

А. Б. ТИХОМИРОВА

*Уральская государственная консерватория им. М. П. Мусоргского, г. Екатеринбург, Россия
ORCID: 0000-0001-8544-2147, ann-tikhomirova@yandex.ru*

**СИМВОЛИКА АУДИАЛЬНОГО ПРОСТРАНСТВА
МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕКСТА
(ШЕСТАЯ СИМФОНИЯ АВЕТА ТЕРТЕРЯНА)**

Выразительные и формообразующие функции сонористической темброфактуры раскрываются в ряде аспектов, среди которых важное место занимает семиотическая функция пространственной организации музыкального текста. Аудиальное пространство Шестой симфонии Авета Тертерьяна выступает в качестве важного тематического и композиционного компонента. Пространственные характеристики музыкальной фактуры содержат в себе «коды», осуществляющие символическую связь между музыкой и её реципиентами.

Семиотическое поле симфонии А. Тертерьяна отражает диалог культур, порождённый эстетической, религиозной и философской позицией композитора. В системе музыкального языка композитора организация аудиального пространства выступает в роли лексики (тематических единиц) и грамматики (принципа организации музыкального хронотопа). Функцию лексических единиц выполняют 1) тембры-символы, воспринимаемые как «голоса во времени» и 2) искусственно созданный образ звучащего пространства, в котором осуществляются образно-тематические арки к храмовой акустике, природным ландшафтам, метафизическому диалогу «мира видимого» и «мира невидимого». Аудиальное пространство Шестой симфонии раскрывает ряд базовых модусов творческого сознания художника и породившей его культуры.

Соотношение элементов лексики различного порядка на фоническом, тембро-структурном, семантическом уровнях формирует уникальную логику композиции. Музыкально-акустический хронотоп симфонии отражает восточно-христианскую картину мира, одним из глубинных признаков которой является логоцентричное основание, что раскрывается в архитектонике симфонии. Образ Слова формирует основу тематизма и концепцию музыкальной формы. В организации аудиального пространства раскрывается иконическая природа музыкального текста.

Благодаря многочисленным высказываниям композитора, дающим настройку на восприятие произведения, осуществляется возможность выхода в надмузыкальную сферу творческого сознания. На этом уровне симфонизм функционирует как инструмент религиозно-философского познания.

Ключевые слова: Авет Тертерьян, симфонизм, сонористическая темброфактура, семиотическая функция аудиального пространства.

ANNA B. TIKHOMIROVA

*Urals State M. P. Mussorgsky Conservatory, Ekaterinburg, Russia
ORCID: 0000-0001-8544-2147, ann-tikhomirova@yandex.ru*

**THE SYMBOLISM OF AUDITORY SPACE
OF THE MUSICAL TEXT
(THE SIXTH SYMPHONY OF AVET TERTERYAN)**

The expressive and form-generating functions of the sonoristic timbre-texture are disclosed in a set of aspects among which an important position is taken by the semiotic function of the spatial organization of the musical text. The auditory space in Avet Terteryan's Sixth Symphony manifests itself in the guise of an important thematic and compositional component. The spatial characteristics of the musical texture contain "codas" in it, which carry out the symbolic connection between the music and its recipients.

The semiotic field of Terteryan's symphony reflects a dialogue of cultures, generated by the composer's aesthetic, religious and philosophical position. In the system of the composer's musical language the organization of the auditory space demonstrates itself in the role of the lexis (thematic units) and grammar (the principle of the organization of the musical chronotope). The function of the lexical units is carried out by 1) timbres-symbols perceived as "voices

in time” and 2) the artificially created image of the sounding space, which actualizes the image-related thematic arches towards church acoustics, natural landscapes and the metaphysical dialogue of the “visible world” and the “invisible world.” the auditory space of the Sixth Symphony reveals a number of the basic modes of the artist’s creative consciousness and the culture that generated it.

The correlation of elements of the lexis of various types on the phonic, timbral-structural and semantic levels forms a unique type of compositional logic. The acoustical musical chronotope of the symphony reflects the Eastern Christian picture of the world, one of the most profound characteristics of which is the logocentric foundation, which is disclosed in the symphony’s architectonics. The image of the Word forms the basis of thematicism and conception of the musical form. The organization of the auditory space discloses the iconic nature of the musical text.

