

Ключевые слова: футуризм, музыка, звук, культура, Италия, Россия, будущее, наследие, технические аудиосредства.

Петрушанская Елена Михайловна
кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник, Сектор художественных проблем массмедиа, Государственный институт искусствознания, Москва
elena.petrushanskaya@gmail.com

Keywords: Futurism, music, sound, culture, Italy, Russia, future, technological audio equipment.

Petrushanskaya Elena M.
PhD in Art Studies, leading researcher of The Mass Media Art Department, The State Institute for Art Studies, Moscow
elena.petrushanskaya@gmail.com

PETRUSHANSKAYA ELENA M.

Forward to Past: Does Musical Futurism

Have a Future?

The importance of Futurism heritage in the field of music is analysed in the article. The hypotheses of mythological grounds of natural sounds transformation are represented. Author concentrates on analysis of sonant features and audio equipment development which are associated with the forming of Futurist view of the world in the first three decades of the twentieth century. Review of examples is followed by reflections about the value of musical Futurism connected with the cult of the Machine, speed and electricity.

ПЕТРУШАНСКАЯ Е. М.

Forward to past: есть ли будущее у музыкального футуризма?

В работе ставится вопрос о ценности достижений футуризма в сфере музыки. Предложены гипотезы о мифологических обоснованиях трансформации естественных звучаний, анализ сонорных особенностей и путей развития технологических аудиосредств и основных тенденций, сопутствовавших периоду первой трети XX века в создании футурологической картины мира. Представлены точечный обзор и размышления о ценностях наследия музыкального футуризма, о культе скорости, Машины, электричества.

*Грядущее настало, и оно
переносимо; падает предмет,
скрипач выходит, музыка не длится.
И море все морщинистей, и лица.
А ветра нет.*

Иосиф Бродский
«Второе рождество на берегу
незамерзающего Понта...»

Период грани XIX и XX веков — «второе Рождество», кульминация «взрыва» в российской культуре. Исследователи отмечают расширение границ искусства, изменения отношений художников с языком, тягу к искусственным конструкциям будущего, поиски «естественного взгляда», эстетики «новой чувствительности», трансформацию структуры зрения [2, с. 143]. Что в сложной культурной вязи происходило с жизнью звучаний?⁽¹⁾

Одна из ведущих тенденций 1910-х годов — феномен кубофутуризма. Приглашенный Николаем Кульбиным, в Россию приехал Филиппо Томмазо Маринетти. Идеи футуризма прокламировали В. Шкловский, Г. Якулов, А. Лурье, братья Бурлюки, В. Хлебников, В. Маяковский и др. Оставаясь независимыми, среди их сторонников были музыканты: С. Прокофьев, В. Каратыгин, А. Лурье, М. Гнесин...

Футуристы, как по призыву в романе Николая Чернышевского «Что делать?» («Любите [будущее]... Переносите из него в настоящее,

сколько сможете перенести...»), стремились к отрицанию прошлого, боготворя и созидавая будущее, словно захватив его у последующей эры: «Грядущее настало, и оно переносимо...». Оказалось, человечество в силах выдержать такой напор, хотя с вопиющими потерями. Все активнее шли разработки кардинальных изменений звучаний в технических аудиосредствах. Кроме прежних тенденций (интенсификация индустрии автоматодисков), возникали изобретения для фиксации и консервации звука. Благодаря новым инструментам и технологиям открылись пути создания искусственных сонорных миров и средств звукопередачи, трансляции акустических звуков; приборов для увеличения громкости. Расширяющимся аудиториям сопутствовали музыкальные открытия⁽²⁾. С горделивым насильственным преодолением природных ограничений развивался культ сверхчеловека и присущих ему высокой скорости, мощности, усиления звука, преодоления прежних пределов [5]. Воспеванию *lirismo violento, dinamico <...> rapidissimo, brutale e immediato* «механического *superuomo*» [16, р. 75–76] сопутствовал топос автоматоподобия в музыке.

Среди дерзостей футуризма, более ярких в изобразительном искусстве и литературе, выделим существенное и для слышимого. «Падает предмет» элитарности в пользу тиражируемого; уходит приоритет «штучной», ручной работы, единичного художественного объекта. Новые медиа начинают конкуренцию с концертным восприятием: «скрипач выходит». Нарушается преемственность стилей и языков: прежняя классика, «музыка не длится». Залогом взлета индустрии в создании предметов искусства стало поклонение Машине, МАШИНОСТИ. Воцаряются идеи равенства; в том для личностей и массы преобладал негативный опыт («и море все морщинистей, и лица»). В творчестве, потреблении, также с помощью массмедиа, множилась усредненность [20]. Но вот наступило «настоящее» и спгнуло грезы о будущем; прежний энтузиазм, вихрь идей утих («а ветра нет»).

