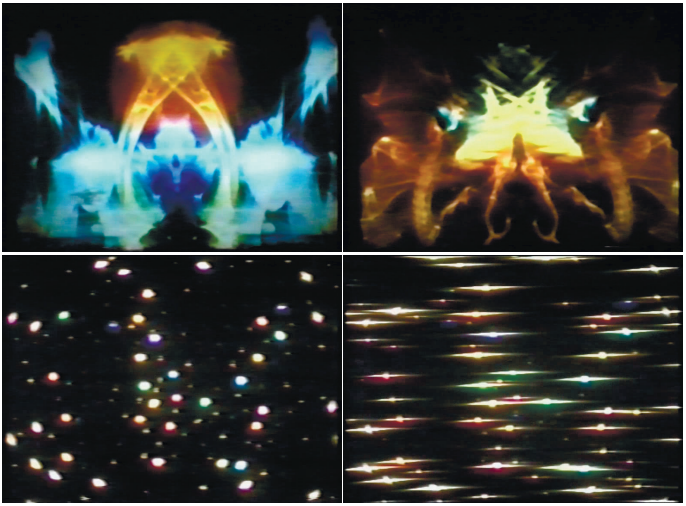
Z.PEŠÁNEK
DARK SANDU
CUBA
FER NICOLAS
FRANCE
CASTEL LOUIS-BERTRAND
ПРОМЕТЕЙ. ДЕМ
ЭКСПЕРИМЕНТ ОБЕЩАЕТ СТАТЬ И
PROME
EXPERIMEN

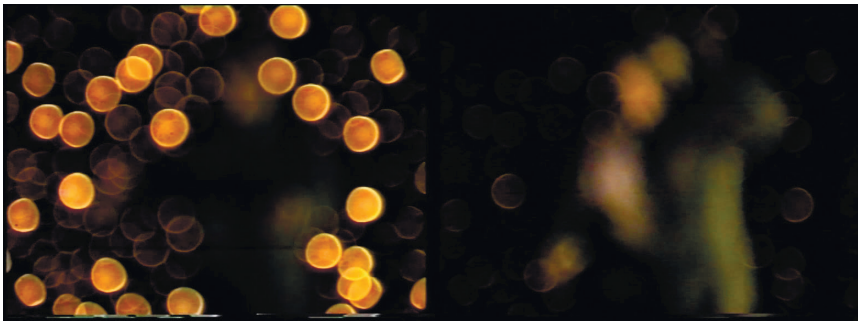
ПРОМЕТЕЙ. ДЕМОВЕРСИЯ
ЭКСПЕРИМЕНТ ОБЕЩАЕТ СТАТЬ ИСКУССТВОМ
ROMETHEUS. DEM
RIMENT PROMISES TO BECOM

