

УДК 78.05

ПЕРФОРМАТИВНАЯ ИНСТАЛЛЯЦИЯ
КАК СОЦИАЛЬНО ЗНАЧИМАЯ ФОРМА
СОВРЕМЕННОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА*

*Крылова А. В.*¹

¹ Ростовская государственная консерватория имени С. В. Рахманинова, Буденновский пр-т, д. 23, Ростов-на-Дону, 344002, Россия.

Отталкиваясь от особой роли социальных практик в жизни современного человека, автор статьи, опираясь на методологию Рэндалла Коллинза, объясняет приоритет перформативных форм в современном искусстве повышенным уровнем коммуникативных процессов в обществе. Возможность создания модели бытовых интерактивных ритуалов в условиях искусственно спроектированного художником / композитором творческого акта позволяет рассматривать перформативные инсталляции как результат этих процессов. Анализируя инсталляции как пространственное искусство, автор уделяет особое внимание реакции зрителя / слушателя, доказывая на примерах, что социальная заряженность перформативных музыкально оформленных инсталляций определена их нацеленностью на преобразование зрительского сознания через разрыв с миром привычного и ожидаемого. В непосредственном контакте с инсталляционной конструкцией, под воздействием необычных и не всегда комфортных визуальных и аудиальных впечатлений, зритель включается в процесс осмысления происходящего через свой личный опыт, ассоциативные ряды, сопоставление живого и неживого, движения материи и звучаний, новые формы их соотношений. Рассматривая инсталляции как разновидность пространственного искусства, автор указывает на прямую зависимость типа инсталляции от места ее размещения, на движение от музейной инсталляции к музыкально-театральной.

Ключевые слова: перформанс, инсталляция, социальные практики, суггестия, децентрация, интерактивность, синтез искусств.

* Исследование выполнено при финансовой поддержке Российского фонда фундаментальных исследований в рамках научного проекта № 20-012-00366-А «Перформативные формы музыкального искусства как феномен современной культуры».

PERFORMATIVE INSTALLATION AS A SOCIALLY SIGNIFICANT FORM OF CONTEMPORARY MUSIC ART

*Krylova A. V.*¹

Rachmaninov Rostov State Conservatory, 23, Budennyvsky prospect, 344002, Rostov-on-Don, Russian Federation.

Considering the special role of social practices in our lives nowadays, the author of the article, based on the methodology of Randall Collins, explains the priority of performative forms in contemporary art by the increased level of communicative processes in the society. Possibility of recreation of the model of the everyday interactive rituals in the framework of artificially created by an artist / composer artistic act allows us to consider performative installations a result of these processes. Analyzing installations as a spatial art, the author devotes special attention to the spectator's / listener's attention, proving through several examples that the social orientation of the performative musical installations is determined by the focus on transformation of the spectator's mind through their disconnection with the world of familiar and expected. In direct contact with the installation structure, under the influence of unusual and not always comfortable visual and auditory impressions, the viewer is included in the process of understanding what is happening through his personal experience, associative series, comparison of the living and the inanimate, the movement of matter and sounds, new forms of their relationships. Considering installations as a kind of spatial art, the author points to a direct dependence of the type of installation on its location, points to the movement from a museum installation to a musical and theatrical one.

Keywords: performance, installation, social practices, suggestion, decentration, interactivity, art synthesis.

Искусство второй половины XX и XXI века испытало мощное воздействие разного рода социальных практик¹ [1, с. 46]. Во многом это обусловлено тем, что тотальная компьютеризация и Интернет существенно изменили сферу повседневности, повлияв на природу коммуникативных отношений как отдельных индивидуумов, так и социальных групп. Уровень коммуникативной активности в современном обществе, при разнообразии ее новых форм, существенно возрос.

¹ Под социальными практиками в самом широком трактовании понимается «освоение и преобразование социального мира через систему действий и взаимодействий субъектов» [1, с. 46].