As the result of the composer’s numerous utterances, helping us adjust for the perception of the composition, the possibility of transferring to a supra-musical sphere of creative consciousness arises. On this level the symphonic genre functions as an instrument of religious-philosophical cognition.

Keywords: Avet Terteryan, the symphonic genre, sonoristic timbre-texture, the semiotic function of the auditory space.

ассматривая функцию фактуры и тембра в системе музыкального языка, невозможно обойти вниманием художественные решения, связанные с организацией звучащего пространства. В симфоническом творчестве Авета Тертеряна «география» звучащего ландшафта выступает в качестве важного композиционного и тематического компонента сонористических текстов. Формирование базовых акустических моделей¹ элементов композиции и организация музыкального хронотопа обнаруживает один из семиотических слоёв, отражающих творческое мышление композитора.

Музыкальная фактура – это мост между краской-символом (интегральным свойством источника звука, отождествляемой с определённым звуковым объектом) и многомерным акустическим пространством музыкального произведения. В семиотическом поле симфоний Авета Тертеряна преобладают музыкальные и немзыкальные факторы формирования музыкального текста, связанные с темой диалога культур, порождённые эстетической, религиозной и философской позицией композитора.

Пространственные характеристики музыкальной фактуры осуществляют символическую связь между музыкой и её реципиентами, включая разные информационные слои от физиологических ощущений (психоакустические феномены) до кросскультурных связей внутри самого музыкального текста. Композитор даёт ключ к исследованию художественного пространства своей музыки, обозначая многофункциональность и многоуровневость

пространственных связей: «Я лично ощущаю пространство в самом музыкальном развитии. Для меня важна дифференциация звучаний на далёкие и близкие. Высота звука – также пространственное явление; ритм, тембр, динамика, состав аккорда – всё влияет на восприятие и создаёт психологическое ощущение объёма, плоскости, расстояния ... и, наконец, я ощущаю пространство самого нотного стана, партитурного листа, а также сценического расположения оркестра» [8, с. 102]. И там же: «...пространство существует в музыке на различных уровнях: в образе, замысле, идее, в психологическом восприятии пространства звучаний; в графической фиксации музыки; в аспектах конкретного её бытия, здесь форма и размеры зала и сцены, расположение на ней исполнителей и прочее. Наверное, это не исчерпывает всего многообразия ... для художника эти ощущения не всегда объяснимы. Они существуют в его подсознании, влияют на творческий процесс, находят выражение в музыке. А исследовать это, видимо, дело учёных».

В системе языка симфоний А.Тертеряна в роли лексических единиц музыкального текста выступают не только тембры-символы, воспринимаемые как «голоса во времени», но и пространственные маркеры – звуковая картина, искусственно созданная средствами языка музыки. Тематическую функцию, помогающую раскрытию художественного содержания, выполняют: 1) знаки и образы узнаваемых голосов реального и метафизического мира и их место в пространстве; 2) образ звучащего пространства.

Осознание активным слухом композитора-исполнителя-слушателя звуковой реальности приводит к постепенному раскрытию ёмкой, многомерной и неоднородной звуковой картины. Акустические модели звуковых единиц (как элементарных, так и единиц высшего порядка) соотносятся с ощущением пространственного объёма. В результате появляется художественный образ звукового поля с характерными для него параметрами (глубина, панорама, локализации источников звука; напряжённые и разряжённые участки аудиального пространства, и другие). О функции активного слышания пишет Генрих Орлов: «Слышание даёт нам не предметы в пространстве, но голоса во времени – не множество мест, направлений и дистанций, но всеприсутствие в сферическом слуховом пространстве, расширяющемся по мере вслушивания в него» [7, с. 252]. Одним из ключей к семантическому полю музыкального текста могут стать выразительные возможности фактуры и тембра, ибо конкретно-звуковое воплощение музыкального текста раскрывает ряд базовых модусов творческого сознания художника и породившей его культуры.

