

УДК 782.9

ИСТОКИ МУЗЫКАЛЬНОГО ПЕРФОРМАНСА В АВАНГАРДНЫХ ПРАКТИКАХ НАЧАЛА XX ВЕКА*

*Шорникова А. В.*¹

¹ Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, ул. Глинки, д. 2, Санкт-Петербург, 190068, Россия.

Задача статьи — выявить истоки музыкального перформанса, проследив их в рамках авангардных художественных течений начала XX века — футуризме и дадаизме. Отталкиваясь от синтетической сущности перформанса, автор показывает, что уже в первых опытах представителей авангардного искусства, именуемых протоперформансами, звук и музыка играли немаловажную роль. Особая работа с фонетикой текстов, изобретение шумовых инструментов, опора на принцип случайности при создании музыкальных композиций как предтеча алеаторики и вытекающее из нее формирование нетрадиционного звуко-музыкального контекста произведениям дадаистов и футуристов нарушали зону привычного, оказывая суггестивное воздействие на публику, шокируя ее и вызывая протестные реакции. Обзор наиболее ярких с точки зрения перформативных практик произведений музыкального плана позволяет рассматривать их в качестве истока музыкальных перформансов конца XX века.

Ключевые слова: музыкальный перформанс, дадаизм, футуризм, шумовой оркестр, Луиджи Руссоло, Курт Швиттерс, Марсель Дюшан, Ефим Голышев.

ORIGINS OF MUSICAL PERFORMANCE ART IN THE AVANT-GARDE PRACTICES OF THE BEGINNING OF THE 20TH CENTURY

*Shornikova A. V.*¹

¹ Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, 2, Glinki St., St. Petersburg, 190068, Russian Federation.

The purpose of the article is to identify the origins of musical performance art, tracing its roots in the avant-garde practices of the beginning of the 20th century —

* Исследование выполнено при финансовой поддержке Российского фонда фундаментальных исследований (РФФИ) в рамках научного проекта № 20-012-00366 «Перформативные формы музыкального искусства как феномен современной культуры». (Funding: The reported study was funded by RFBR, project number 20-012-00366 «Performativity of music as a phenomenon of contemporary culture»).

futurism and dadaism. Based on the synthetic nature of performance art, the author shows that already in the first avant-garde experiments, so called protoperformances, sound and music played an important role. Special treatment of texts' phonetics, invention of noise-generating music instruments, involvement of chance element in the process of creation of musical compositions as a forerunner of aleatoric music and consequential non-traditional sound of the works by dadaists and futurists, — all of it violated the boundaries of familiar, had suggestive effect, triggered shock reaction and protests. Examination of the most illustrative examples of the musical pieces allowed us to consider them the origin of the musical performance art of the end of the 20th century.

Keywords: musical performance art, dadaism, futurism, noise music, Luigi Russolo, Kurt Schwitters, Marcel Duchamp, Yefim Golyshev.

Можно ли проследить историю музыкального перформанса как отдельного феномена? Думается, что вне общего исторического контекста формирования перформативных практик сделать это сложно. Причина тому — синтетическая сущность явления, в рамках которого различные виды искусства не мыслятся художниками в отдельном существовании. Напротив, их элементы переплетаются друг с другом столь тесно, что иерархические связи между ними приобретают весьма условный характер.

Аудиальная составляющая встраивалась в перформанс по-разному. Решение задачи выстроить историческую линию развития музыкального перформанса следует начать с истоков явления. Известно, что перформанс как самостоятельная художественная практика появляется в 1960-е годы. Однако его история начинается раньше, с радикальных экспериментов авангардистов, разрабатывавших новую концепцию отношений между художником и зрителем. Подобные практики, существующие в рамках авангардных течений первой половины XX столетия, уместнее называть протоперформансами. Попробуем проследить этапы этого непростого пути, обозначить те художественные направления, в рамках которых перформанс как социокультурная практика обогатился художественной составляющей, и в сферу его творческих ресурсов были вовлечены звук и музыка.