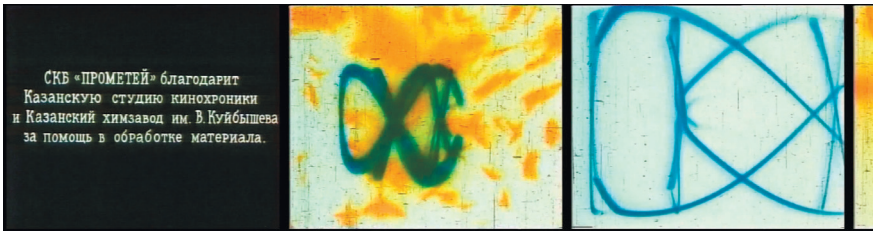


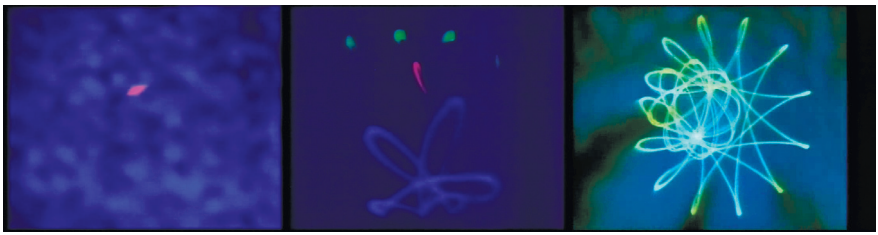


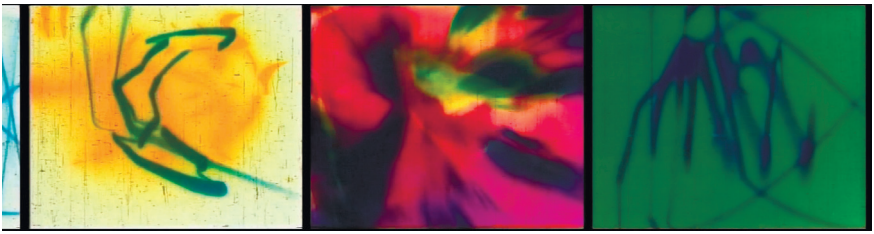


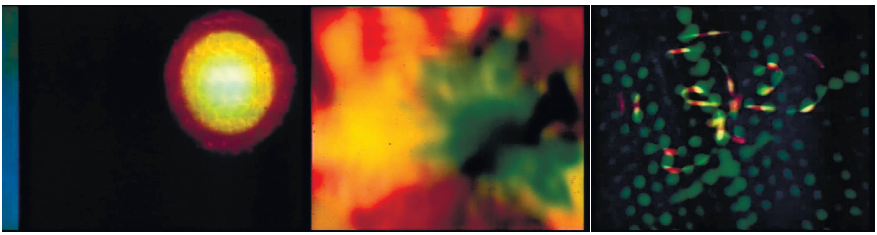




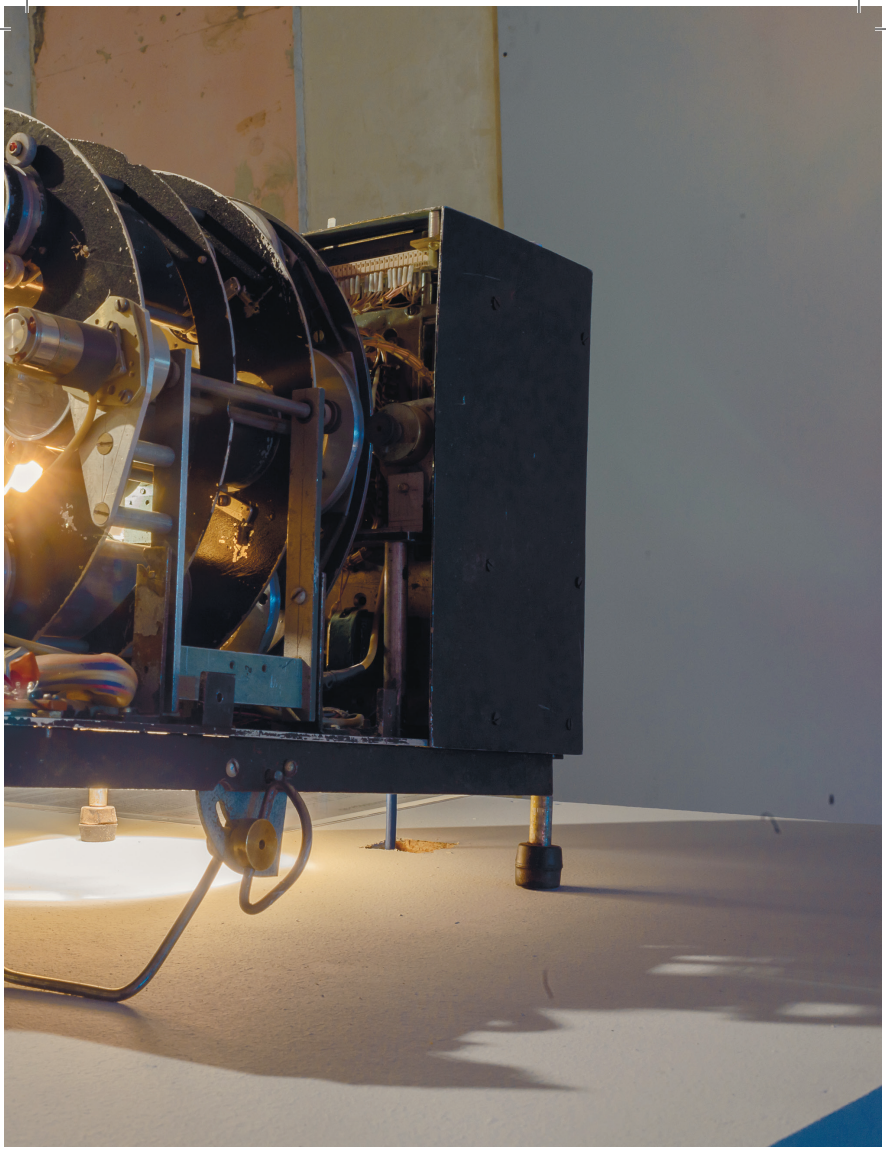

СКБ «ПРОМЕТЕЙ» благодарит
Казанскую студию кинохроники
и Казанский химзавод им. В. Куйбышева
за помощь в обработке материала.