Теоретически осваиваемая социологией и социальной психологией специфика социальной коммуникации, с точки зрения исследователей [2; 3; 4] отталкивается от примата той или иной ситуации, диктующей определенные поведенческие и коммуникативные отношения. В теории американского социолога Рэндалла Коллинза эта бесконечная цепь ситуаций (или интеракций, по его терминологии) пронизывает человеческую повседневность. Поскольку интеракция включает элемент театральности, заключенный в ролевом функционировании ее субъектов, она имеет коммуникативную природу и, с точки зрения ученого, в определенном смысле апеллирует к древним ритуальным практикам такими своими свойствами, как эмоциональная вовлеченность, ритмичность и координация действий, общий фокус внимания, сосредоточенного на некоем объекте (в нашем случае — не сакральном), порождающем единство эмоционального настроения и общность эмоциональной энергии.

По Коллинзу, индивид — это продукт ситуации (поэтому она первична), и трансформация, личностный его рост происходят в процессе переживания ритуала интеракций (именно ритуала, поскольку на выходе из конкретной интеракции индивид обретает новый опыт, сущностно меняется). В силу этого социальная ситуация обретает статус основы социальной реальности, «ядра» социальных практик. Естественно, что в силу своей креативной сущности и значимости для человеческого бытия она попадает в фокус искусства, цель которого совпадает с сущностью и механизмом интерактивных ритуалов повседневности — воздействовать на человека посредством эмоционального переживания².

Результат — практика создания модели интерактивного ритуала в условиях искусственно спроектированного художником / композитором творческого акта, который под влиянием бытовых интерактов перестает быть статичным по форме преподнесения. Движение искусств в направлении поисков нового уровня интерактивности, несомненно, обусловлено тем, что зрителя, переживающего в бытийном пространстве бесконечную череду коммуникативно заряженных интеракций, перестает удовлетворять статика классического искусства, предлагающего пассивное его восприятие. Процесс вовлечения его непосредственно в художественное пространство, изменение его функции с пассивно воспринимающей на активно-сотворческую стали катализатором поиска творцами новых форм преподнесения искусства, наиболее значимыми

² Основные результирующие интерактивного ритуала по Коллинзу:

- групповая солидарность;
- эмоциональная энергия индивидов;
- символ, репрезентирующий группу, который становится для индивидов сакральным объектом;
- чувство моральности [5, с. 63–64].

из которых сегодня представляются перформанс, инсталляция, особенно в такой ее разновидности, как перформативная инсталляция — главный предмет нашего интереса.

Обратимся к сути этого явления. Клэр Бишоп в книге «Искусство инсталляции» пишет: «Термином “инсталляция” обозначается такое искусство, в котором зритель физически оказывается внутри произведения и которое часто описывается как “театральное” и “иммерсивное”» [6, с. 6].

Прослеживая путь становления инсталляции от оформления выставочной среды к самостоятельному произведению, Джулия Рейс указывает на то, что важнейшим свойством художественного инсталляционного пространства является его целостность: «Художник обрабатывает внутреннее пространство (достаточно большое для присутствия людей) как единое целое, а не как галерею для показа отдельных работ. Зритель рассматривается как неотъемлемая часть завершения работы» [7, с. 13].³

Социальная заряженность инсталляции определена ее нацеленностью на преобразование зрительского сознания через разрыв с миром привычного и ожидаемого, погружением его в ситуации, провоцирующие «размышления над случайной и контекстуально обусловленной природой их чувственного восприятия окружающей среды» [5, с. 81]. Не случайно многие художники приносили политический смысл в свои работы, подобно известной инсталляции «Комнаты проунов» Эля Лисицкого (1923)⁴ или работы Вито Аккончи «Две или три структуры, которые можно повесить в комнате для поддержки политического бумеранга» (1978).

По мнению многих художников, работающих в формате инсталляций, та «активная роль, которую зритель играет внутри произведения, имеет более четкий политический и этический смысл, чем опыт восприятия традиционных

³ Вовлеченность его в процесс прямого «физического» освоения пространства, в котором он становится важнейшей его частью, позволяет Рейс утверждать, что «...инсталляционное искусство есть и всегда было формой публичного искусства» [7, с. 17].