Перформативное искусство берет свое начало в радикальных экспериментах авангардистов. Стремительность возникновения художественных течений в начале 1900-х годов стала симптомом модернизации жизни на европейском континенте. Среди их множества наибольший интерес в свете заявленной темы привлекает итальянский футуризм. Появление футуризма обозначает значимый для истории авангарда момент: это искусство, которое мыслит себя как некое общественное явление, адресованное не только профессионалам,

но самой массовой аудитории. В отличие от всех предыдущих направлений футуризм с самого начала позиционирует себя как откровенно политическое течение. Начиная с публикации Томазо Маринетти на первой полосе главной парижской газеты, важной частью деятельности участников движения становится создание и распространение манифестов. Это были неизменно радикальные, политически заряженные и провокационные тексты, что ярко проявляется уже в первом из них, ознаменовавшем рождение нового направления: «Слишком долго Италия была страной старьевщиков. Мы намереемся освободить ее от бесчисленных музеев, которые, словно множество кладбищ, покрывают ее. Музеи — кладбища! ... Давайте же, поджигайте библиотечные полки! Поверните каналы, чтобы они затопили музеи! ... Берите кирки, топоры и молотки и крушите, крушите без жалости седые почтенные города!» [1, с. 7].

Манифесты являлись не просто художественным высказыванием. Беря во внимание способ их распространения, они превращались в своего рода «агитку», массовую продукцию. Например, манифест, посвященный воздушному футуристскому театру, разбрасывали с аэроплана, и, кружась над городом, эти листки медленно падали, привлекая всеобщее внимание. Уже в этом обнаруживается перформативный элемент их деятельности — новое искусство пропагандирует свои идеи на улицах, превращаясь в своеобразный перформанс в городской среде. Это совершенно новое понимание места, роли и функции искусства в современном обществе.

Осознав, насколько важно доносить свои идеи до широкой публики, художники начинают проводить футуристские вечера в пространстве театров или публичных залов. На них представители течения показывают на сцене свои картины, декламируют стихи, зачитывают манифесты и, что самое важное, бросают публике вызов, подначивают ее, устраивая наглые выходки и пытаясь превратить ее в активного участника этих сборищ. Как правило, публика поддавалась этой провокации: часто в исполнителей летели снаряды в виде всего, что энтузиастам из зрительного зала удавалось найти на ближайших рынках. Исполнители не отставали: художник Карло Карра на одном из вечеров нанес ответный удар: «Дураки, швырнули бы идею вместо картошки!» [2, с. 18]. Именно на такой эффект и были рассчитаны эти вечера: Маринетти даже написал манифест «Наслаждение быть освистанным» («La voluttà d'esser fischiati»), вошедший в его сборник «Война — единственная гигиена мира» («Guerra sola igiene del mondo», 1911–1915). Футуристы, утверждал он, должны своим примером учить всех авторов и исполнителей презрению к публике. Аплодисменты указывают лишь на «нечто посредственное, банальное, пережеванное или слишком хорошо переваренное» [2, с. 20]. Освистывание доказывает актеру, что публика жива, а не просто ослеплена «интеллектуальным опьянением» [2, с. 20]. Вписывалась ли музыка в контекст этих перформативных по природе акций?

В 1913 году художник Луиджи Руссоло вместе с Уго Пьяти, его ассистентом, конструируют музыкальные инструменты, которые позволяют издавать разные звуки, напоминающие городские шумы (шум трамвая, взрывы моторов, звуки поездов, крики толп и т. п.). Как он писал, в его арсенале инструменты были способны издавать порядка 30 тысяч шумов (такой результат он, по крайней мере теоретически, хотел получить). Предваряя работу публикацией манифеста «Искусство шумов», Руссоло сочиняет музыкальные композиции («Пробуждение столицы», «Свидания автомобилей и аэропланов», «Схватка в оазисе» и др.) для оркестра из пятнадцати шумистов, среди которых были три жужжателя, два взрывателя, один громохатель, три свистуна, два шуршателя, два булькателя, один трещатель, один скрипун и один хрипун.

