

А. В. КРЫЛОВА*Ростовская государственная консерватория имени С. В. Рахманинова
г. Ростов-на-Дону, Россия**ORCID: 0000-0003-3718-0810, a.v.krilova@rambler.ru***Акусматика в мультимедийных инсталляциях***

Статья посвящена изучению инсталляций – активно развивающемуся художественному явлению современной культуры, сформировавшемуся в рамках концептуализма в 60-х годах прошлого столетия. Её цель – на конкретных примерах показать разнообразие построения акусматических объектов и их функций в рамках мультимедийного типа инсталляций, выявить работу с разного рода звуковым материалом – голосовым, шумовым, музыкальным, раскрыть динамику в построении такого рода инсталляционных объектов и специфику их воздействия на слушателя/зрителя. Инсталляция – искусство среды, основанное на идее взаимосвязи художественного объекта с контекстом. Это синтетичное по природе явление, которое формировалось на пересечении различных видов искусств и творческих практик. Звуковые реалии также явились значимым материалом создания инсталляционных произведений. Путь включения музыки в инсталляции лежал через простое декорирование их пространства, способное усилить суггестию, – к осмыслению объектной сущности звуковых реалий. Процесс этот был стимулирован развитием компьютерных технологий. С появлением мультимедийных инсталляций звук обретает иллюзорно предметные очертания, встраиваясь в инсталляционное художественное пространство наряду с вещными реалиями и визуальными цветосветовыми объектами. В этих новых условиях ярко проявил себя принцип акусматика, усиливший перформативную сущность явления благодаря активному вовлечению зрителя в процесс освоения медийного арт-пространства. Материальной основой инсталляций становятся фактически любые звукообразования, в том числе и человеческий голос. Акусматические голоса – материал, который широко применяется в инсталляциях Х. Гёббельса, на их примерах речевая акусматика показана как своеобразная вербально-звуковая магия, суггестия которой заставляет зрителя продуцировать на основе услышанного свои смыслы, что раскрывает суть инсталляции как пространства интерпретации. Музыкальные инсталляции разделены на интерактивные и те, где зритель остаётся в большей мере воспринимающим субъектом, подвергаясь при этом мощному аудио- или аудиовизуальному воздействию. Такого рода образцы рассмотрены на примерах произведений Ф. Клиена, М. Ментруп, Д. Тейджа, Р. Хенке и др. На основе анализа примеров выявлена многофункциональность акусматических звуковых объектов в пространстве мультимедийных инсталляций.

Ключевые слова: мультимедийные инсталляции, компьютерная музыка, акусматика, суггестивные возможности музыки, пространственное искусство.

* Исследование выполнено при финансовой поддержке Российского фонда фундаментальных исследований, грант № 20-012-00366 «Перформативные формы музыкального искусства как феномен современной культуры».

Для цитирования / For citation: Крылова А. В. Акусматика в мультимедийных инсталляциях // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2021. № 3. С. 63–75.
DOI: 10.33779/2587-6341.2021.3.063-075.

© Крылова А. В., 2021

© Издатель: АНО ДПО НМЦ «Инновационное искусствознание», 2021

ALEXANDRA V. KRYLOVA

Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory

Rostov-on-Don, Russia

ORCID: 0000-0003-3718-0810, a.v.krilova@rambler.ru

Acousmatic Sound in Multimedia Installations**

The article is devoted to the study of acousmatic sound in installations – an actively expanding artistic phenomenon of contemporary culture formed within the framework of conceptualism in the 1960s. Its purpose is to show by means of specific examples the diversity of construction of acousmatic objects and their functions within the framework of a multimedia type of installations, to show work with various kinds of sound material – verbal, noise-generated and musical, to reveal the dynamics in the construction of such installation objects and the specificity of their impact on the listener and viewer. Installation is an art pertaining to the environment based on the idea of the relationship between the artistic object and the context. This phenomenon, which is synthetic in its nature, has been formed at the crossroads of various types of arts and artistic practices. Sound realities have also provided significant material for the creation of installation-based works of art. The path of incorporating music into installations stemmed from simple ornamentations of the installation space, capable of enhancing the aspect of suggestion, for the sake of comprehending the object-related essence of the sound realities. This process has been greatly stimulated by the development of computer technologies. With the emergence of the phenomenon of multimedia installations, sound has acquired an illusory object outline, adapting itself into the installations' art space, along with physical realities and visual color and light objects. In these new conditions the principle of acousmatic sound has clearly demonstrated itself, having enhanced the performative essence of the phenomenon by means of actively involving the viewer into the process of mastering the media art space. Virtually any sound production, including the human voice, can become the physical foundation for artistic installations. Acousmatic voices are a type of material widely used in the installations of Heiner Goebbels, in which acousmatic speech is shown as a kind of verbal-sound magic, the suggestion of which makes the viewer produce his own semantic meaning on the basis of what he has heard, which demonstrates the essence of the installation as a space of interpretation. Musical installations may be categorized