⁴ В основу положен известный плакат художника «Клином красным бей белых!», композиция которого «выходит за пределы холста, врываясь в реальное пространство. Объект раскрыт вовне, приглашая внутрь, в самое сердце настоящего искусства. Главная цель — “разбудить” обывателя, дать импульс к развитию. Горожанин становится участником композиции. Во время движения по заданной траектории у него формируется динамическое восприятие объекта; пред ним возникает множественность точек зрения, множественность открывающихся ракурсов. При этом изменяются традиционные представления об искусстве (картина в музее), возникают активные мыслительные процессы об усовершенствовании мироустройства. Выход живописной формы в реальную жизнь символизирует движение, энергию, прогресс, обновление, сотворение новой формы организации пространства» [8].

видов искусства⁵. Эта вовлеченность предопределена тем, что инсталляция мыслится как пространство, в котором — благодаря утрате координат обыденности — происходит разрушение стереотипов, внутренняя децентрация, приводящая, как мыслят многие художники, к выявлению «истинной природы человеческого бытия в мире» [6, с. 104].

Музыка как искусство, обладающее особой суггестивной сущностью, неограниченными возможностями пространственных локаций, полифонических наслоений, экспериментами с наращиванием звуковой многослойности, разрывом между слуховым и визуальным и т. д. в симбиозе с иными составляющими инсталляционного целого способна стать катализатором такого рода децентрации через прямую причастность зрителя / слушателя к необычным условиям инсталляционного пространства. И не просто причастность, а нередко и способность активно влиять на его конфигурацию, что, несомненно, сопоставимо с социальной активностью, с проживанием интеракции, итогом которой становятся новый необычный опыт и внутреннее изменение. Понимание этой специфики предрасполагает создателей инсталляций закладывать определенную «программу» подобных трансформаций в концепцию своих произведений.

Так в рамках общественного пространства «Севкабель Порт» на Васильевском острове в Санкт-Петербурге этим летом была представлена тотальная медиаинсталляция студии Dreamlaser A.R.R.C 2.0. Четыре пространства, оборудованных световой, лазерной и звуковой аппаратурой, через которые должен пройти зритель, по замыслу авторов, призваны способствовать его более глубокому самопознанию. Первая зона названа АИМ (Цель, нацеливаться). Это территория медитативного погружения, пережив которое, зрителю, как пишут в анонсе авторы, «предстоит структурировать свои мысли и выбрать, каким будет его внутреннее преобразование» [9]. Светоцветовая гамма этой части инсталляции выдержана в предрассветных сумеречных тонах, лучевые «нити» движутся медленно и разнонаправленно, а световые столбы, создающие иллюзию устойчивости, реагируют на перемещение зрителей в интерактивном режиме. Звуковой фон разворачивается мягким, негромким звуковым массивом в среднем регистре с вкраплением «светлых бликов» в верхней зоне с консонантной опорой мерцающего электронного звукового пласта. Это территория размышлений.

Вторая зона носит название REACT (Реагировать). В соответствии с авторским комментарием «во втором акте происходит встреча с самим собой» [9]. Атмосфера ее — бурление внутренних противоречий, неизбежных на пути

⁵ Бишоп отмечает, что, «подобно более поздним представителям искусства инсталляции, приравнивающим активную зрительскую позицию к политической вовлеченности, Лисицкий мыслил “Комнату проунов” не просто как архитектурную конструкцию, украшенную рельефами..., а как проект активизации и вовлечения зрителя в повседневную жизнь и политику [6, с. 106]. И это не одиночная точка зрения.

перманентного выбора между альтернативными возможностями. Соответственно изменена вся атмосфера пространства, наполненного разными оттенками красного. Напомним, что красный цвет — базовый. Это начало цветового круга; потому выбор его (в свете установки на обращение к себе, своей сущности, своим основам) вполне символичен. Густой красный фон прорезают резкие перемещения лучей лазеров с созданием остроугольных комбинаций, нацеленных навстречу движению зрителя. Звуковая палитра насыщается резкими скрежущими дискомфортными вкраплениями, кардинально меняющими эмоциональную окраску целого. Процесс прохождения этой зоны вызывает состояние тревожности, почти болезненного напряжения.