В рецензии на одно из исполнений «Пробуждения города» для шумоинтронаторов в лондонском театре «Колизей» журналист описал впечатление публики: «Странные инструменты в форме воронки... напоминали звуки, издаваемые оснасткой парохода, пересекающего Ла-Манш в штормовую погоду. Со стороны исполнителей — возможно, их следует называть “шумыкантами”? — было, пожалуй, опрометчиво перейти ко второму номеру... после страдальческих криков “хватит!”, которыми их приветствовали изо всех охваченных возбуждением уголков зала» [2, с. 26]. Партитура произведения представляет собой схему действий, прописанную для каждого «шумыканта».

Перевертыш шумовой музыки Руссоло мы находим в творчестве советского композитора-авангардиста Арсения Авраамова, чье стремление объединить искусство и технологию сближает его с футуристами. Его самое известное произведение «Симфония гудков» представляет собой интересную страницу послереволюционного авангарда. Она предусмотрена для исполнения транспортными средствами всего города, включая корабли, трамваи, машины, сирены, колокола, и даже пушки и пулеметы. Он, в отличие от итальянского коллеги, не пытается изобразить повседневные шумовые звуки с помощью музыкальных инструментов, а выносит свое искусство на простор улиц, дирижируя «музыкальными» силами всего города. Собственно музыкальным материалом симфонии служили революционные произведения, такие как «Интернационал» и «Марсельеза». Эта грандиозная задумка требовала координации усилий огромного количества людей, а специальное дирижирование осуществлялось с помощью семафоров и подобных ему сигнальных устройств.

Особенностью произведения в контексте интересующей нас проблематики становятся как пространственная сторона его реализации, так и специфика его восприятия. Весь город являет собой пространство звуко-музыкального перформанса, и каждый житель становится его участником. Огромное значение приобрело «место погружения» в симфонию. Так, передвигаясь по городу, слушатель мог влиять на собственное восприятие произведения.

Этим объясняется различие впечатлений рецензентов, описавших свой опыт прослушивания «Гудковой».

Музыкально-шумовые номера стали неотъемлемой частью художественной деятельности участников следующего авангардного движения в европейской культуре — дадаизма. Дадаизм оказался во многом схож с итальянским футуризмом, но при этом был гораздо более радикальным. По замечанию В. Седелника, он «подвел искусство к нулевой точке, чтобы обновить его и в то же время поставить под сомнение само его существование, лишить эстетической определенности и онтологической устойчивости. В глазах дадаистов то, что традиционно воспринималось как искусство, лишалось права на существование. Креативными моментами дадаизм объявил фрагментарность, разорванность, пародийность, установку на ироническое и саркастическое “снятие” признаков и принципов миметического искусства. Тем самым он... возвестил о зарождении новой традиции художественного творчества..., в которой постоянно присутствует сомнение в праве искусства на существование» [3, с. 49–50].

Функционирование дадаистской группы связано в первую очередь с перформативными выступлениями на различных площадках. Их театр стал одним из наиболее радикальных явлений авангарда начала XX века. Дадаисты сознательно создают антитеатральный театр, который не согласуется ни с классическими, ни с миметическими, ни с какими-либо еще конвенциями и порывает с представлением о том, что в театре должны быть представлены психологически или социально обусловленные характеры-персонажи, последовательный сюжет или логический, осмысленный язык.

Музыкально-шумовые номера часто выполняли оформительскую роль таких сценических действий дадаистов, придавая им особый колорит. Однако дадаисты крайне редко прибегали к нотной фиксации своих звуковых опытов. Во многом это связано с широкой трактовкой того, что является музыкальными звуками, предвосхищающей появление конкретной музыки и концепции Дж. Кейджа. Подтверждение этому мы находим в многочисленных высказываниях представителей движения. Как выразился художник Римбон-Дессень, «...к музыке относится всё, что мы слышим и что имеет некую длительность во времени. Музыка повседневности живет с нами. К сожалению, мы никогда не слышим эту настоящую современную музыку, поскольку не воспринимаем ее как музыку» [4, с. 7]². В связи с этим музыкальный облик движения отличался значительной неоднородностью.