** The research was funded by RFBR according to the project № 20-012-00366 “Performativity of music as a phenomenon of contemporary culture.”

into the interactive types and those in which the audience remains the passive recipient, while being exposed to powerful audio or audio-visual impact. The examples of this kind can be found in the works by Volkmar Klien, Marian Mentrup, Daniel Täge and Robert Henke, among others. The multifunctionality of acousmatic sound objects in the space of multimedia installations has been revealed by the analysis of the aforementioned examples.

Keywords: multimedia installations, computer music, acousmatic sound, suggestive possibilities of music, spatial art.

© Alexandra V. Krylova, 2021

© Publisher: Scholarly-Methodical Center "Innovation Art Studies," 2021

Только тайна даёт нам жизнь. Только тайна...

Гарсиа Лорка

Инсталляция – активно развивающееся художественное явление современной культуры. Возникнув в рамках концептуализма 60-х годов прошлого века как энвайронментальное искусство, основанное на концепции взаимосвязи художественного объекта с окружающей средой, инсталляция изначально была синтетична, поскольку формировалась на пересечении различных видов искусств и творческих практик. Определяя инсталляцию как искусство среды, следует выделить в качестве жанровой особенности явления его пространственную и временную специфику. Отделившись от пластических видов искусств (напомним, что корни явления уходят в авангард начала XX века, в опыты Пабло Пикассо в рамках аналитического кубизма с его техникой коллажа, в контррельефные конструкции Владимира Татлина, реди-мейды и ассамбляжи Марселя Дюшана), инсталляционное произведение модулировало от объекта к пространству, подразумевая некую художественно продуманную установку, монтаж в отделённой от общей среды «лакуне»¹, приобретающей символическое значение. Его связь и определённая

зависимость от общего средового контекста несомненна. Эта пространственная локализация и искусная установка разнообразных по происхождению и качеству объектов, образующих инсталляционную композицию – вещных, живописно-цветовых, световых, обонятельных и иных по природе, предопределила невозможность одномоментного зрительного её освоения. Контакт с инсталляцией требует временного её постижения. Художественный опыт формируется постепенно, в определённой мере тяготея к пространственно-временной театральной парадигме. Инсталляция не исключает тактильного контакта с предметным её наполнением, нахождение «внутри» художественного объекта к эмоциональному добавляет телесное восприятие, опирающееся на субъективный опыт. В определённой мере можно говорить о том, что зритель становится неотъемлемой частью художественного целого. Не имеющая конкретики смыслового наполнения, инсталляция переживается им интуитивно, в опоре на феноменологический подход, то есть не через анализ, а через синтез. Это даёт понимание элементов, включённых в художественный

контекст инсталляционного пространства как системы, аккумулирующей сиюминутный эмпирический художественный опыт с ассоциативно активируемым жизненным опытом субъекта. На это указывает и Энни Ринг Петерсен, когда говорит о том, что «инсталляционное искусство сильно сфокусировано на ситуации, в которой активно исследующий и телесно занятый зритель-исполнитель сталкивается с деятельностью по производству смыслов, что становится важной частью эстетики инсталляционного искусства» [8]. По существу этот опыт выступает для создателей и как мотив, и как цель инсталляционных произведений искусства.

Участие зрителя, активно осваивающего пространство инсталляции, позволяет говорить о присущих явлению чертах перформанса (см. об этом: [6; 7]). Особая форма коммуникации с арт-объектом, априори провоцирующая на интерактив, исследование и размышление над загадками окружающего символического пространства, оказывающего сенсорный эффект и субъективизирующего переживания в процессе контакта, приводят к эффекту, близкому ритуальным и перформативным практикам.

В многообразном конгломерате художественных субстанций, используемых при «конструировании» инсталляций, музыкальные и – шире – звуковые реалии, были освоены, пожалуй, последними, однако по факту их всё более активного использования явились не менее значимым компонентом создания инсталляционных произведений наряду с предметным. В первых образцах инсталляций, использующих музыку, звуковая материя привлекалась в качестве декорирующего, привносящего дополнительные смыслы и усиливающего суггестивный фактор.

