

ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

УДК 7.067

С. В. Лаврова

ФЕНОМЕН ТРАНСМЕДИЙНОСТИ В ТВОРЧЕСТВЕ ФАУСТО РОМИТЕЛЛИ

Искусство в условиях современных медиальных техник воспроизведения подверглось сильнейшей трансформации. Открытое коммуникативное поле, в котором сам процесс производства становится в ряде случаев значительнее результата — это и бесконечный лабиринт открывающихся возможностей репрезентации, и одновременно вихрь энергии, которой необходимо управлять. Новые технологии становятся не только средством распространения, но и темой художественно-философской рефлексии и основой творческих концепций. Один из наиболее ярких и известных исследователей теории медиа — Маршалл Маклюэн, утверждал, что открытие А. Эйнштейном теории относительности привело к распаду «линейного и гомогенного характера ньютоновского пространства Галактики Гутенберга» и возникновению многомерного коммуникативного поля, которое в любой момент может слиться в единую точку. В многомерном поле время прекращает свое существование, и пространство исчезает [1, с. 82]. Эта многомерность характеризует феномен трансмедиа, который представляет собой актуальный тренд современной медиакультуры, предполагающий продвижение информации по множеству каналов к обширной аудитории, вовлеченной в тот или иной сюжет. Трансмедийность проявляет себя и в качестве технологии в новой музыке, однако, несколько в ином качестве: в создании новых контекстов и выстраивании специфических форм коммуникации со слушателем.

Оставаясь принадлежностью академической среды новой музыки, творчество итальянского композитора Фаусто Ромителли (1963–2004) находится в постоянном диалоге с искусством «новых медиа». Видовая классификация *new media art* довольно сложна, так как сама природа медиакультуры носит скорее смешанно-медийный, мультимедийный и/или интермедийный характер. Одну из специфических черт художественного мышления Ф. Ромителли составляет трансмедийность.

Различия между «высоким» и «низким» искусством трансформировались в его творческой концепции в противоположность письменной и бесписьменной культур. Он соединил технологии спектрального метода композиции с цитатами и референциями на элементы музыкальной суб-культуры: творчество Джими Хендрикса (Jimí Hendrix), Джеффа Бека (Jeff Beck), Альберта Эйлера (Albert Ayler), Эфекса Твина (Aphex Twin), Пи Джей Харви (P J Harve), Пинк Флойд (Pink Floyd)

и многих других. Он обращается к звуковым исследованиям рок-музыки, к специфике электроакустической трактовки звука и инструментального жеста, к трэш-шу — «художественному мусору», отброшенному авангардом академической музыкальной культуры. Его привлекали звуки инородного происхождения: искаженные техно- и рок-звучания, наряду с утонченностью и сложностью технических методов композиции. Необходимо также подчеркнуть, что включение в общее информационное поле тех компонентов, которые ранее существовали параллельно академической авангардной музыкальной культуре, обусловлено особым интересом композитора к социо-культурным аспектам современного мира и, в частности, к возможностям современных средств массовой коммуникации. В связи с этим, вполне закономерным выглядит его обращение к концепции Маршалла Маклюэна, представленной в известном труде «Понимание медиа» [1]. Музыкальной проекцией идей Маклюэна стала композиция Ф. Ромителли «Радио мертвого города. Аудиодром» (Dead City Radio. Audiodrome.) (2003), которая представляет собой яркий пример трансмедийности в его творчестве. Во взаимодействии с Маклюэном идея трансмедиа развивается как с теоретической, так и с художественной позиций. Одной из общих точек для Ромителли и Маклюэна становится именно оппозиция письменной и устной культур, смещение оси координат в современной медиа среде. Визуализация как специфическое свойство письменной культуры для нового человека первична в организации мысли и действия [1, с. 21]. Сначала письменность, а лишь затем книгопечатание сделали человека индивидуумом, породив индивидуализм, присущий западной культуре в целом. Технологический скачок спровоцировал развитие тех типов восприятия и мышления, которые этой технологией были предложены: рационализм, линейное мышление, переход в область визуально-рационального. По мнению канадского социолога все электронные медиа нацелены на то, чтобы сжимать и унифицировать разделенные и специализированные области [1, с. 23]. Ф. Ромителли также предполагал, что восприятие мира создается каналами трансляции и «то, что мы видим и слышим, не просто воспроизведено, но обработано и заново создано электронным посредником, накладывающим отпечаток на реальный опыт и даже подменяющим его собой» [2, р. 148–149]. Разделение медиа на «холодные» (например, книги) и «горячие» (радио, кино, телевидение), предпринятое Маклюэном, приводит его к выводу, что первые «реплеменизируют» общество, а вторые, напротив, — «рецивилизируют». «Перегретые медиа» — те, в которых происходит насыщение иной системой. Они образуют смешанный тип.