ДИСКО



ВПЕРВЫЕ В СТРАНЕ!
7
апреля
7
апреля
МУЛЬТИ-МЕДИА
(ВЫСТАВКА-КОНЦЕРТ)
КОНСЕРВАТОРИЯ
12

1960

960
1970
1980
1990
2000
2010

МУЛЬТИМЕДИА
ЛЕКЦИЯ-КОНЦЕРТ
СВЕТОМУЗЫКА
РЕПЕРТУАРНЫЙ ПЛАН
Panasonic

Организаторы: Department of Research Arts, НИИ × Alpbau, СКБ «Прометей»

Кураторы проекта — Кристина Романова, Наиль Фархатдинов.
Научные консультанты проекта — Сумбуль Галявина, Анастасия Максимова.
Консультант по работе с архивом — Илнур Мустафин.

Команда проекта — Емельян Захаров, Дмитрий Ханкин, Андрей Гришковский, Евгения Дашина, Михаил Марткович, Григорий Мелекесцев, Анастасия Лебедева, Николай Онищенко, Анна Степанова, Валентина Хераскова, Алексей Шервашидзе, Константин Алявдин, Владимир Чуранов, Мария Чубарова.

Команда НИИ × Alpbau — Ильдар Зайнетдинов, Сергей Савельев, Александр Хмелевский, Павел Каргалев, Алексей Клочков.

Над изданием работали — Наиль Фархатдинов, Анна Степанова, Кристина Романова, Дарья Борисенко, Николай Онищенко.

Организаторы выставки выражают благодарность: творческому коллективу «Прометей», лично проректору по развитию КНИТУ-КАИ им. А.Н. Туполева Виктору Гурееву; Государственному музею изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, лично директору Марине Лошак и заведующей Отделом кино- и медиаискусства Ольге Шишко, Светлане Грековой и Нине Березницкой. А также искусствоведам, исследователям, художникам и кураторам, согласившимся принять участие в интервью: Дмитрию Галкину, Антонио Джеузе, Сергею Зорину, Карине Караевой, Надежде Каргаполовой, Борису Клюшникову, Вячеславу Колейчуку, Станиславу Крейчи, Анастасии Максимовой, Янине Пруденко, Андрею Смирнову, Сергею Тетерину, Гузель Файзрахмановой, Наталье Фукс, Ольге Шишко, Алексею Шульгину.

Выставка проходит при поддержке Галереи «Триумф».

Напечатано в типографии «Август Борг», Москва
Тираж 500 экз.

ISBN

© Department of Research Arts, 2017
© СКБ «Прометей», 2017

Organizers: Department of Research Arts, NII × Alpbau, Prometheus Institute

Curatorial team — Kristina Romanova, Nail Farkhatdinov.
Academic advisors — Sumbul Galyavina, Anastasia Maximova.

Archival assistant — Ilnur Mustafin.

Project team — Emelian Zakharov, Dmitry Khankin, Andrey Grishkovsky, Evgenia Dashina, Mikhail Martkovich, Grigory Melekestsev, Anastasiya Lebedeva, Nikolay Onishenko, Anna Stepanova, Valentina Kheraskova, Alexey Shervashidze, Konstantin Alyavdin, Vladimir Churanov, Maria Chubarova.

NII × Alpbau team — Ildar Zaynetdinov, Sergey Saveliev, Alexander Khmelevsky, Pavel Kargalev, Alexey Klochkov.

Publication team — Nail Farkhatdinov, Anna Stepanova, Kristina Romanova, Daria Borisenko, Nikolay Onishenko.

The project team **would like to thank** the members of Prometheus Institute, Vice-Rector of the Kazan National Research Technical University named after A. N. Tupolev — KAI Victor Gureyev, the director of The Pushkin State Museum of Fine Arts Marina Loshak and the Head of the Department of Cinema and Media Art Olga Shishko, Svetlana Grekova, Nina Bereznitsky. And aslo art cricics, researchers, artists and curators, who agreed to take part in the interviews: Dmitry Galkin, Antonio Geusa, Sergey Zorin, Karina Karaeva, Nadezda Kargapolova, Boris Klushnikov, Vyacheslav Koleychuk, Stanislav Kreichi , Anastasia Maximova, Ianina Prudenko, Andrey Smirnov, Sergey Teterin, Guzel Faizrakhmanova, Natalia Fuchs, Olga Shishko, Alexei Shulgin.

The project is supported by Triumph Gallery.

Printed at August Borg, Moscow
Edition 500

ISBN

© Department of Research Arts, 2017
© Prometheus Institute, 2017