Примером такого рода явилась первая инсталляция, познакомившая советского зрителя с данным явлением под названием «Рай» (1973). Её авторы – В. Комар и А. Меламид – представили зрителю заполненное предметными символами разных религий квартирное пространство, погружение в которое происходило при свете фонарика и под музыку. К сожалению, обнаружить каких-либо сведений о том, что представляло собой это музыкальное сопровождение, не удалось.

С развитием электронных и компьютерных технологий ситуация кардинально меняется. Экспериментальные опыты по производству новой звуковой материи неакустического происхождения приводят к множественным изменениям, ряд из которых принципиально важен для искусства инсталляции. Так, в электронной музыке звук обнаруживает свою объектную сущность, что отражает введённый П. Шеффером термин «звуковой объект». Можно сказать, что, обретая иллюзорно предметные очертания, он полноправно встраивается в инсталляционное художественное пространство наряду с вещными реалиями и визуальными цветосветовыми объектами. Для процесса эмансипации звука в контексте инсталляций было важно, что иллюзорный аудиальный объект в силу новых технологических условий являлся слышимым, но источник его оставался невидимым. Принцип акустики дал мощный импульс к развитию музыкальных мультимедийных инсталляций. Он позволил звуковой материи вписаться в идеологию явления как искусства художественной трансформации среды, а кроме того, существенно усилил перформативную сущность инсталляционных композиций, поскольку был призван повысить уровень воздействия

на зрителя, вовлечённого в процесс интерактивного освоения необычного медийного арт-пространства. Особая суггестия звучаний со скрытым источником, невозможность координации между аудиальным рядом и производящим его устройством, отсутствие видимого их соответствия порождает соблазн разгадки, проникновения в тайну нахождения смысла через принадлежность к той или иной идее или событию. Этот поиск происходит, как уже было отмечено, на уровне интуиции, так как в этой ситуации принцип акустики выступает как инструмент психоанализа, апеллируя к сфере бессознательного. В работе с речевым материалом это особенно наглядно. Интересные примеры его использования в виде акустической составляющей мультимедийных инсталляций содержат произведения Хайнера Гёббельса. Композитор поясняет: «Я часто работаю с акустическими объектами – то есть с голосами, происхождение которых понять невозможно (это могут быть голоса людей, которых уже нет в живых, аутентичная этника). Акустические голоса стимулируют желание узнать, откуда они происходят. Меня не столько интересует идентичность говорящего (его язык) или музыканта с его старинным инструментом. Меня интересует дистанция. Именно она инициирует наше восприятие» [2, с. 107]. Это связано с эстетикой композитора, проявляющего интерес к образам, вызывающим напряжение и провоцирующим к размышлениям. Так, в инсталляции «Вещи Штифтера» воспроизводимый человеческими голосами речевой процесс, с одной стороны, создаёт «зону напряжения» за счёт артикуляционной «размытости», заставляя вслушиваться в речевые конструкции в поисках вербальных значений и голосовой принадлеж-

ности их носителей, с другой же – выступает как своеобразный музыкальный компонент², обладающий темповыми, интонационными, ритмическими и тембральными характеристиками. Речевой пласт включает тексты Штифтера, озвученные шотландским актёром Биллом Патерсоном, которые удивительным образом переплетены с речами афроамериканского исламского лидера, борца за права чернокожих Икса Малкольма, с записью интервью антрополога Клода Леви-Строса и фрагментами сочинений Уильяма С. Берроуза – яркого представителя американских писателей бит-поколения.

Акустические голоса известных и неизвестных людей – значимая составляющая другой инсталляции Х. Гёббельса – «GENKO-AN 107031» (Moscow, 2017) для видео, 8-канального звука, воды и волновой машины. Характеризуя используемый материал, композитор подчёркивает музыкальность вербального ряда: «Есть целый ряд писателей, которые вдохновляют меня не только содержанием своих работ, но и музыкальностью своих текстов. Это их голоса как раз можно услышать на инсталляции “GENKO-AN 107031 (Moscow, 2017)”: голоса Гертруды Стайн, Алена Роб-Грийе, Хайнера Мюллера и других» [1]. Добавим к названным имена Д. Кейджа, А. Ахматовой, М. Абрамович и Улая, Комитаса, А. Кручёных, Э. Люсиера, С. Намчылак, а также этнографические записи Греции, Африки, Грузии, Азербайджана. Несмотря на то, что театральная эстетика отсутствия по Гёббельсу не предполагает трансляции автором конкретных смыслов – ими наполняет произведение зритель самостоятельно, – очевидно, что обе названные инсталляции, использующие в качестве важнейших

материальных субстанций воду и акустические голоса, концептуально следуют установке одного из «гуру» Х. Гёббельса – Джона Кейджа: «вернуть окружающую среду в искусство». Напомним, что на создание «GENKO-AN 107031» композитора вдохновило созерцание японского сада через круглое и квадратное окна в буддийском монастыре города Киото. Возможно, что это давнее впечатление было столь сильным в силу известной символики сада, органично соединяющего в себе природу и искусство, в которой стихия воды занимает особое место, а круг – символ небес в «союзе» с квадратом – символом земли формируют идею их первозданности и неразделимости [3].