Интерес к поп-культуре стал отправной точкой как для социолога, так композитора. Одной из первых посвященных поп-арту работ М. Маклюэна стала книга «Механическая невеста: фольклор индустриального человека», название которой было частично позаимствовано у М. Дюшана. Основная идея использования соответствующего языка для исследования предмета массовой культуры и массовой коммуникации в некоторой степени нашла свое выражение и у Ф. Ромителли. Цитируя, казалось бы, инородный звуковой материал из области рок-музыки или панк-культуры, композитор подчеркивал текстурный и эстетический контраст, определяющий разрыв между восприятием и технологией производства

электронных каналов. Современный фольклор, с позиции М. Маклюэна, является продуктом интеллектуальной деятельности огромной армии профессионалов: рекламных агентов, писателей, сценаристов, художников, режиссеров, дизайнеров, журналистов, ученых и т. п. Включая элементы «индустриального фольклора» в собственное звуковое поле, Ф. Ромителли соединил их с помощью спектральной технологии, используя электроакустический опыт детальной проработки звукового спектра.

М. Маклюэн пришел к выводу, что средства массовой коммуникации влияют на общество не столько своим содержанием, а сколько теми характеристиками, которые отличают одни из СМИ от других. К аналогичному выводу приходит и Ф. Ромителли: важны контекст и многостороннее воздействие на слушателя. При этом элементы могут быть различны, но именно способ их интеграции и подачи данного материала формирует контент. Этим способом становится искаженный спектр звука, «прекрасно обезображенный» современными технологиями и электроникой, что и оказывается доступным восприятию.

Самым примитивным и действенным средством массовой информации согласно М. Маклюэну является электрический свет. Не обладая контентом, он создает окружающую среду только лишь посредством простого присутствия и служит своего рода коммуникацией без сообщения. Телевидение, радио, газеты и другие средства массовой информации действуют аналогично. Но, оставаясь незамеченными, в ряде случаев — просто фоном, они оказывают непредсказуемое влияние на развитие общества [1, с. 50]. Элементы массовой культуры, сплавленные в единую звуковую магму Ф. Ромителли, не могут не воздействовать на слушателя; резонируя с тонкой материей звука, они образуют скрытые медиаэффекты. А согласно М. Маклюэну, «Средство передачи сообщения само является сообщением» (The Medium is the Message). В кинематографе идеи М. Маклюэна реализовались в творчестве Д. Кроненберга, в частности, в его фильме «Видеодром». Мы видим и слышим то, что не обработано и заново создано электронным посредником. Этот посредник накладывает отпечаток на реальный опыт, а в некоторых случаях даже подменяет его собой. В «Аудиодроме» помехи, искажения, усиленная реверберация являются наиболее очевидными признаками «загрязнения» звука, отчуждаемого от его академического статуса, переосмысленного и подвергнутого фильтрациям. Одним из лейттембров становится электрогитара с целым спектром преобразований. В состав оркестра «Dead City Radio» (здесь и далее — «Радио мертвого города») также входят мегафоны и сэмплер, где первые служат трансформации звука из культивированного в «бытовое» качество (с купированием низких и высоких частот) и созданию разного рода помех и искажений. Влияние рок-культуры на творчество Ф. Ромителли очевидно. Оно отмечено многими критиками и исследователями. Рев электрогитары с множеством глissандо (slide) становится окружением почти каждого вертикального созвучия и лейттембром, характерным росчерком творческого почерка. Искаженное, отфильтрованное при помощи передачи сигнала звуковое пространство, являя собой технологическое насилие над природой слухового восприятия, сопротивляться которому, по словам композитора, — невозможно [3]. Потеря ориентации

между реальным и виртуальным, натуральным и преобразованным звуками отвечает идее прообраза ромителлевского «Аудиодрома» — почти одноименного фильму Д. Кроненберга («Видеодром»). Это была первая работа, в которой кинорежиссер прибег к искривлению пространства, насыщению его визуальными галлюцинациями, обращенными к виртуальной реальности. «Видеодром» — это искусственно вызванная опухоль головного мозга, порождающая галлюцинации, которая вызывает специальный телевизионный сигнал. Персонаж не видит альтернативы, кроме самоубийства: электронная среда вытесняет и заменяет собой реальный опыт. У Ф. Ромителли происходят аналогичные трансформации: мы теряемся в середине хаотического потока, аналогично тому, как и герой «Видеодома» Макс Ренн восклицает: «Я не знаю, где я сейчас!».