² Интересно, что современные композиторы, работающие в рамках перформативных практик, высказывают аналогичные мысли. Приведем суждение немецкого композитора и режиссера Хайнера Гёббельса: «Я бы сказал, что воспринимать что-то как музыку — это производная человека. Например, понимать как музыку шум ветра или листья, или ритм падающих капель дождя. Когда мы начинаем видеть их как звуковой ландшафт, мы начинаем звать это музыкой» [5].

Можно выделить несколько областей творчества дадаистов, связанных с музыкально-звуковой сферой. Интереснейшей страницей их искусства являются звуковые стихотворения. Экспериментальные фонетические опыты на пересечении музыки и поэзии являлись способом разрушения существующей языковой системы. Дадаисты опирались на уже открытый футуристами способ стихосложения, заключающийся в произвольном сочетании слов и звуков. Однако, если Маринетти в его «Словах на свободе» изъяслялся в рамках предложения, дадаисты пошли дальше и создали собственный «язык», вокабулы которого уже не поддаются осмыслению внутри нашей культуры и семиотической системы знаков.

Предполагая нетрадиционный способ восприятия, дадаисты рассчитывали на партиципаторный эффект. Опираясь на воспоминания Х. Балля о первом публичном чтении звуковых стихотворений, мы делаем вывод, что их исполнение было подобно ритуалу, в котором автор выступал в роли шамана или «магического епископа» [6, с. 106]. Приведенный ниже отрывок позволяет говорить о том, что данные стихотворения являются своего рода стилизацией под сектантскую или глоссологическую речь, которую субъект, произносящий ее, не контролирует, находясь в некотором трансе:

«...гаджи бери бимба glandриди лаула лонни кадори
гаджама грамма берида бимбала glandри галассасса лаулиталомини
гаджи бери бин бласса глассала лаула лонни кадорсу сассала бим...» [7, с. 60].

Ожидаемо суггестивное воздействие такого рода текстов на зрителя, лишенного возможности расшифровать и логически осмыслить услышанное.

Большую часть их наследия в данной области составляет «прикладная» группа спонтанных музыкальных и шумовых зарисовок, сопровождающих дадаистские манифестации и театрализованные акции. По причине своего импровизационного характера они не фиксировались в виде нотного текста, так что сегодня информацию о подобных опытах мы находим лишь в документальных источниках.

Менее известную часть творческого наследия составляют зафиксированные и структурно завершенные композиции, допускающие самостоятельное концертное исполнение. К этой области относятся сочинения, созданные как профессиональными музыкантами, так и «дилетантами», так как одной из важнейших установок направления была творческая свобода и преодоление барьера между профессиональным и любительским искусством. При всей внешней «академичности» (композиторы часто обращаются к формам и жанрам классической музыки) данные произведения также непосредственно вписываются в интересующую нас перформативную проблематику. Многие экспериментальные практики и композиционные приемы, развитие

и распространение которых произойдет в середине и второй половине XX века уже были опробованы в творчестве авторов, разделяющих дадаистскую (анти)эстетику. К ним можно отнести и обращение к алогизму и «непонятым» текстам в вокальных и музыкально-театральных сочинениях, извлечение звуков из немusических предметов, алеаторический подход к созданию произведения и другое. Остановимся на нескольких характерных, на наш взгляд, работах.

Сами по себе показательны говорящие названия произведений Ефима Голышева: «Дадаистический танец с масками», «“Каучук” для двух литавр, десяти трещоток, десяти дам и одного почтальона». Наибольший интерес вызывает композиция под названием «Антисимфония — музыкальная круговая гильотина в трех частях (Провокационный укол, Хаотическая полость рта или подводный самолет, Складывающийся Гипер-Фа-диезмажорчик)» (1919). Не имея возможности ознакомиться с нотным текстом произведения, мы можем основываться в наших суждениях на воспоминаниях современников. Партитура композиции предназначалась для фортепиано, женских голосов и шумового сопровождения трещоток, посуды и пластиковых изделий, а само исполнение предполагало инсценировку, в ходе которой пианист «небрежным движением руки невинного ангела предлагал садиться и голосом электронной куклы объявлял название сочинения» [8, с. 125–126.]