В инсталляции Гёббельса и стихия воды, и обращение посредством акустики к доречевой архаике – ориентир на первичное, природное начало. В этом смысле интересен подбор тексто-голосового материала. Фрагменты из литературной концертной композиции *Empty World* («Пустые слова»), в которой фрагменты из «Дневника» Генри Дейвида Торо³ читаются Кейджем с постепенным – от части к части – семантическим их уничтожением посредством усечения предложений, пауз, слоговых купюр и т. п. [4], футуристические языковые абстракции поэзии Кручёных, горловое архаичное пение-говорение и подражание звукам природного происхождения Сайнхо Намчылак – этих примеров достаточно, чтоб понять установку автора на язык творческого бессознательного. Добавим к сказанному разноязычие, особые манеры произнесения, акустически причудливые, не имеющие прямого вербального смысла речевые послы, бытующие в особых художественного происхождения практиках – всё это, шокируя

своей необычностью, невозможностью понять, отсутствием привычного, ожидаемого, активирует зрителя на поиск ответов в мире своих личностных смыслов, неподконтрольных сознанию. Речевая акустика – своего рода вербальная «магия», суггестия которой, в союзе с визуальными, световыми, цветовыми, природными субстанциями, заставляет зрителя, реконструируя воображаемые источники звука, продуцировать свои аудиовизуальные смыслы. Это позволяет говорить об инсталляции как о пространстве интерпретации, в процессе «освоения» которого слушатель, благодаря искусству, раскрывает в себе новые грани.

Рассмотрев некоторые особенности использования тексто-голосовой акустики, следует подчеркнуть, что отсутствие в инсталляции как особом виде творчества формальной заданности имеет следствием абсолютную индивидуализацию решений. Главным формализованным параметром, как ранее было отмечено, является установка объектов, в том числе и звуковых, в ограниченном художественно означенном пространстве. Разнообразие аудиальных решений с использованием акустики позволяет разделить все многообразие инсталляционных образцов в самом широком плане на интерактивные и те, где зритель остаётся в большей мере воспринимающим субъектом, подвергаясь при этом мощному аудио- или аудиовизуальному воздействию. Остановимся на некоторых примерах интерактивных звуковых инсталляций, в которых участие зрителя оказывается принципиально важным для формирования звукового пространства, где он становится одновременно и исполнителем, и в определённой мере автором, управляющим движением звукового материала и его пространственным

размещением, то есть композицией. Простой и, одновременно, показательный пример – инсталляция берлинской студии дизайна и искусства *White Void*, установленная в музее Мендельсона-Бартольди в Лейпциге в 2014 году «Эффекториум – интерактивный виртуальный оркестр»⁴ и позволяющая каждому посетителю почувствовать себя в роли дирижёра музыки великого композитора. На основе электроакустического музыкального материала в режиме интерактивной звуковой среды строит свою инсталляцию *Padded Perception* («Мягкое восприятие») австрийский композитор Фолькмар Клиен. И оно реально мягкое, поскольку установка представляет собой мягкий полый куб-комнату, поверхности которого оснащены сенсорными датчиками, тактильное соприкосновение с которыми передаётся на специальную звуковую установку, создавая дистанцию между ожидаемым и искусственным звучанием: целостность физической и звуковой реальности размывается⁵.

Другой пример – интерактивная музыкально-лазерная инсталляция *Forest* («Лес») лондонской студии дизайна *Marshmallow Laser Feast*. Эта гигантская установка занимает 450 квадратных метров, на которых расположено около 150 музыкальных «деревьев». Исследуя это особое пространство, зрители воздействуют на конструкции – постукивая по ним или сотрясая их, они вызывают звуковую и световую реакцию. Каждое «дерево» настроено на определённый звук, совокупность которых при множественном тактильном контакте создаёт пространственные гармонии, воспроизводимые с помощью системы объёмного звука. Погружение в виртуальный лесной массив и своего рода «разговор»

с деревьями, не просто одухотворяют образ леса, но несут экологическое послание, заставляя ощутить единство с миром природы, активируют индивидуальный опыт общения с ним, формируют чувство взаимозависимости.