Помимо девальвации ценностей прошлого возникла концепция сонорной экспансии, захвата пространства все более громкими звучаниями, а идеологически — мощно воздействующими на сознание.

(1) По сравнению с нашей работой «Фонография в контексте других форм воспроизведения музыки», в ином ракурсе вслушаемся в явления, и поныне кажущиеся радикально смелыми.

(2) К концу первого десятилетия XX века созданы самые гигантские в истории музыки партитуры, не только по диапазону обращения к человечеству, а составу исполнителей, как в симфониях Густава Малера.

Тем характерна программная позиция «улица входит в дом». Ее предвещала картина футуриста Умберто Боччони «Поднимающийся город» (*La città che sale*, 1910), что буквально воплотилось в практике советского радио. Звуки индустриального мира заполняли «дома» с обязательностью приказа. Началось же с того, что в 1921 году на площадях Казани установили радиорупоры с усилителем звучания радиотелефона, затем распространив эту практику на столицы и крупные города России. Повсюду звучали «радиогазеты РОСТА»; на улицах, в домах настойчиво, постоянно гремели указующие слова и музыка из громкоговорителей.

Названные тенденции требовали сонорных средств для единовременного воздействия на аудиторию невиданного ранее масштаба. Им стала развивающаяся индустрия фонографии, способная к гигантским объемам тиражирования, и медиа, где распространялись звучания: радио, кино, а позже — телевидение. Мечты о том существовали издавна. Футуризм, признававший лишь вектор в будущее, дал им новый стимул.

В отличие от философски-поэтических предвидений радиотрансляции и «звуковой экспансии» у творцов XX века [23], обратимся к прообразам грядущего в древности.

БУДУЩЕЕ В АРХАИЧЕСКОМ ПРОШЛОМ

Были ли основания в истории культуры для развития аудиотехнологий? В далеких предтечах (звукозаписи, усиления, радикальной коррекции звучаний, эффектов сонорных воздействий на человека) поищем следы будущего, отступив в архаическое, мифологическое время преданий, на грани реальности: в античности, Древней Греции и Риме, библейских преданиях, народных сказаниях, сказках. Можно ли усматривать там предвестников футуристических мечтаний и реальных открытий XX века?

Вот ряд значимых примеров такого возможного опережающего отражения:

Учащаются находки древних (созданных много тысяч лет назад и позже) помещений неясной функциональности в разных местах планеты, под поверхностью острова Мальта, в Камбодже, Индии и пр. В этих локусах с необъяснимо сложными для времени архитектурными условиями создана уникальная акустика, когда достигаются эффекты

подавления низких частот, многократного эхо и некоей «вибрации» на частотах выше 110 Hz, что вызывает позитивные эмоции и способствует концентрации. Это близко направлению лучизма в кубофутуризме⁽³⁾.

В символике нимфы Эхо усматриваем не только факт долгого воспроизведения отзвучавшего, с эффектом реверберации, натуральным усилением и продлением звуков благоприятными природными условиями. Еще обладая нормальной «речью», нимфа целиком повторяла чужие фразы. Став назойливой, Эхо мешала коммуникации. Наказав за болтливость, Боги лишили ее голоса. Теперь она повторяет лишь концы фраз: «не могла говорить первая и не могла молчать, когда говорили другие». В отличие от первичной инициации звука, тут важен принцип частичного воспроизведения волнового отражения (возможно, и закон акустической маскировки), что сравнимо с принципом множителя эха, т.е. вариантными искусственными задержками следов звучаний, *delay*.

Пример желанной сверхъестественной мощности воспроизведения — с помощью усиления естественной реверберации, продления следов звучаний, т.е. вторжения в звуко-временные процессы. В легенде о иерихонской трубе важна аллегория роли сонорного усиления [4, гл. 6]. При осаде Иерихона, на седьмой день священнослужители обошли город, трубя в трубы, и стены неожиданно рухнули. Древние народы знали о мощи звучаний, усиленных благоприятной архитектурно-акустической конструкцией. Многократное отражение умножило громкость звука, а большим трубам свойственны звучания с низкими частотами. Этот резонанс, благодаря совпадению длины звуковых волн и пространственным параметрам, уничтожил прегра-

(3) О лучизме см. у М. Ларионова (1914); в брошюре «Ослиный хвост» и «Мишень» (1913); в работах А. Иньшакова, как «Лучизм в русской живописи и мировой авангард» (Искусствознание. 1999. Выпуск 2. М.: Государственный институт искусствознания. С. 354–371); в работе Поспелова Г.Г. «Равновесие танца» или «Огородное пугало»? : Лучизм Ларионова: от плоскости к пространству (Н. Гончарова, М. Ларионов: Исследования и публикации. Сб. статей / Комиссия по изучению искусства авангарда 1910–1920-х гг. М.: Наука, 2001. С. 22–30.) Понятие лучизма, напоминающее о свето-цветовых концепциях Римского-Корсакова, Скрябина, сформулировано как своего рода развитие идей итальянских футуристов о световой эманации цвета, об эманации световой динамики, о последовательном дивизионизме, где царит «внутренняя дополнительность, абсолютно необходимая в живописи, как свободный метр в поэзии и полифония в музыке» (Из «Манифеста Футуризма» [12, р. 30].