Показательный момент, что сам композитор наделяет звучащее пространство музыки функцией *символа*, в котором отражается картина мира художника: «Я вижу крест как пространственный символ самого бытия и искусства в целом, как единство прошлого и будущего, божественного и земного. Музыка стремится в звуках воссоздать этот крест» [8, с. 101–102]. Представление о мире проецируется на координаты высоты, протяжённости, плотности или разряжённости музыкальной ткани, на обозначение границ «внутреннее – внешнее», концентрацию мысли на экзистенциальном проживании обновления звукового пространства в сакральной точке «здесь и сейчас», осуществление трансцендентального выхода на симфоническое познание бытия. Глубоким религиозным содержанием наполнены слова композитора о духовном пространстве жизни: «Представление о бесконечности, в которой парит душа, и конечности пространства нашего бытия заложено в сущности художника как особенность человеческого сознания, и находит выражение в его искусстве, в его музыке. Пространство музыки – это те миры, в которые ты уносишься благодаря звукам» [там же]. В таком ракурсе музыка выступает как ипостась духовного опыта.

Через маркировку узнаваемых аудиальных ландшафтов раскрывается знаковая функция фактуры и тембра, и здесь интересны художественные решения при выстраивании особой «географии» пространства звука. Симфонический текст включает в себя уровень информации, связанный с координатами звучащего пространства, раскрывающегося во времени.

Камерный состав оркестра (фактически ансамбль) с хором расширяется введением девяти фонограмм. Аудиозаписи являются равноправными оркестровыми голосами и составляют преобладающую часть звучащего текста. Материал фонограмм выписан в отдельной партитуре. Здесь также уместно привести слова автора: «Симфония звучит 45 минут. Там камерный состав, на сцене примерно 12 человек ... и ещё звучит 9 фонограмм с записью большого симфонического оркестра, звонницы и хоров. Главное, что они записаны и придуманы таким образом, что не представляют проблемы синхронного включения. Звонница звучит все 45 минут. Первая фонограмма – кластер струнных, затем второй раз оборотом ниже, а потом оба варианта смонтированы. Оркестр сидит вдоль сцены. Камерный хор – “живьём”, кроме того два-три хора в записи в ритуальной музыке. Хор произносит буквы армянского алфавита – это имеет фонетический смысл². Ритуальная музыка авторская. Колокола собирал по частицам. Очень долго работал над ними, чтобы получился вселенский звон...» [2, с. 48–49]. Цитата представляет безусловную ценность для понимания символов звукового плана симфонии: очевидны тембровые арки к образу звучания храмового пространства и символам восточных ветвей духовной христианской культуры.

Одной из лексических единиц текста выступает звуковой *образ храмового чтения*, который воссоздаётся второй фонограммой F-GR 2 «Bassi e Tenori». Здесь вербальный компонент отсутствует – слово сокрыто, проявлен только символ слова. Тембр наполняет художественным смыслом: равномерное чередование произнесения фонем мужскими голосами с преобладанием головных резонаторов (по указанию в партитуре: «буквы произносить несколько гнусавым тембром с металлическим призвуком»³) и гулкая реверберация при записи фонограммы формируют содержание семантического поля этого элемента многомерной фактуры. Ещё одна грань художественного образа «храмового

чтения» может раскрываться в свойствах звуковой единицы, связанных с расположением источника звука в аудиальном пространстве. Невозможно локализовать точку нахождения чтецов в координатах панорамы и перспективы (ширины и глубины звуковой картины), и художественное значение фактурного пласта можно прочесть как проявление сакральной тайны, иррациональное присутствие Божественного. Художественное решение может будить ассоциации с образом безграничного пространства духовного Неба, расширяющегося горизонта жизни, океана бытия.

Композитор говорит о концепции организации звука в Шестой симфонии как символе многомерной картины мира: «Здесь уже определённо “действуют” две звуковых сферы, ставшие выражением двух миров: реального для всех и неслышимого простым слухом, открытого только композитору, подобно сфере атомов, доступной исключительно учёному» [8, с. 51–52]. Образ храмового чтения втянут в контекст симфонического размышления, где он функционирует как символ. Здесь имеет место и художественный приём «текст в тексте» [3]: симфоническое сознание при восприятии диалога голосов земного и небесных миров работает как зеркало, формирующее «горизонт Вечности».

Рассматривая темброфактуру как элемент языка музыки, можно опереться на высказывание М. Арановского: «Структура, в сущности, всегда семантическая ... С этой установкой на “излучение” духовного начала связана вся судьба музыки ... Семантика – явление *определённой культуры*, она зарождается и функционирует только в её рамках и с трудом, не без потерь “конвертируется” в категории иной культуры. ... Вся система музыки – начиная от звукоряда и языка и кончая жанрами и особенностями исполнительской манеры – определяется *типом культуры*, её ценностями, установлениями, её базовыми категориями в сфере мировидения [везде курсив автора. – А. Т.]» [1, с. 318–319].