Подобный перформативный элемент сопровождал также исполнение произведения для фортепиано и тенора Курта Швиттерса «К Анне Блюме» (1929) — вокалисту предписывалось предстать перед зрителями в клоунском костюме, сидя на велосипеде.

Исполнение традиционных по форме музыкальных композиций Эрвина Шульхова обязательно предварялось провокационным конферансом в духе скандальных дадаистских манифестов, что провоцировало слушателей искать некий подвох даже в самых академических опусах. В его творчестве также нашла отражение ориентация дадаистов на коллажность и случайность. Создавая «Облачный насос» (1922) для баритона и инструментального ансамбля, композитор «закрывал глаза и подчеркивал карандашом произвольно выбранный фрагмент готового текста. Получившиеся в результате коллажи (арпады) он записывал предельно неразборчиво, тем самым призывая остальных при расшифровке проявить фантазию» [8, с. 8].

Однако одним из первых в истории примеров применения случайности в процессе создания произведения стала «Музыкальная опечатка» (1913) Марселя Дюшана. Композиция для вокального трио создавалась подобно игре в фанты: композитор помещал набор карточек с нотными обозначениями в шляпу и, произвольно извлекая их, складывал мелодическую линию. К сочинению также прикладывалась особая инструкция, согласно которой текст

необходимо было «повторить три раза, троими исполнителями, по трем разным партитурам, полученным с помощью изменения порядка нот, извлекаемых из шляпы» [9, с. 153].

Таким образом становится понятно, что разнообразные музыкальные, «околомузыкальные», фонетические и шумовые опыты были неотъемлемой частью художественного арсенала авангардных течений начала XX века в рамках продуцируемых этими течениями произведений, имеющих явную перформативную составляющую. Обращение к первым авангардным художественным практикам позволяет не просто характеризовать их — благодаря ряду свойств — как протоперформативные, но и проследить, как и в каких форматах звуко-музыкальные реалии вписывались в контекст этих исторически значимых событий. Несомненно, такие свойства, которые впоследствии определяют сущность перформанса как особой формы представления, были четко обозначены дадаистами и футуристами. Это прежде всего социальная «заряженность» проблематики и художественной образности, пространственная многофактурность действия с возможностью выхода за пределы замкнутых помещений музейно-концертного типа; это вовлеченность публики в происходящее посредством ее эпатажа, шока, нередко вызывающего протестные реакции, элементы ритуальных практик с обязательной трансформацией сложившихся стереотипов восприятия, синтетическая сущность явления. В рамках последней из отмеченных черт аудиальный компонент быстро адаптировался и в самых разных ипостасях стал способствовать реализации всех названных свойств, значимых для музыкальных перформансов будущего.

ЛИТЕРАТУРА

1. Манифесты итальянского футуризма. Собрание манифестов: Маринетти, Боччьони, Карра, Руссоло, Балла, Северини, Прателла, Сен-Пуан / пер. В. Шершеневича. М.: Тип. Русского товарищества, 1914. 77 с.
2. Голдберг Р. Искусство перформанса от футуризма до наших дней. М: Ад Маргинем, 2019. 320 с.
3. Германия. XX век. Модернизм, авангард, постмодернизм / ред.-сост. В. Ф. Колязин. М.: Рос. полит. энциклопедия (РОССПЭН). 2008. 607 с.
4. Goergen J. Dada: Music der Ironie und Provokation // Neue Zeitschrift für Musik. Vol. 155. No 3. 1994. S. 4–13.
5. Борисова А. Некоторые зрители говорили мне, что видели Бога. В Новом пространстве Театра Наций открыты инсталляции Хайнера Гёббельса [Электронный ресурс]. URL: https://www.gazeta.ru/culture/2017/03/24/a_10591517.shtml (дата обращения: 01.09.2019).