Еще одной референцией на У. Берроуза стала первая часть названия «Радио мертвого города». Так назвался аудио-альбом, записанный американским писателем в 1990 г., для которого он сам прочитал фрагменты из своих произведений. Творчество У. Берроуза — идеолога психоделической культуры поколения битников — перекликается с философией Ф. Ромителли. Медиа-технологии также увлекали и американского писателя: он участвовал в создании компьютерной игры «The Dark Eye» («Темное око») (1995), занимался подборкой голосов к персонажам и сам озвучил нескольких из них. В двух видеороликах этой игры, сопровождавшихся сюрреалистическими коллажами «Маска Красной Смерти» и «Аннабель Ли», он читал произведения Эдгара По. В 1992 г. совместно с Куртом Кобейном (солистом и гитаристом легендарной группы «Нирвана» («Nirvana»)) Берроуз записал сингл «Его звали священник» («The Priest They Called Him»), где он читал тексты под гитарный аккомпанемент Кобейна. Из этого следует, что интересы У. Берроуза и Ф. Ромителли совпадали, и референция в названии «Радио мертвого города» вовсе не случайна.

Спектральный метод, применяемый Ф. Ромителли в его «Аудиодроме», сосредоточен на композиторском представлении звука в качестве материала, подлежащего обработке, обладающего определенными физическими характеристиками. Первым импульсом становится слуховой образ, затем следует компьютерный анализ и далее, полученные данные составляют основу композиции. Спектрализм Ромителли проявился под влиянием Штокхаузена, Гризе, и как следствие приобретенного композитором электроакустического исследовательского опыта ИРКАМе. Тесная связь со звуком, его физическое ощущение и чувствование, приводит Ромителли к поискам новых ресурсов восприятия. Попытка ощутить «скрытые измерения» тембра переносится композитором из внутреннего звукового поля в русло взаимодействия с внешними источниками, подвергающими его информационным атакам, деформации и коррозии. При этом подчеркивается диалектика звука — материального объекта (одновременно дематериализованного), что позволяет рассматривать его как потенциал для возможных концептуальных интерпретаций: перезаписывания, реорганизации, перераспределения [4, р. 121]. Новые возможности цифрового «транскодирования» или переформатирования физических объектов, провозглашенные в качестве технологического принципа (одного из пяти возможных принципов), определяющего новые медиа,

[5, р. 67–71] весьма актуальны для Ф. Ромителли. Он использует этот принцип для трансформаций литературных источников в музыкальные образы, его же — для включения элементов звуковой истории рок-культуры и классических цитат (как, например, искаженный фрагмент цитаты из «Альпийской симфонии Рихарда Штрауса вначале «Аудиодрома»). Искажённые технологией передачи звука, эти элементы отражают идею эстетики трэша («интеллектуального мусора», получающего новую жизнь в новом контексте). Диалектика материализации дематериализованного звука вызывает аналогии с идеями Лиотара, воплощенными в известной выставке «Нематериальное» («Les immatériaux»), проходившей в центре Ж. Помпиду в Париже с 28 марта по 15 июня 1985 г., которой предшествовала публикация в декабре того же года книги «Постмодерн в изложении для детей». Лиотар призывает задуматься о статусе материального через ряд ассоциаций: материальное — духовное, аппаратные средства — программное обеспечение (hardware-software), материал — форма, материя — сознание, материя — энергия, материя — состояние, матрица — продукт [6, р. 173]. Именно нематериальное позволяет выйти за границы привычных понятий и представить, что хотя сама физическая материя никуда не исчезает, она не является стабильной, представляя собой «нестабильный ансамбль интеракций» [4, р. 129]. У Ф. Ромителли звук — материал, обладающий физическими и перцептивными характеристиками: зернистостью, толщиной, пористостью, яркостью, плотностью и эластичностью. Неустойчивость образуется в постоянном скольжении между культивированным и «грязным» звуком, который атакует через «информационные каналы». Ф. Ромителли утверждал, что сегодня, наше сознание наводнено непрерывным и непреодолимым потоком информации, которая подменяет собой реальность [7, р. 131].