Уникальность композиции Шестой симфонии Авета Тертеряна связана со структурированием музыкально-акустического хронотопа. Композитор видел художественную концепцию своей симфонии как отражение сакрального пространства духовного мира человека: «Шестую симфонию можно сравнить с метафизической формой, замкнутой, но на самом деле

бесконечной. Она сделана по принципу: ничего нет такого вначале, чего не будет потом [разрядка автора. – А. Т.]. То есть мир отражён по горизонтали и вертикали. И ничего такого нет здесь, на земле, чего не было бы там, наверху. И в этом смысле фонограмма играет большую роль, особенно в образах потустороннего мира, то есть она как бы и здесь, и там. Это фонограммы, которые играют люди, в них вложен огромный заряд. Это не механические, а человеческие звуки» [2, с. 50]. В данных словах автора музыки можно обнаружить заявку симфонического текста на некую *иконичность*. Иконичность работает как *функция* произведения искусства, осуществляя его духовный посыл – импульс для резонанса с Вечностью.

Симфонизм как инструмент религиозно-философского познания мира – контекст настоящей страницы диалога с творчеством Тертеряна, где *Образ Слова* формирует основу тематизма, и, в свою очередь, *выбор звукового материала* диктует и *концепцию музыкальной формы*. Шестая симфония сравнивалась автором с «метафизической формой, замкнутой, но на самом деле бесконечной» [там же]. Архитектоника композиции обусловлена полилинейным строением музыкальной ткани. Вертикаль и горизонталь музыкальной формы можно прочесть как символический крест.

В организации полифонии пластов определяется концентрическая форма, монтажный принцип в работе с темброфактурными пластами – лишь «верхушка айсберга» композиции. Строение акустического пространства обладает многомерной логикой, раскрывающей иконическую природу архитектоники симфонического текста.

Строение симфонии отражается в динамике развёртывания всех темброфактурных составляющих. В постепенной концентрации музыкальной мысли на *смысловом унисоне* в «сердце симфонии» проявлена духовная основа текста. Так, например, процессуальное движение хорового тембра от размытых очертаний фонограммного звучания в крайних разделах формы к ярко проявленному звуковому образу в центральном эпизоде симфонии (ц. 23–42) подчёркивают и усиливают данную музыкальную мысль: произнесение хором на сцене букв армянского алфавита – глубинный код духовной культуры Армении, символ Слова⁴. Здесь проявлена сакральная точка Тишины «здесь и

сейчас» – глубокое трансцендентальное и экзистенциальное переживание, свойственное религиозному со-стоянию, разговору человеческой души с Богом, Образ Вечности. Уподобление музыкального текста символу картины бытия отражено в словах композитора: «... в Шестой симфонии выражена и идея креста, концы которого уходят в прошлое и будущее, расходятся вверх и вниз, и в этом единство горизонтали и вертикали. В таком единении я вижу выражение сути целостного бытия – это и сегодня, и вчера, а может, и завтра» [8, с. 52].

Тонкая работа с пространством художественного текста опирается на главные модусы культуры, на почве которой сформировалось творческое сознание художника. Правомерно привести ценные слова из искусствоведческого исследования Ш. М. Шукурова, раскрывающего концепты восточнохристианской культуры: «Культура христианства и в особенности культура православия с избытком демонстрирует, что *иконическая природа Топоса по определению неотъемлема от её логоцентричного основания* [курсив мой. – А. Т.] ... Идеальным вариантом неразрывности логоцентрической природы религии является Евангелие как икона, как представление, манифестация Слова» [9, с. 113]. И далее: «В той же архитектуре на первый план выдвинулась крестово-купольная система, то есть вновь иконический образ, воплощённый уже в зодчестве» [там же]. Архитектоника Шестой симфонии Авета Тертеряна

удивительно созвучна христианской картине мира, и на данном уровне осознания *симфонический текст* проявляет себя как *символ, икона*.

Логика становления и развёртывания темброфактурных пластов во времени выполняет роль грамматической основы музыкального текста, суть которой раскрывается *соотношениями элементов лексики различного порядка на фоническом, тембро-структурном, семантическом уровнях*.