Третья пространственная зона перемещения — REFLECT (Отражать, размышлять). По мнению создателей, это — стадия анализа причинно-следственных связей происходящего: «попытки сформировать предсказания, начать ощущать и понимать свои внутренние метаморфозы» [9]. Материализация названия происходит посредством закрепления под разными углами зрения зеркал, создания множественных отражений падающих на них лучей, наполнения тем самым пространства ощущением непрерывного движения. Эти бесконечные мерцающие преобразования поддерживаются метаморфозами цвета, пульсирующего между бледно-сиреневым, почти черным и красным. Аудиальная окраска поднимает градус напряжения еще выше в силу общего регистрового понижения, постоянной смены звуковых локаций, как бы перемещающихся в пространстве с опорой на ударно-шумовые эффекты. Проходя это пространство, зритель начинает погружаться в состояние децентрации, утраты внутренних и внешних пространственных ориентиров.

Четвертая зона CHAOS (Хаос) — столкновение с непреодолимым, с неразрешимостью противоречий. Децентрация в этих условиях приводит к утрате чувства реальности, обострению защитно-эвристических функций восприятия. Доминирующий фиолетовый окрас атмосферы, замыкающий цветовой круг, фигуративно сменяющиеся комбинации лучей, задающих пространству каждый раз новые конфигурации, резкие световые вспышки — всё это визуально дезориентирует зрителя, погруженного в «вязкую», слегка пульсирующую звуковую текстуру, также меняющую свои высотно-тембровые и локационные параметры. В соответствии с концепцией целого пройденное стерто, а там, где ничто не определено, возможно всё.

Воздействие инсталляции на зрителя, несомненно, возрастает от степени художественности ее воплощения. Если приведенный пример — образец концептуального подхода к произведению, и музыка в нем играет, наряду с цветом и светом, в определенной мере дизайнерскую роль, то в следующих образцах инсталляций музыкальный материал выступает как значимый и продуктивный

компонент художественного целого. Речь идет о произведениях интереснейшего творческого тандема братьев Андре и Мишеля Декостер.

Андре — профессиональный музыкант, композитор и пластический художник, Мишель — архитектор. С 1999 года в своей студии Cod.Act в форматах перформанса и инсталляции они работают над отношениями движения, звука, света и воображения. Работы этих мастеров современного искусства отмечены множественными наградами самого высокого ранга. Не вдаваясь в аналитику, хотелось бы показать несколько разных решений инсталляций, музыка в которых оказывает мощное воздействие на публику, выступая как значимая, а возможно, и как ведущая художественная составляющая целого.

Звуковая инсталляция *πTon/2* завораживает необычностью конфигурации, напоминающей огромного Питона⁶, производящего музыкально озвученные (благодаря встроенным в него механическим приспособлениям), извивающиеся и раскачивающиеся движения. Основу аудиоряда составляет расслаиваемый и развивающийся под воздействием движений звук бас-кларнета, транслируемый через встроенные в тело объекта динамики. Медленные и плавные перемещения кольчатой конструкции порождают чувственно окрашенные звуки, подобные глубокому дыханию. При ускорении с резкими, нервными рывками в движениях звучание переходит к некомфортным верхним или, напротив, к нижним «брутальным» частотам.

В непосредственном контакте с инсталляционной конструкцией, под воздействием необычных и не всегда комфортных визуальных и аудиальных впечатлений зритель включается в процесс осмысления происходящего через свой личный опыт, сопоставление живого и неживого, движения материи и звучаний, новых форм их соотношений.

Аналогична вовлеченность в поле инсталляции зрителя и в работе Декостеров под названием «Маятниковый хор». Это сложная инженерная конструкция, в которой девять мужчин поют (предположительно, из Шенберга), будучи «привинченными» к механической раскачивающейся установке. И это не просто трюк, а метафора, повествующая о том, как сложно удержать в современном техногенном мире баланс между человеком и машиной, не дать механической системе прервать живую мелодию и установить свой контроль над человеческой индивидуальностью⁷.

В рамках перформативных инсталляций, предполагающих вовлеченность зрителя в процесс активного участия, эффект воздействия значительно выше.

⁶ См.: *πTon/2*. Video exhibitions support technical sheet [Электронный ресурс]. URL: <https://codact.ch/works/%cf%80ton2-2/> (дата обращения: 01.11.2022).

⁷ См.: *Pendulum Choir*. Video exhibitions description Press support technical sheet [Электронный ресурс]. <https://codact.ch/works/pendulum-choir-2/> (дата обращения: 01.11.2022).