Специфика интерактивной музыкальной инсталляции, с применением акустики, помимо силы воздействия на воображение участников, не осознающих реального происхождения звуковой материи, возникающей в силу случайных или целенаправленных прикосновений к тем или иным осязаемым составляющим инсталляционного пространства, заключена в непредсказуемости и непрерывной обновляемости звукового потока, который полностью подчинён фактору случайности. В этом – специфика такого рода установок, не подчинённых традиционным законам линейного развёртывания музыкального произведения от начала к завершению, после чего может последовать только его повторение. Так, в светозвуковой инсталляции *Resonate*⁶ («Резонанс»), представляющей подобие огромных масштабов щипкового инструмента на открытом воздухе, светящаяся движущаяся струнная структура генерирует атмосферные звуки и изображения, реагируя на контакты с посетителями, которые находятся внутри этой искусственно созданной трёхмерной интерактивной пространственной композиции, и длится, непрерывно, постоянно изменяя свою звуковую ауру.

Поражает красотой и наукоёмкостью художественной идеи интерактивная инсталляция «Флюиды: скульптура в движении» студии *White Void*, представленная в 2019 году на выставке *Hyundai* в рамках Миланской недели дизайна. Множество (1200) маленьких круглых сфер, закреплённых на потолке и свисающих в виде

трёхмерного массива, под воздействием лазерных лучей образуют видимость облака светящихся точек – флюидов⁷, находящихся в непрерывном динамическом движении, которое активировано жестами публики в результате установленной системы трёхмерного отслеживания. Вследствие жестикуляции возникает эффект скопления «молекул», создающих меняющиеся световые скульптуры – трёхмерные графические композиции, воплощающие идею первоизданной природной материи, находящейся в непрерывном движении и развитии. Авторами звукового оформления – Мариан Мендруп и Даниэлем Тейджем – эта идея была реализована на основе технологий генеративного звукового дизайна. Вследствие алгоритмически запрограммированных видоизменяемых повторений, звуковые формы в непрерывном преобразовании звуковой материи выстраиваются в определённом соответствии формам визуальным, создавая то более рассредоточенную ткань, то акцентируя более плотные контуры визуальных форм⁸.

Второй тип инсталляций, использующих акустические звуковые реалии, сохраняет черты преподносимого вида искусства, трансформированные перформативной составляющей. Такие произведения (а их в большом числе случаев можно обозначить именно так) предполагают не меньшую вовлечённость слушателя в силу того, что «осмотр» подобного рода инсталляций предполагает возможность смены ракурсов, как внешних, так и внутренних, вследствие пребывания непосредственно в «поле» транслируемой свето-цвето-звуковой информации и объектного расположения разного рода конструкций. Непривычность ситуации восприятия, активность «освоения» пространства инсталляций,

необычность звукового и иного материала, из которого выполнена та или иная установка, многоканальность влияния на сенсорную систему человека имеют следствием переживание, по силе сопоставимое с лиминальным. Не случайно создание такого рода расширенных по степени воздействия инсталляционных представлений одновременно являются объектом исследования поведенческих, эмоциональных реакций человека, возникающих под воздействием мощных художественно-технологических ресурсов. Чрезвычайно интересен в этом плане опыт Центра экспериментальных медиа- и перформативных искусств⁹. Его инфраструктура – концертный и театральный залы (на 1200 и на 400 мест) с совершенной акустикой, компьютерным оснащением и проекционными экранами, несколько оборудованных электроакустической аппаратурой студий и т. п. – позволяет осуществлять междисциплинарные художественные проекты любой степени сложности, к выполнению которых привлекаются современные композиторы, работающие в сфере электроакустической музыки. Так, ранее упомянутому австрийскому композитору Фолькмару Клиену Центром был заказан ремикс на его композицию *Start-Ziel-Siege*, название которой составила фраза, используемая в немецком гоночном мире, означающая «победа от старта до финиша». Работа в системе 360-градусных видеопроекций и объёмного звучания с более чем 40 динамическими звуковыми устройствами, окружающими зрителей¹⁰, открывала возможность достижения удивительных по необычности проекции звуков, направленных на слушателей «под разным углом». Композиция в новой версии представила аудиальную инстал-

ляцию разнообразных акустических объектов, слуховое освоение которых производилось зрителем, находящимся в центре этого пространства и имеющим возможность двигаться внутри него или изменять ракурс «слышания», сидя на вращающихся стульях. Подобные художественные опыты, попадая в ракурс Лаборатории когнитивных и иммерсивных систем (CISL) при ЕМРАС, становятся материалом для изучения сенсорного опыта человека, его взаимодействий с компьютерными системами, проблем расширенной визуализации, акустики, тактильных ощущений и пр.