Постижение внутреннего пространства звука в спектрализме, которое получило свое развитие благодаря современным технологиям, инициировало слушание «микромира звука макрофонически» (Ж. Гризе) [8, с. 311], представляя акустические свойства отдельного звука в качестве гармонического материала для целостной музыкальной композиции. Основная идея спектральной композиции отсылает к психологическому уровню восприятия, которое подразумевало бы так называемые лиминальные или «пороговые» состояния, возникающие в отношении ощущений границ тембра и гармонии, звука и тишины, макро- и микроформы, макро и микро времени. Ж. Гризе понятию «спектральная композиция» предпочитал понятие «лиминальное письмо» (от латинского *limen*, порог). Лиминальное, то есть пороговое, письмо стремится к интеграции всех составляющих спектра и переключению планов восприятия. Лиминальная зона располагается на грани микро- и макромира, частного и целого.

В «Аудиодроме» Ромителли специфика звукового пространства организована аналогично тому, как его выстраивает Лахенманн в композиции «Нун» («Nun») (1999), или Беат Фуррер в «Фаме» (2005). Слушатель оказывается в особой точке концентрации знаков, обрывков повествований, разрозненных звуковых образов, доносящихся как-бы издалека. Путем переключения планов восприятия от реального к воображаемому осуществляется подмена реальности. Это «дрейфование», однако, происходит уже не на грани масштабов миров, а на пороге

воспринимаемого и выходящего за его пределы, в пространствах между различными источниками звуковой информации, медиа полями. У Ф. Ромителли оно превращается в особую технологию, в основе которой лежит феномен трансмедиальности. Композитора интересует процесс, в котором возникает слом восприятия, образованный множеством вторгающихся в индивидуальное сознание фрагментов иной реальности, которая в конечном счете вытесняет собой предшествующую и совершает «субъективное насилие» над слуховой природой индивидуума. Таковы последствия воздействия технологии. Она приносит опустошение в современную жизнь. Будучи порождением индивидуализма, новая постгутенберговская эра приводит к его краху в медиа-хаосе. Спектрально организованное звуковое пространство Гризе, Дюфура, Мюроя и Левинаса у Ромителли вытесняется его искаженным, анаморфным отражением, которое существует уже скорее не в лиминальном (пороговом) качестве, а обнажает пропасть, вернуться из которой к прежней звуковой реальности уже невозможно.

ЛИТЕРАТУРА

1. Маклюэн Г. М. Понимание Медиа: Внешние расширения человека М.; Жуковский: «КАНОН-пресс-Ц», «Кучково поле», 2003. 464 с.
2. Santarcangelo V. Have your trip. La musica di Fausto Romitelli. Milano: Auditorium Edizioni, 2014. 250 p.
3. Plouvier J.-L. Interview: Plouvier about Romitelli [Электронный ресурс] // Universal Music Publishing URL: <http://www.umpgclassical.com/en-GB/News/2014/09/Romitelli.aspx> (дата обращения 10.06.2016).
4. Lillemose J. Conceptual Transformations of Art: from Dematerialisation of the Object to Immateriality in Networks, Curating Immateriality [Электронный ресурс] // URL: <http://heavysideindustries.com/wp-content/uploads/2011/01/Lillemose.pdf> (дата обращения 01.06.2016)
5. Manovich L. The Language of New Media. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2001. 356 p.
6. Lyotard J.-F. Les Immatériaux // Thinking about exhibitions. Greenberg R., Ferguson B. W., Nairne S. (Eds.), London: Routledge, 2005. pp. 159–173.
7. Romitelli F. Le compositeur comme virus // Le corps électrique: voyage dans le son de Fausto Romitelli. Alessandro Arbo (Dir.). Paris: L'Harmattan, 2005. pp. 131–134.
8. Гризе Ж. Структурирование тембров в инструментальной музыке /пер. Д. Шутко // Композиторы о современной композиции: хрестоматия /сост. Т. С. Кюрегян, В. С. Ценова. М.: Научно-издательский центр Московская консерватория, 2009. С. 311–344.