ду. Ныне возможны искусственные воссоздания подобных приемов: вибрации на низких частотах, вплоть до «унтертонов», обладающие разрушительным, угнетающим психику воздействием (помимо оборонных целей они применяются в музыке).

Также мы видим консервацию и воспроизведение звуков, искусственно производимых механическими приборами, в соединении с инженерным воссозданием человекоподобия — в андроидах, куклах, статуях, о которых с древности возникали мифы, легенды, фантазии. Особенности эффекты мнимой жизненности добавляли встроенные в них механизмы воспроизведения искусственно сконструированных звучаний.

Предтеча консервации естественного звука — во встреченных принцем королевства Утопии Пантагрюэлем давно замерзших и оттаявших слов, точнее, в ледяных слепках их звучаний (XVI в., Рабле, гл. LV–LVI); в рассказе барона Мюнхгаузена о замерзших и размороженных мелодиях рожка [18, с. 14].

В сказке, где голос девочки, притаившейся за спиной медведя, управляет им («высоко сажу, далеко гляжу»), чувствуется предвкушение возможностей трансляции, позже осуществленных на радио и в телевидении.

«Волшебное зеркало» мачехи в сказке о Белоснежке позволяло не только увидеть нечто происходящее на расстоянии, но и услышать его: не прообраз ли это телетрансляции изображения и звука?

Значима роль преобразования естественных звучаний в легендах и сказках; такова «перековка» голоса Волка на тонкий голос мамы-Козы в сказке о семерых козлятах, обманутых нежным тембром. Ныне, с переходом из акустической формы существования в электромагнитный и цифровой модусы фиксации, подобная трансформация тембра и высоты звучания возможна при соединении артикулированного звука с частотной окраской другого, как в одном из современных технологических решений, вокодере.

Следующим этапом становились все усложняющиеся возможности монтажа, то есть новая пространственно-временная организация звучаний. Это и ныне доступные, и совершенствующиеся возможности: умноженное, виртуальное и переменное «эхо», тембровая «модуляция» при частотной коррекции, ракоходное движение звука

(реверс), пространственно движущаяся звуковая картина, переменная акустика, коррекция высоты, долготы звука...

Характерно, что все эти и другие возможности фонографии, воспринятые чутким слухом музыкантов, из прикладных технологических средств способны преобразиться в музыкальные выразительные эффекты. Так, это отмечал А. Шнитке в «пространственной музыке», указывая на истоки многопластовости его партитур [22, с. 290–300], [29].

О ПРЕДПОСЫЛКАХ И ОСОБЕННОСТЯХ ТЕХНИЧЕСКИХ НОВАЦИЙ ПЕРИОДА ФУТУРИЗМА

Для музыкально-технических идей футуристов одними из влиятельных явились пророчества Ферруччо Бузони (*Saggio di una nuova estetica musicale*, 1907).⁽⁴⁾ Призвав к пересмотру тональной системы, предвещая замену прежних звуков еще неизвестными, а инструментов — электрическими, Бузони искал новой «моцартовской простоты», смелого освоения «банальности», ждал чудес от Машины (метафорически описывая трансляцию звучаний!) для «не властной расстояниям мировой музыки», восхваляя динамофон С. Кэйхилла (1903)⁽⁵⁾. Одними из первых в футуризме стали манифесты Франческо Балилла Прателла: первый обращен к музыкантам-футуристам (1910); второй — *La musica futurista: manifesto tecnico* (1911); третий любопытен тезисом о борьбе с равномерной квадратностью строения музыкальных фраз.

Начав с деклараций новых правил, адепты футуризма призвали изменить мироздание, методы коммуникации, представления о личности, соотношении ее с общественным (оттого и шум, мусор «улицы входит в дом»). Требовали бурных мистерий, смены сакральных символов. Но осуществилось ли это в создаваемой музыке?

Ощущая несоответствие своих слов и звуков, мечтатели усилили значимость прямолинейных самовыражений. Для того пригодилось то, что ранее считалось внемузыкальными «подпорками»: грубая

(4) См.: Авербах Е. Музыка и СМК: из прошлых прозрений, прогнозов и проблем // В зеркале критики. Из истории изучения художественных возможностей массовой коммуникации. М.: Искусство. 1985. С. 214–231.