Художественные идеи, лежащие в основе подобного рода работ, как и их воплощение, чрезвычайно разноплановы и зависят от технической оснащённости проекта. Рассмотрим несколько примеров – от скромных по ресурсам до технологически продвинутых. Звуковая инсталляция Фолькмара Клиена *Strömen-Queren* («Перетекание-пересечение») для комнаты с видом на море, установленная в библиотечном зале *Lentos Museum*¹¹ (2018) представляет пустой читальный зал со скамейкой для посетителей в центре, окружённой восемью громкоговорителями. С одной стороны окно отделяет созерцающего водный ландшафт зрителя от внешнего мира, но при этом микрофоны, прикреплённые к фасаду здания, размыкают замкнутое пространство внешними звуковыми реалиями, образуя гибридную звуковую среду, нарушающую гармонию видимого и слышимого.

Интересны инсталляционные работы немецкого композитора Роберта Хенке, создаваемые им для больших концертных специализированных площадок на основе современных мультимедийных технологий, позволяющих соединять кинети-

ку, цвет, свет, звук, туман в динамичные художественно-пространственные композиции. Имея инженерное образование, Хенке увлечён красотой геометрических пропорций и фигур, лазерно-световой «танец» которых, сопровождающийся перемещающимся и изменяющим пространственные очертания музыкальным рядом, составляет суть его работ. Своего рода гипнотическое воздействие – погружение в интенсивную по насыщенности необычных художественных синтетических конструкторов, беспрестанно преобразующих свою форму и локацию, заставляющих следить за пространственными и визуально-аудиальными метаморфозами, – имеет результатом восприятия транс, переструктурирующей обыденное состояние сознания, расширяющий эмоционально-сенсорный опыт человека. Приведём в пример две из его работ. Первая – *Cos / Sin* («Косинус / синус») посвящена юбилейной дате – столетию Баухауза – и представлена, что символично, в здании школы менеджмента и дизайна Цольферайн в городе Эссене¹². Визуальная часть на первый взгляд аскетична, основана на простой геометрической фигуре круга, которая многократно спроецирована на бетонные стены здания. Но это лишь исходная точка. Посредством нескольких лазерных сканеров цвет, текстура, расположение кругов начинают меняться, захватывая воображение немыслимым множеством красочных преобразований. Компьютерная программа синхронизирует визуальные «события» с музыкальными, рождая сложную партитуру пространственной аудиовизуальной композиции.

Другая монументальная инсталляция Хенке – *Deep Web* («Глубокая паутина») была представлена в Берлине в огромном пространстве зала *Kraftwerk*,

переоборудованном из старой электростанции в районе Берин-Митте для показа произведений современного искусства, транслирующих духовную энергию. Как следует из технического описания, «это инсталляция с использованием 12 высокоточных лазеров и матрицы из 175 движущихся воздушных шаров для создания впечатляющей трёхмерной скульптуры из линий и точек, парящих в пространстве над аудиторией. Хореография синхронизируется с партитурой, воспроизводимой с 8-канальным объёмным звуком»¹³. Шестидесятиминутная композиция, управляемая авторами-исполнителями в реальном времени, заставляет публику заворожённо следить за разнообразием электронных звучаний – точечно-ударных, пульсирующих, глиссандирующих, «капающих», кластерно-гармонических и прочих в их сменах и соответствиях визуальным трансформациям в пространстве.

Завершая обзор мультимедийных инсталляций, использующих акустические звуковые объекты, следует ещё раз вернуться к сути термина «акусматика». Говоря о причинах приверженности к данному термину, Франсуа Бейль – французский композитор, стоявший у истоков явления, подчёркивает, что акусматика – это не только пифагорейский термин, но и соответствующий взгляд на мир, означающий «...максимальную открытость в восприятии сферы звука — всего, что только возможно услышать!» [5]. И это действительно так, поскольку мощный ресурс художественных средств, которые предлагает художнику цифровая техника, имеет следствием немислимое разнообразие художественных решений и авторских подходов. Всё это «море» новой экспериментального характера информации представля-

ет благодатную почву для изучения как специфики явления, так и ряда проблем, неизбежно встающих при его рассмотрении, таких, например, как воздействие на слушателя экспериментального электронно-акустического искусства, специфика его восприятия, разнообразие форм и материалов, техническая обеспеченность, бытование в новых акустических средах, особые условия воспроизведения инсталляций, интерактивная их природа и пр. Очевидно и то, что особенностью акусматической музыки и – шире – звука – является качество необычного аудиального материала, нередко представляющего эксклюзивную, глубоко индивидуализированную звуковую материю. По словам Ф. Бейля, «электродинамические процессы, происходящие вне области слышимого, дают нам очертания проявлений *другой природы*, в контексте которой возникают новые звуковые объекты, никогда не имевшие реального существования» [там же].