Формирование особого художественного пространства играет важную роль в многомерном и ёмком образном содержании композиции А. Тертеряна, потенциал которой преломляется новыми лучами при каждом прикосновении к тексту. Благодаря высказываниям композитора, дающим настройку на восприятие произведения, осуществляется возможность выхода в надмузыкальную сферу творческого сознания. Акт музицирования – средство познания законов духовного мира через звук, а симфонизм – осуществление диалога с человечеством на языке музыки. Симфонический текст в данном случае раскрывается слоями, где каждый новый уровень содержит своё семиотическое поле. Сонористическая ткань симфонии обретает функцию зеркала культуры, к которой принадлежит сознание автора. Архитектоника композиции символически проявляет один из ликов сакрального хронотопа, отобразившегося в картине мира художника.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Понятие «акустическая модель» заимствовано автором статьи из музыкальной акустики, что даёт возможность представить структуру тембра как развёртывание спектральной картины во времени в виде трёхмерного графика, где в качестве координат выступают значения частоты, времени и интенсивности звука. Вместе с тем понятие «акустическая модель» многомерно: спектральная картина отражает особенности пространства, где осуществляется звучание, особенности слухового восприятия звуковой единицы в связи с контекстом произведения, характером звукообразования и т. д. В данном ключе возможна включённость в сферу анализа музыкального звука многих аспектов, раскрывающих выразительные и формообразующие функции тембра и фактуры.

² Учитывая год создания симфонии (1978) и социокультурную ситуацию в стране, эту реплику мож-

но прочесть как защиту сокровенных христианских символов от внешнего (атеистического) мира, или именно как многомерный звуковой символ, который может включить в сознании слушателя самые различные художественные, культурные, исторические ассоциации.

³ См.: Тертерян А. Пятая симфония: для большого симф. орк.; Шестая симфония: для камерного оркестра, камерного хора и 9 фонограмм. Партитура. М.: Сов. композитор, 1987. С. 116.

⁴ Появление армянской письменности – важный этап в развитии национальной культуры. Известно, что создание армянского алфавита связано с творчеством Святого равноапостольного Месропа Маштоца (V в. н. э.), благодаря чему был осуществлён перевод Священного Писания на армянский язык [4; 9].

ЛИТЕРАТУРА

1. Арановский М. Г. Музыкальный текст. Структура и свойства. М.: Композитор, 1998. 343 с.
2. Катунян М. И. Авет Тертерян. Мир по горизонтали и вертикали / интервью с композитором // Музыкальная академия. 1997. № 3. С. 48–50.
3. Лотман Ю. М. Текст в тексте // Лотман Ю. М. Статьи по семиотике культуры и искусства. СПб., 2002. С. 58–78.
4. Мартиросян А. А. Маштоц / под ред. С. С. Аревшатяна; Матенадаран – Институт древних рукописей им. Маштоца. Ереван: Изд-во АН Арм. ССР, 1988. 257 с.
5. Мациевский И. В. Контонация и формообразование (в музыке европейской и внеевропейской, традиционной и современной) // Мациевский И. В. В пространстве музыки. Т. 1. СПб., 2011. С. 3–33.
6. Назайкинский Е. В. Звуковой мир музыки. М.: Музыка, 1988. 254 с.
7. Орлов Г. А. Древо музыки. 2-е изд., испр. СПб.: Композитор – Санкт-Петербург, 2005. 440 с.
8. Тертерян Р. А. Беседы с Аветом Тертеряном. Екатеринбург; М.: Кабинетный учёный, 2014. 184 с.
9. Шукуров Ш. М. Византия и Ислам. Преодоление чуждости. Формирование цивилизационных отношений // Искусство Востока. Вып. 3: Сравнительное изучение традиций / отв. ред. и сост. Т. Е. Морозова. М., 2008. С. 106–122.
10. Belzen J. A. Music and Religion: Psychological Perspectives and their Limits // Archive for the Psychology of Religion. 2013. Volume 35. Issue 1, pp. 1–29.
11. Bueno I. Guido Terreni at Avignon and the “Heresies” of the Armenians // Medieval Encounters. 2015. Volume 21, Issue 2–3, pp. 169–189.
12. Fowler C. A Progressive View on Religion and Modern Art // Religion and the Arts. 2015. Volume 19, Issue 5, pp. 488–530.
13. Laack I. Sound, Music and Religion: A Preliminary Cartography of a Transdisciplinary Research Field // Method & Theory in the Study of Religion. 2015. Volume 27, Issue 3, pp. 220–246.
14. Russell J. R. The Armenian Magical Scroll and Outsider Art // Iran and the Caucasus. 2011. Volume 15, Issue 1–2, pp. 5–47.