(5) Русский перевод брошюры: Бузони Ф. Эскиз новой эстетики музыкального искусства. СПб. 1912. Ч. 50–51.

громкость, шокирующая негармоничность, эффекты резких шумов, доступность примитива. И — ждали неслыханных чудес от новых технических идей и аппаратов.

Основа таких ожиданий — богатые достижения прошлого. С XIX в., продолжая предысторию гlockешпилей и автоматодисков (музыкальных шкатулок, табакерок, искусственных птичек, «озвученных карет», карийонов, напольных, башенных курантов), множились аппараты для искусственного проигрывания музыки, предтеча и признаки иной эпохи. Тенденция развития технологического прогресса неизменна: и ныне новации-редкости быстро становятся расхожим товаром. Широкое распространение технологических изобретений обусловлено было ростом общественной потребности. Она возросла в пору стремительной модификации классовой структуры, когда преобладает жажда доступных развлечений демократизирующегося общества. А для футуристов «скорость, динамика, темп... осмысливаются в категориях пространства и предметности; с одной стороны, художники славословили интуитивность и антирациональность... с другой стороны, они оставались в рамках утилитарных или прагматических представлений» [30, с. 198]. Оттого у футуристов сонорные приоритеты сосредоточены в сферах прикладной и фоновой музыки: чуткие к изменению вкусов, смене художественных вех на «человека массы», они ценили появившиеся технические средства массовой коммуникации как важные признаки будущего. Их звуковые создания ориентированы на свежие лозунги, например, у Маринетти в *Manifesto della Radia* и *Sintesi per il teatro radiofonico* и в его звуковых артистических выступлениях, звукозаписях (*Futurism on the Gramophone* [13, с. 167–169]⁽⁶⁾).

Технический инструментарий казался ярким самовыражением оригинальности и панацеей нетленности. Потому, одной из центральных овеществленных идей звукового футуризма, наряду с оркестрами бруитистов (ударных инструментов, эффектами шумов), стали изобретенные братьями Русоло аппараты Интонарумори (произносимые, осмысленные шумы). С тарелками динамиков, они

схожи с деревянными ящиками, где внутри — бречащие предметы. Характерны в футуристическом оркестре Л. Русоло их названия различной этимологии: *ululatori* (воющие), *stropicciatori* (шаркающие, трущиеся), *ronzatori* (жужжащие, гудящие)⁽⁷⁾. По сути, они — накопители, звукоборники (по аналогии с мусоросборниками), а от них ждали откровений нового музыкального языка. Складирование и дифференциация сонорных материалов полезны для последующего озвучания в кино (на радио, в театре), имитаций многообразных звуков, шумов, воздействующих на психику человека. Но не они стимулировали создание нового словаря, стиля музыки.

Что же вдохновляло в звучаниях эпохи? Стали вслушиваться в картину обыденности. Начались опыты фиксации фонографических портретов сонорного ландшафта города. Множился вал развлекательной «музыки быта». Продолжая традиции конструкторов звуковых игрушек, стали повседневными оркестрионы, аппараты для воспроизведения музыки в общественных местах. А также — устройства, фиксировавшие работу пальцев на клавишах.

Движения фортепианных молоточков и демпферов запечатлевали на перфолентах скорость, очередность, даже, кажется при слушании, интенсивность касания клавиш. Следы прикосновений пальцев при натуральных «тактильных съемках» мумифицируют на перфолентах процесс музицирования пианистов. Механическая пианола с помощью перфолент (*rulli*) словно оживляла игру невидимых рук легендарных музыкантов, и такое магическое, мистическое впечатление «игры призраков» стало метафорой неувядающих следов человеческой деятельности и ее же автоматизма. Потому технологические тенденции времени в фонографии близки идеям футуристов, акцентировавших и воспевавших механистичность человека и его творчества как машинный продукт. А в послереволюционной России идея регулярности и послушания воле хозяина «машинного производства служила моделью всех сторон человеческого существования» [25, с. 320].

(6) Звукоподражательные спектакли Маринетти на компакт-диске: *CD L'autimobile de course* (3), *L'aeroplane*, 4 [13, p. 167–169].

(7) URL: <http://www.elapsus.it/home1/index.php/musica/avanguardia/161-ululatori-stropicciatori-ronzatori-lorchestra-futurista-di-luigi-russolo> Дата обращения 27.10.2017.

ЧЕМ ОТЗЫВАЕТСЯ НА ЭТО ПОЭТИКА ФУТУРИСТОВ В СФЕРЕ МУЗЫКИ?