Так, инсталляция Декостеров «Бывший фараон»⁸ представляет своеобразный ремейк оперы Шёнберга «Моисей и Аарон». Благодаря мультисенсорному устройству художники предлагают зрителям ощутить почти физическую связь с творением Шёнберга, погрузиться внутрь событий в качестве участников, имеющих возможность «дирижировать» происходящим.

Отталкиваясь от первоисточника, авторы инсталляции предложили свою оркестровую версию оперы, сохранив последовательность и содержание сцен, диалоги главных героев, которые были записаны певцами в точном следовании партитуре. Комментируя это, Декостеры отмечают, что их целью было «...максимально приблизиться к оригинальному характеру произведения Шёнберга. Мы выбрали, в духе сериализма, строгую систему записи, адаптированную к современным компьютерным инструментам обработки звука и позволяющую без потери единообразия модифицировать звуковые параметры в реальном времени» [10].

Инсталляционная установка представляет «коридор», образованный двумя параллельными кабелями, движение по которому сопряжено с последовательной записью сцен оперы. Концы кабелей оснащены двумя конструкциями с громкоговорителями, вещающими голосами Моисея и Аарона, с которыми, при определенном воздействии на них участника инсталляционного действия, он вступает в диалог, управляя «голосом народа Израиля».

О технологической сути компьютерной программы проекта авторы говорят так: «...огромное количество записанных микрофрагментов звуков сортируются в звуковой матрице в зависимости от их характера: тембра, режима воспроизведения, средней высоты, а их продолжительность варьируется от 50 до 300 миллисекунд. Произведение написано на основе этого материала и построено так, чтобы дать возможность посетителю управлять определенными музыкальными параметрами. В зависимости от положения и давления, оказываемого им на кабели, компьютер выбирает ряд фрагментов в матрице и объединяет их вместе, образуя фразы. В то же время компьютер придает им звуковую форму, изменяя их частоту, амплитуду и силу атаки. Компьютер работает в зависимости от характера драматургии сцены» [10].

Итак, зритель перестает быть пассивным созерцателем. Он — прямой участник действия, невольно начинающий пропускать через себя сложную философскую подоплеку произведения, повествующего о взаимоотношениях людей друг с другом и с Богом.

Инсталляции, благодаря описанным свойствам, всегда коммуникативно

⁸ См.: Ex Pharao video exhibitions description press support [Электронный ресурс]. <https://codact.ch/works/ex-pharao-2/> (дата обращения: 01.11.2022).

активные и социально «заряженные», поражают многообразием художественных решений как в конструктивном, так и в содержательном планах, что представляет определенную сложность на пути к выявлению их видовых признаков. И все же можно предположить, что одним из значимых критериев возможной классификации может стать специфика пространства, планируемого для установки инсталляционных конструкций. Первый вариант — это музейное расположение, своего рода камерная версия инсталляций, в меньшей мере предрасположенных к интерактиву. Вторая — большие помещения, вмещающие сложную светомузыкальную аппаратуру, позволяющие создать обширные свето-цвето-звуковые инсталляционные пространства, обладающие значительными иммерсивными возможностями. И, наконец, это сценические площадки разной конфигурации, ставящие инсталляции в один ряд с преподносимым искусством, с яркими чертами перформанса, благодаря зрительской активности, вовлеченности и коммуникативной природе художественно конструируемого действия. Интересные образцы такого рода инсталляций представлены в творчестве Хайнера Геббельса, Чжан Имоу и других ярких художников современности, но это уже тема иного исследования.