С другой стороны, отсутствие визуализированного источника звучания, при необычности его колорита и формы, вызывает своего рода когнитивный диссонанс у слушателя, активизируя мыслительные реакции, поскольку наличие некоей тайны заставляет искать способ её объяснения. А поиск этот осуществляется прежде всего через сосредоточение на самом звуковом потоке, на его содержании. Сказанное объясняет многофункциональность акусматических звуковых объектов в пространстве мультимедийных инсталляций, основные из которых – участие в создании архитектуры расстановки объектов, усиление эстетического компонента, создание «поля напряжённого восприятия», стимулирующего на поиск ключа к пониманию слышимого.

 ПРИМЕЧАНИЯ 

¹ Напомним, что в буквальном смысле Installation – установка, размещение, монтаж.

² Гёббельсу присуще широкое понимание звуковой материи: «Даже если говорить только о визуальной составляющей моих работ, мы всё равно найдём в ней музыкальный аспект, ритм пространства или мелодию говорящего» [1].

³ Философия Генри Дейвида Торо, как известно, основана на руссоистской идее возвращения к простой жизни в природе. Интерес к ней Гёббельс проявлял и ранее, создав в 1998 году оркестровую композицию по роману «Уолден, или Жизнь в лесу», отдельные фрагменты которой использованы и в данной инсталляции. Это ещё раз подчёркивает пересечение идей Гёббельса и Кейджа через философию Торо.

⁴ См.: EFFEKTORIUM – interactive virtual orchestra.

URL: <https://www.whitevoid.com/effektorium/> (дата обращения: 10.04.2021).

⁵ Описание и видеоиллюстрацию инсталляции см.:

URL: <http://www.volkmarklien.com/works/installations/padded-perception.html> (дата обращения: 10.04.2021).

⁶ Инсталляция была представлена в 2012 году на выставке Luminale во Франкфурте, см. видео: URL: https://www.youtube.com/watch?v=IoiDzCZ10_Q (дата обращения: 10.04.2021).

⁷ Жидкие и газообразные легкоподвижные компоненты магмы или циркулирующие в земных глубинах насыщенные газами растворы.

⁸ «Флюиды: скульптура в движении» студии White Void, музыкальный пример см.:

URL: <http://marianmentrup.com/mmsound/wordpress/2019/01/09/fluidic-sculpture-in-motion/> (дата обращения: 10.04.2021).

⁹ Experimental Media and Performing Arts Center (EMPAС).

¹⁰ Длина экранной конструкции – 12 метров, ширина – 4,5.

¹¹ Музей современного искусства в городе Линце (Австрия).

¹² Школа расположена в уникальном по архитектуре здании Sanaa-Kubus, построенном в 2006 году японскими архитекторами в виде куба с ассиметричными окнами на территории объекта Всемирного наследия ЮНЕСКО – шахты Цольферайн.

¹³ Премьера состоялась в рамках фестиваля популярной и экспериментальной музыки СТМ-2016 в Берлине: Deep Web. Audiovisual kinetic installation by Christopher Bauder and Robert Henke [2016]. См.: URL: <https://www.roberthenke.com/installations/deepweb.html> (дата обращения: 10.04.2021).

 ЛИТЕРАТУРА 

1. Борисова А. Некоторые зрители говорили мне, что видели Бога. В Новом пространстве Театра Наций открыты инсталляции Хайнера Гёббельса. URL: https://www.gazeta.ru/culture/2017/03/24/a_10591517.shtml (дата обращения: 09.03.2021).

2. Диалог о театре. Беседа Людмилы Бакши и Хайнера Гёббельса // Вопросы театра PROSCAENIUM. 218. № 3–4. С. 99–108. URL: http://theatre.sias.ru/upload/voprosy_tetra/vt_2018_3-4_nov.pdf (дата обращения: 01.02.2021).

3. Театр Наций. Инсталляция Хайнера Гёббельса GENKO-AN 107031 (Moscow, 2017). URL: <https://www.theatreofnations.ru/performances/installyatsiya-hainera-gyobbelsa-genko-an-107031-moscow-2017> (дата обращения: 10.05.2021).