От утопических идеалов музыки как отображения божественной «гармонии мира», идеальной математической конструкции, через звуковые разведки, до истинно научных, сферы «темной материи» (в XIX веке — разыскания «дьявольских», все более утонченных звучаний) авангард XX века повернул на иной путь. В сфере сонорной движение к опрошению: минимизации средств выражения, сакрализации *примитивной* моторики, механической (скорее хтонической) сущности, — к обожествлению Машины, «учителя точности и скорости», образчика красоты. Характерно, что это сопутствовало возникновению мифа о «человеке, умноженном машиной» и возвеличиванию идола — Электричества.

А музыка итальянских футуристов? Она, думается, ныне интересна не художественными достижениями, а острыми, протестными тенденциями, новыми и значительными программными сюжетами. Но результат таков: вследствие очередной в истории искусства волны упрощения содержательной, эмоциональной, сонорной ткани артефакта на грани манифеста, звуковые опусы футуристов ближе опытам дилетантов, также и по их преимущественно однолинейной агрессивной направленности.

К примеру, пьеса Л. Руссоло «Пробуждение Города» (*Risveglio di una Città*) высоко оценена некими комментаторами, композитор сочтен гордостью Италии, лучшим музыкантом-авангардистом⁽⁸⁾. Но в пьесе примитивные гаммы и унисоны не производят достойного эстетического впечатления, пускай в ней задействован — ведь экзальтированное поклонение Машине привело к подражанию машинности в движении, звучании и тембрах музыкальной ткани — изобретенный Л. и А. Руссоло механизм интонарумори⁽⁹⁾. Он, один из фантомов, «троллингов» новой эстетики, с чьей помощью мечтали воплотить страсть к экспансии, изменению сонорного пространства, — курьез-аттракцион, сонорный

манифест. И в таком, как «Пробуждение Города», важна не звуковая плоть, а ракурс заглавия: следы антропоморфизма, сакрализации вне-человеческого.

Если трагическая опера «Авиатор Дро» Прателлы (1913–1920) — вариант дедаловского мифа, нова в ней идея очищающего полета — жертвы вечному Духу. Хотя о футуризме говорит точечное присутствие интонарумори, музыка являет странную смесь влияний импрессионизма и экспрессионизма. Отсутствие собственного языка не позволило ей, несмотря на активную пропаганду и ряд постановок, войти в оперный репертуар. Забвение преодолела тема — но не звуковая картина — аэромузыки (отдельный интересный аспект!). Но поучителен опыт звукоподражания, расширения вариантов музыкальной фактуры и орнаментики, вторящей футуристической визуальной графике.

Многие программные названия гласят о новых ракурсах слуха в эру индустриальных ландшафтов и технологий. «Индустриальная утопия», урбанизм, производственная тематика отображались в музыке прямо и символически. Следы есть в жанрах, кажущихся чуждыми этим темам, например, в итальянском балете «Эксельсиор» последней четверти XIX века о новациях в науке и технике. 40 лет спустя созданы «советские балеты» — «Стальной скак» *Прокофьева (по заказу Дягилева, 1927)*, «Болт» Шостаковича (с пантомимой «установки машин», 1931). Тема была модна, вплоть до музыкальных «портретов» машин и их частей. Так, в опере Макса Брандта «Машинист Хопкинс» есть живые персонажи — части механизмов: шестерни, вал, ремень, поршень, колеса. Индивидуальны их «голоса» и звукоизобразительные, темброво-фактурные характеристики [17, с. 320–325].

Заняли место в художественных приемах музыки грядущего эффекты воплощения языка машины. Это актуальные для футуризма средства, кои отображают, по сути, архаическое сознание: полиостинатность (многократное повторение, возможно и в разных пластах музыкальной ткани, одного сегмента) и фактурно-динамическое нарастание. Ими обусловлен язык и форма близких футуризму *mouvement symphonique* «Pacific-231» А. Онеггера (1924), «Завода» А. Мосолова (1928), симфонического плаката «Завод» Вс. Задерацкого (1935). Также — далеких от эстетики и этики футуризма опусов, как «Болеро» Равеля (1928), многое в музыке Прокофьева, в разработке 7-й симфонии Шостаковича, в саундтреке Г. Свиридова к фильму «Время, вперед!».

(8) URL: <https://www.youtube.com/watch?v=IC3KmbSkYNI> Дата обращения 27.10.2017.

(9) Intonatorumiri, the Rumorarmonio — группа 27 звуко-шумовых модуляторов; шумогенераторы изобретены братьями Руссоло и Уго Пьятти (1913) для демонстрации манифеста «Искусство шумов». Ими изобретен также Rumorarmonio (Russolofono) — клавишный инструмент, нечто вроде пианино, собиравшего звуки различных интонарумори (патент 1921 г.).