Об авторе:

Тихомирова Анна Борисовна, старший преподаватель кафедры музыкальной звукорежиссуры, Уральская государственная консерватория им. М. П. Мусоргского (620014, г. Екатеринбург, Россия), аспирантка сектора инструментоведения Российского института истории искусств, **ORCID: 0000-0001-8544-2147**, ann-tikhomirova@yandex.ru

REFERENCES

1. Aranovsky M. G. *Muzykal'nyy tekst. Struktura i svoystva* [The Musical Text. Its Structure and Properties]. Moscow: Kompozitor, 1998. 343 p.
2. Katunyan M. I. Avet Terteryan. Mir po gorizontali i vertikalii. Interv'y u s kompozitorom [Avet Terteryan. The World of the Horizontal and the Vertical. Interview with the Composer]. *Muzykal'naya akademiya* [Musical Academy]. 1997. No. 3, pp. 48–50.
3. Lotman Yu. M. Tekst v tekste [The Text in the Text]. Lotman Yu. M. *Stat'i po semiotike kul'tury i iskusstva* [Articles about Semiotics of Culture and Art]. St. Petersburg, 2002, pp. 58–78.
4. Martirosyan A. A. *Mashtots* [Mashtots]. Edited by S. S. Arevshatyan; Matenadaran – Mashtots Institute of Ancient Manuscripts. Yerevan: Publishing House of the Armenian SSR Academy of Sciences, 1988. 257 p.
5. Matsievsky I. V. Kontonatsiya i formoobrazovanie (v muzyke evropeyskoy i vneevropeyskoy, traditsionnoy i sovremennoy) [Contonation and Form-Generation (In European and Non-European, Traditional and Modern Music)]. Matsievsky, I. V. *V prostranstve muzyki. T. 1* [In the Space of Music. Vol. 1.]. St. Petersburg, 2011, pp. 3–33.
6. Nazaykinsky E. V. *Zvukovoy mir muzyki* [The Sonic World of Music]. Moscow: Musika, 1988. 254 p.
7. Orlov G. A. *Drevo muzyki* [The Tree of Music]. Second Edition, Revised. St. Petersburg: Kompozitor – St. Petersburg, 2005. 440 p.
8. Terteryan R. A. *Besedy s Avetom Terteryanom* [Conversations with Avet Terteryan]. Ekaterinburg; Moscow: Kabinetnyy uchenyy, 2014. 184 p.

9. Shukurov Sh. M. Vizantiya i Islam. Preodoleniye chuzhdosti. Formirovanie tsivilizatsionnykh otnosheniy [Byzantium and Islam. The Overcoming of Otherness. The Formation of Civilizational Relations]. *Iskusstvo Vostoka. Vyp. 3: Sravnitel'noe izuchenie traditsiy* [The Art of the East. Issue 3: A Comparative Study of Traditions]. Edited and Compiled by T. E. Morozova. Moscow, 2008, pp. 106–122.

10. Belzen J. A. Music and Religion: Psychological Perspectives and their Limits. *Archive for the Psychology of Religion*. 2013. Volume 35. Issue 1, pp. 1–29.

11. Bueno I. Guido Terreni at Avignon and the “Heresies” of the Armenians. *Medieval Encounters*. 2015. Volume 21, Issue 2–3, pp. 169–189.

12. Fowler C. A Progressive View on Religion and Modern Art. *Religion and the Arts*. 2015. Volume 19, Issue 5, pp. 488–530.

13. Laack I. Sound, Music and Religion: A Preliminary Cartography of a Transdisciplinary Research Field. *Method & Theory in the Study of Religion*. 2015. Volume 27, Issue 3, pp. 220–246.

14. Russell J. R. The Armenian Magical Scroll and Outsider Art. *Iran and the Caucasus*. 2011. Volume 15, Issue 1–2, pp. 5–47.

About the author:

Anna B. Tikhomirova, Senior Faculty Member at the Department of Musical Sound Engineering, Urals State M. P. Mussorgsky Conservatory (620014, Ekaterinburg, Russia), Post-graduate student at the Organology Department of The Russian Institute of Art History, **ORCID: 0000-0001-8544-2147**, ann-tikhomirova@yandex.ru