6. *Балль Х.* Цюрихский дневник // Дадаизм в Цюрихе, Берлине, Ганновере и Кёльне: тексты, иллюстрации, документы / отв. ред. К. Шуман; пер. с нем. С. Дмитриева. М.: Республика, 2002. 560 с.
7. *Рихтер Х.* Дада — искусство и антиискусство: Вклад дадаистов в искусство XX века / пер. с нем. Т. Набатниковой. М.: Гилея, 2014. 360 с.
8. *Кудряшов Ю. В.* Портрет художника и композитора Ефима Голышева // Эволюционные процессы музыкального мышления. Л.: ЛГИТМИК им. Н. К. Черкасова, 1986. С. 119–140.
9. *Шикина Г. А.* Дада-музыка: феномен на пересечении искусства и антиискусства: дисс. ... д-ра искусствоведения: 17.00.02. Нижний Новгород. 2020. 336 с.
10. *Stevance S., Flint de Medicis C.* Marcel Duchamp's Musical Secret Boxed in the Tradition of the Real: A New Instrumental Paradigm // Perspectives of New Music. Vol. 45. No 2. P. 150–170.

REFERENCES

1. Manifesty ital'yanskogo futurizma. Sobranie manifestov: Marinetti, Bochch'oni, Karra, Russolo, Balla, Severini, Pratella, Sen-Puan / per. V. SHershenevicha. M.: Tip. Russkogo tovarishchestva, 1914. 77 с.
2. *Goldberg R.* Iskustvo performansa ot futurizma do nashih dnei. M: Ad Marginem, 2019. 320 S.
3. Germaniya. HKH vek. Modernizm, avangard, postmodernizm / red.-sost. V. F. Kolyazin. M.: Ros. polit. enciklopediya (ROSSPEN). 2008. 607 s.
4. *Goergen J.* Dada: Music der Ironie und Provokation // Neue Zeitschrift für Musik. Vol. 155. No 3. 1994. S. 4–13.
5. *Borisova A.* Nekotorye zritel'i govorili mne, chto videli Boga. V Novom prostranstve Teatra Nacij otkryty installyacii Hajnera Gyobbel'sa [Elektronnyj resurs]. URL: https://www.gazeta.ru/culture/2017/03/24/a_10591517.shtml (data obrashcheniya: 01.09.2019).
6. *Ball' H.* Cyurihskij dnevnik // Dadaizm v Cyurihe, Berline, Gannovere i Kyol'ne: teksty, illyustracii, dokumenty / отв. ред. К. SHuman; пер. с нем. С. Dmitrieva. М.: Respublika, 2002. 560 с.
7. *Rihter H.* Dada – iskustvo i antiiskustvo: Vklad dadaistov v iskustvo XX veka / per. s nem. T. Nabatnikovoj. М.: Gileya, 2014. 360 s.
8. *Kudryashov YU. V.* Portret hudozhnika i kompozitora Efima Golysheva // Evolyucionnye processy muzykal'nogo myshleniya. L.: LGITMIK im. N. K. CHerkasova, 1986. S. 119–140.
9. *Shikina G. A.* Dada-muzyka: fenomen na peresechenii iskusstva i antiiskusstva: diss. ... d-ra iskuststvovedeniya: 17.00.02. Nizhnij Novgorod. 2020. 336 s.

10. *Stevance S., Flint de Medicis C. Marcel Duchamp's Musical Secret Boxed in the Tradition of the Real: A New Instrumental Paradigm // Perspectives of New Music. Vol. 45. No 2. P. 150–170.*

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Шорникова А. В. — канд. искусствоведения, преподаватель; dartalexandra@gmail.com

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Shornikova A. V. — Cand. Sci. (Art); dartalexandra@gmail.com
ORCID ID: 0000-0002-2000-1735