ЛИТЕРАТУРА

1. Антонова Н. Л. Социальная практика как предмет социологического анализа // Культура, личность, общество в современном мире: методология, опыт эмпирического исследования: материалы XII Международной конференции. 19–20 марта 2009, Екатеринбург: в 5 ч. Екатеринбург: Урал. гос. ун-т, 2009. Ч. 2–3. С. 42–45.
2. Collins R. Interaction ritual chains. Princeton: Princeton University Press, 2005. 464 p.
3. Шугальский С. С. Социальные практики: интерпретация понятия // Знание. Понимание. Умение. 2012. № 2. С. 276–280. [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sotsialnye-praktiki-interpretatsiya-ponyatiya> (дата обращения: 23.09.2022).
4. Ядова М. А. Социальные практики как предмет социологического анализа: Введение к тематическому разделу [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sotsialnye-praktiki-kak-predmet-sotsiologicheskogo-analiza-vvedenie-k-tematicheskomu-razdelu/viewer> (дата обращения: 23.09.2022).
5. Прозорова Ю. А. Теория интерактивных ритуалов Р. Коллинза: от микроинтеракции к макроструктуре // Журнал социологии и социальной антропологии. 2007. Т. X. № 1. С. 57–72.
6. Бишоп К. Искусство инсталляции. М.: Ад Маргинем пресс, 2022. 192 с.
7. Reiss Julie H. From Margin to Center: The Spaces of Installation Art Paperback. The MIT Press, 2001. 181 p.

8. Архитектура и проектирование Комната проунов. Group room [Электронный ресурс]. URL: <http://totalarch.com/lissitzky/10> (дата обращения: 23.09.2022).
9. Севкабель порт выставка A.R.R.C 2.0 Тотальная медиаинсталляция от студии Dreamlaser [Электронный ресурс]. URL: <https://sevccableport.ru/ru/afisha/a-r-r-c-2-0> (дата обращения: 23.01.2022).
10. Ex Pharao video exhibitions description press support [Электронный ресурс]. URL: <https://codact.ch/works/ex-pharao-2/> (дата обращения: 23.09.2022).

REFERENCES

1. Antonova N. L. Social`naya praktika kak predmet sociologicheskogo analiza // Kul`tura, lichnost`, obshchestvo v sovremennom mire: metodologiya, opyt`e`mpiricheskogo issledovaniya: materialy` XII Mezhdunarodnoj konferencii. 19-20 marta 2009, Ekaterinburg: v 5 ch. Ekaterinburg: Ural. gos. un-t, 2009. Ch. 2–3. S. 42–45.
2. Collins R. Interaction ritual chains. Princeton: Princeton University Press, 2005. 464 p.
3. Shugal`skij C. C. Social`ny`e praktiki: interpretaciya ponyatiya // Znanie. Ponimanie. Umenie. 2012. № 2. S. 276–280. [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sotsialnye-praktiki-interpretatsiya-ponyatiya> (data obrashheniya: 23.09.2022).
4. Yadova M. A. Social`ny`e praktiki kak predmet sociologicheskogo analiza: Vvedenie k tematicheskomu razdelu [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sotsialnye-praktiki-kak-predmet-sotsiologicheskogo-analiza-vvedenie-k-tematicheskomu-razdelu/viewer> (data obrashheniya: 23.09.2022).
5. Prozorova Yu. A. Teoriya interaktivny`x ritualov R. Kollinza: ot mikrointerakcii k makrostrukture // Zhurnal sociologii i social`noj antropologii. 2007. T. X. № 1. S. 57–72.
6. Bishop K. Iskusstvo installyacii. M.: Ad Marginem press, 2022. 192 s.
7. REISS JULIE H. From Margin to Center: The Spaces of Installation Art Paperback. The MIT Press, 2001. 181 r.
8. Arxitektura i proektirovanie Komnata prounov. Proun room [E`lektronny`j resurs]. URL: <http://totalarch.com/lissitzky/10> (data obrashheniya: 23.09.2022).
9. Sevkaabel` port vy`stavka A.R.R.C 2.0 Total`naya mediainstallyaciya ot studii Dreamlaser [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://sevccableport.ru/ru/afisha/a-r-r-c-2-0> (data obrashheniya: 23.01.2022).
10. Ex Pharao video exhibitions description press support [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://codact.ch/works/ex-pharao-2/> (data obrashheniya: 23.09.2022).

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Крылова А. В. — д-р культурологии, канд. искусствоведения, проф., проректор по научной работе; a.v.krilova@rambler.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Krylova A. V. — Dr. Habil. (Cultural Studies), Cand. Sci. (Art Studies), Prof., Vice-rector for Research Work; a.v.krilova@rambler.ru

ORCID ID: 0000-0003-3718-0810