Репетитивность (повторяемость; этот термин, более поздний, здесь определяет комплекс разностилевых явлений, которые объединяет феномен частой, множественной повторности) в музыке первой трети века соединялась с новаторской, шокирующей цирко-театральностью, как в действе «Парад» Эрика Сати (по заказу С. Дягилева, 1917), в музыке Джорджа Антейла к фильму «Механический балет» (1924)⁽¹⁰⁾.

Эстетизация автоматизма (в художественной ткани, в жестях, пластике) — в целом, типологический мотив звуковых проявлений футуризма. Если довольно «топорны» первые разработки топоса автоматизма, словно конвейерные товары массового производства, то у больших мастеров приемы повторов звуковой ячейки вырастают до сильнодействующих художественных средств, преображаясь в исследование глубин психики. Яркая примета стиля Прокофьева с 1910-х годов — суггестивные *ostinato*, вплоть до маниакальных блоков в инструментальных опусах, балетах, операх (особенно в «Игроке», «Огненном ангеле»). Там, лишённые свойственной футуристам иллюстративности, они воплощают и символику метонимов времени: то ускоряющийся бег событий, то эффект застывшего момента бытия.

Иная черта — звуковые экскурсы в небесный разреженный ландшафт, опережающие практику воздухоплавания — у Александра Скрябина: в сонорных образах полета, парящего эротизма, в экстатически-символистском ключе. Ранее, первая опера по теме аэромузыки, основанной Маринетти, — указанный «Авиатор Дро» Прателлы. В 1919 г. Феделе Азари опубликовал Teatro Aereo futurista. В постреволюционной России архитектор-мечтатель Яков Чернихов искал соотношений с музыкальными закономерностями своих уникальных воздушных рисунков (ныне поражает их сходство с фрактальными построениями). Связь *графических* представлений о музыкальном орнаменте с миром пластических искусств давняя; для футуризма она продолжена в 1934 году в Manifesto futurista dell'aeromusica sintetica geometrica e curativa Маринетти и Альдо Джунтини⁽¹¹⁾.

(10) Композитор Джордж Антейл, автор синхронизированной «абстрактной» музыки к немому дадаистскому фильму «Механический балет» Фернана Леже и Дадли Мерфи, стал автором манифеста «Мой Механический балет: что он означает» (1922), в котором утверждал: «Мой Механический балет — первая музыкальная пьеса НА ЗЕМЛЕ, сочиненная ИЗ машин и ДЛЯ машин». URL: <https://www.youtube.com/watch?v=XFFvCouNm2s>. Дата обращения 19.01.2018.

(11) In: *Stile Futurista* (A. I, n. 2. Torino, agosto 1934). Цит. по: [12, p. 23–24].

Хотя обращение взгляда и слуха в небо, поэтика «взвешенности» в воздухе, в космосе являли типологический пласт музыки футуристов «leggera più dell'aria», в их опусах аэромузыка звукописует конкретные ситуации. Подчас далеки от заглавия стили письма: школьный набросок L'Aeroplan du pape Маринетти (1912), Aeroduello-dinamosintesi Луиджи Гранди, экспрессионистический Suicide in an Aeroplane Лео Орнштейна (1913), до скучного каталога Primo Dizionario Aereo Italiano Маринетти. Тут идея dell'aeromusica sintetica — механистический, звукоподражательный опыт, как и в легкой музыке на эту тему: Two-Step Velivolando...

Русским музыкантам меньше свойственны экскурсы в эту сферу, но ее прочтение проникнуто метафизичностью, как в цикле «Формы в воздухе» (1915) А. Лурье, со стремлением воплотить то универсальное единство, оторванность от поэтики прошлого, ту незавершенность, которые провозглашал Маринетти.

Некое соединение поэтик полета и автоматизма усматриваем у Антейла, основавшего неофонизм, связанный с неофутуризмом. В его музыке для фильма Леже есть ощущение воспарения над огромным урбанистическим центром, с эффектами настойчивой повторяемости. Этот принцип — также основа авангардной «меблировочной музыки» (изобретение Э. Сати, 1916). Угловатые мелодии для незаметного фона упорно повторяемы, как элементы индустриально воспроизводимого орнамента (это предвещало минимализм).

Но звуковым миром, по мощи истинно созвучным грандиозности деклараций футуристов, слышится в третьем тысячелетии творчество не причислявшего себя к этому направлению Эдвара Вареза (гениально использовавшего даже и вой сирены в музыкальной ткани).

ЗВУКОВЫЕ РЕАЛИИ И ПРОЕКТЫ В РОССИИ

Эти тенденции развивались в предреволюционной России, с азартом создания новой эстетики, «разломом старой декорации и музыкальной гармонии» [13, с. 158], и, после революции, с «одержимостью будущим», во имя которого часто осуществлялось «насилие над настоящим» [29, с. 91–92].