4. Хаскинс Р. Быть Джоном Кейджем. Американский «плодотворный анархизм»: танец души. URL: <http://www.gefter.ru/archive/18580> (дата обращения: 10.04.2021).
5. Что такое акузматика? Создатель «акусмониума» — композитор Франсуа Бейль и другие участники фестиваля Acousmonium о том, зачем нужна пространственная музыка. URL: https://www.colta.ru/articles/music_modern/18395-chto-takoe-akusmatika?page=7&part=2 (дата обращения: 10.04.2021).
6. Шорникова А. В. Перформативные черты документального музыкального видеотеатра Стива Райха // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarships, 2020. № 2. С. 27–36. DOI: 10.33779/2587-6341.2020.2.027-036.
7. Gourgouris S. Performance as Composition: Heiner Goebbels interviewed by Stathis Gourgouris // A Journal of Performance and Art. 2004. Vol. 26, No. 3, pp. 1–16.
8. Spacial Formations. Installation Art: Between Image and Stage by Anne Ring Peterson. An English Summery. URL: <https://www.artsandculturalstudies.ku.dk/uploads/installationart-imagestage.pdf/> (08.03.2021).

Об авторе:

Крылова Александра Владимировна, проректор по научной работе, доктор культурологии, кандидат искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой продюсирования, Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова (344002, г. Ростов-на-Дону, Россия), **ORCID: 0000-0003-3718-0810**, a.v.krilova@rambler.ru

REFERENCES

1. Borisova A. *Nekotorye zriteli govorili mne, chto videli Boga. V Novom prostranstve Teatra Natsiy otkryty instalyatsii Khaynera Gyobbel'sa* [Some Audience Members Told Me They Saw God. Heiner Goebbels' Installations Have Been Set Up in the New Space of the Theatre of Nations]. URL: https://www.gazeta.ru/culture/2017/03/24/a_10591517.shtml (09.03.2021).
2. Dialog o teatre. Beseda Lyudmily Bakshi i Khaynera Gyobbel'sa [A Dialogue about Theater. A Conversation between Ludmila Bakshi and Heiner Goebbels]. *Voprosy teatra PROSCAENIUM*. 218. No. 3–4, pp. 99–108. URL: http://theatre.sias.ru/upload/voprosy_tetra/vt_2018_3-4_nov.pdf
3. *Teatr Natsiy. Installyatsiya Khaynera Gebbel'sa GENKO-AN 107031 (Moscow, 2017)* [The Theater of Nations. Installation by Heiner Goebbels GENKO-AN 107031 (Moscow, 2017)]. URL: <https://www.theatreofnations.ru/performances/installyatsiya-hainera-gyobbelsa-genko-an-107031-moscow-2017> (10.05.2021).
4. Khaskins R. *Byt' Dzhonom Keydzhem. Amerikanskiy "plodotvornyy anarkhizm": tanets dushi* [To Be John Cage. The American "Fruitful Anarchism": The Dance of the Soul]. URL: <http://www.gefter.ru/archive/18580> (10.04.2021).
5. *Chto takoe akusmatika? Sozdatel' "akusmoniuma" – kompozitor Fransua Beyl' i drugie uchastniki festivalya Acousmonium o tom, zachem nuzhna prostranstvennaya muzyka* [What is Acousmatics? The Creator of the "Acousmonium" – Composer Francois Bayle and Other Participants of the "Acousmonium" Festival about Why We Need Spatial Music].



URL: https://www.colta.ru/articles/music_modern/18395-chto-takoe-akusmatika?page=7&part=2 (10.04.2021).

6. Shornikova A. V. Performativnye cherty dokumental'nogo muzykal'nogo videoteatra Stiva Raykha [The Performative Features of Steve Reich's Documentary Musical Video Theater]. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2020. No. 2, pp. 27–36.

DOI: 10.33779/2587-6341.2020.2.027-036.

7. Gourgouris S. Performance as Composition: Heiner Goebbels interviewed by Stathis Gourgouris. *A Journal of Performance and Art*. 2004. Vol. 26, No. 3, pp. 1–16.

8. *Spatial Formations. Installation Art: Between Image and Stage* by Anne Ring Peterson. An English Summery. URL:

<https://www.artsandculturalstudies.ku.dk/uploads/installationart-imagestage.pdf/> (08.03.2021).

About the author:

Alexandra V. Krylova, Pro-rector for Research, Dr.Sci. (Culturology), Ph.D. (Arts), Professor, Head of the Department of Musical Management, Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory (344002, Rostov-on-Don, Russia), **ORCID: 0000-0003-3718-0810**, a.v.krilova@rambler.ru