Характерно, какой виделась сторонникам первая кубофутуристическая «опера» («Победа над солнцем» 1913): «Смысл оперы — ниспровержение одной из больших художественных ценно-

стей — солнца — в данном случае» [9, с. 72], по совокупному мнению Малевича и автора музыки М. Матюшина [7, с. 43]. Для Кручёных смысл действия казался иным: «защита техники, в частности — авиации. Победа техники над космическими силами и над биологизмом» [9, с. 108].

Начиная с названия, спектакль претендовал на изменение космогонической концепции мира. Наряду с фольклорными, театрально-типологическими, народно-площадными истоками в нем принципиально разрушение основополагающего «солярного мифа» культуры, с попыткой создать новую мифологию, что в спектакле сочеталось с эсхатологическими мотивами; «уничтожение солнца, в котором воплощена стабильность космоса, влечет за собой конец мира» [7, с. 44–45].

Судить же о музыкальных чертах «Победы над солнцем» можно лишь по отрывкам; свидетель, поэт Бенедикт Лившиц узрел там «хаос, расхлябанность, произвол, эпилептические судороги» [11, с. 146]. Фрагменты нотного текста, на наш взгляд, открывают бессистемную, случайную диссонантность и примитивную звукоизобразительность (как в сцене «Выезд Авиатора», эпизоде «Шум машин» 6-й картины). Не потому, что «логически» не оправданы мелодические «дергания», насыщение ткани неуместными кластерами; видим глубинное противоречие позиций, перспективных для пластических искусств, и — тупиковых для музыки.

В реконструкциях «Победы над солнцем» ощущаем тот же конфликт⁽¹²⁾. Воплощение звукового слоя на основе нот Матюшина и вне их наталкивается на непреодолимые препятствия. Есть тому объективно-эстетические причины: не столько нематериальные интенции ограничения материала и методов звукового повествования, сколько заданное первоисточником отсутствие собственно

музыкальной изобретательности, смелости, истинной новизны. Хотя текст «Победы...» яркий футуристический манифест, но пока — мертворожденное по музыкальному воплощению создание, несмотря на «вливания» в реконструкции этого текста современных технологий.

Не согласимся с выводом исследователя: якобы извлекаемая из оперы многосмысленность, «при всем кажущемся примитиве и абсурдности, ставит “Победу” в один ряд с лучшими достижениями прошлого» [7, с. 51]. Уровень музыки, несмотря на утвердившуюся традицию восхваления «Победы», говорит, в целом, что это, по нашему мнению, — «фейк». По сравнению с современными опусами сочинениями в России, не убеждает примитив музыки Матюшина. Даже желая отметить перспективные новации «полудилетантского» текста нотных фрагментов, эксперт считает, что в них прямолинейное отображение языка «зауми» привело к «увесисто-косноязычной гармонии, <...> что соответствует апологии диссонантности в футуристических манифестах» [10, с. 212]. «Соответствует апологии», но не смелой, покоряющей дерзости манифеста. В нотах «диссонантность» кажется не услышанной, а «написанной», звучащей нарочито, случайно, невнятно, неубедительно.

И особенно «необязательным» звучит примитив музыки Матюшина по сравнению с современными «Победой над солнцем» сочинениями, созданными в России. Незначительность звуковой картины «Победы над солнцем» оттеняют связанные с антиномией Света и Тьмы «Жар-птица» Стравинского (1910) и «Скифская сюита» (Ала и Лоллий, 1914) Прокофьева. Характерна суть сюжетов обоих этих балетов — всеобъемлющая победа солнца. В финале опуса Прокофьева испепеляющие лучи уничтожают повелителя нечисти Чужбога (врага света, «чуждого бога»); ширится «шествие Солнца», победительный рассвет Велеса. «Жар-птицу» завершает освобождение из тьмы царевны с помощью света и огненного пера феникса⁽¹³⁾.

Однако отметим: любительские попытки Матюшина во фрагменте оперы «Будетлянин» указать четвертитоновые звучания

(12) Это визуальные обновления, с внесенной Эль Лисицим «электромеханической пластикой» марионеток, 1920–921; существует немало иных попыток, как постановка под рояль с добавлениями конкретной музыки 1983 г. Victory over the Sun; реализации в Базеле, в Петербурге — РАМТ, 1997; спектакли с 2013 года московского театра Стаса Намина с костюмами по старым эскизам, мощными электронными звучаниями (видео запись «реконструкции аутентичной постановки»: URL: <https://www.youtube.com/watch?v=iZ0bMBy3dCo>. Дата обращения 16.07.2017); URL: <https://www.youtube.com/watch?v=7EX7Z9I716U>. Дата обращения 19.01.2018.

(13) Характерно, что 2017 году, в интерпретации музыки балета в стиле хип-хоп, которую можно увидеть на сценах Москвы, царевич освобождает не царевну, а сам Свет, Жар-Птицу.

опережают общее для круга энтузиастов стремление выйти за пределы темперированной системы. Он и Артур Лурье в 1915 году опубликовали свои «революционные *Prélude op. 12 № 2*» – «для рояля с высшим хроматизмом». Идеи микроинтервалики, ощущаемые и Скрябиным, впервые ощутимы в «попытках четвертитоники»: в творчестве Ивана Вышеградского, Алоиса Хаба, Николая Обухова. Впоследствии свою трактовку этой системы и в целом микроинтервалики, ее нотации глубоко обосновывал Георгий Михайлович Римский-Корсаков, внук композитора. К этим музыкантам к концу 1920-х годов присоединился и Арсений Авраамов (о нем — далее), декларируя свою «Универсальную систему тонов».

Но не зря отмечал Петр Сувчинский: «обновление плодотворно, только когда следует рука об руку с традицией <...> Россия же видела только консерватизм без обновления, либо революцию без традиции...» [7]. Фактически, нет художественно убедительной звуковой составляющей действия, несмотря на доводы о продолжении отечественных традиций «литературности» музыки и «музыкальности» текста [8].

Подобное слышим и в других футуристических опусах, где яркая задача-манифест не поддержана оригинальностью сонорной ткани, конкретного творческого решения.

Так, например, происходит в «Первой аэрофонической сюите»⁽¹⁴⁾ еще жившего тогда в СССР Иосифа Шиллингера, и в его же дуэте для терменвокса и фортепиано *Mouvement électrique et pathétique* (1932)⁽¹⁵⁾. Претензия на острую современность — лишь в названиях; сама же музыка банальна, эклектична, пусть вызывает уважение композиторская открытость к новому. Опережают свое время и остаются в «грядущем» как истинные художественные произведения лишь те, которые созданы не «внешними», эффектными словесными идеями, а музыкальным талантом, как опусы авторов новой венской школы, Шостаковича, Прокофьева, Вареза...

Для «музыки будущего» требовались не знаки нового языка, а его истинно новая внутренняя музыкальная организация. Не

только кардинальные социальные изменения в России, но важные открытия, как иной звуковой мир народов Азии, Африки, да и фольклора Европы, особенно восточной, как расширение частотного диапазона во вновь изобретенных музыкальных инструментах, — все это изменило представления о границах музыки. Эстетическое освоение «технизированных» сонорных средств изменяло прежнюю аудиосреду.

Назрела ли необходимость радикальной переделки бытия и человека? Это всегда сомнительно, однако мощные усилия в названном направлении велись. Переделка касалась основ человечности: а душа — «это зренье и слух» (И. Бродский). Зренье видоизменялось изобразительным искусством футуристов и авангардистов. И слух, и особенно слух советского человека, пытались перековать «на орала», полезное орудие для выращивания нового сознания, восприятия действительности.

Напомним, идущие, как представляется, от футуризма проекты «звуковой экспансии» проявлялись в беспримерных переворотах системы ценностей, в том числе музыкальных, и в пересмотре — а часто, трансформации — содержательных устоев художественного творчества. Идеологические установки в СССР определяли практически все стороны жизни, культуры, не говоря об отношении к наследию искусства. Например, творчество Чайковского признавали не соразмерным революционному пафосу классовой борьбы, а «мещанским»; до начала 1930-х годов, его сочинения в музыкальном радиоэфире занимали не более двух процентов звучания. Опусы эмигрантов Рахманинова, Метнера, не говоря о Стравинском, долго были под запретом. Напротив, сочинения и фигуры Бетховена, Скрябина, Мусоргского, по выбору властей, в то время трактовались и пропагандировались в качестве провозвестников за борьбу рабочего класса с эксплуататорами, с классовой несправедливостью. Не без участия экстремизма идей гениального конструктивиста Ле Корбюзье, собирались очистить от старых памятников Москву, включая здание Большого театра. Повсеместно в газетах, речах ораторов подвергались постоянному пересмотру «с точки зрения классовых позиций» признанные шедевры, мастера и герои классического искусства.

(14) URL: <https://www.youtube.com/watch?v=QoDYELzotCk>. Дата обращения 19.01.2018.

(15) URL: <http://classic-online.ru/ru/production/43705>. Дата обращения 19.01.2018.

ЧТО В РОССИИ ОСТАВИЛИ ПОСЛЕ СЕБЯ МУЗЫКАНТЫ-ФУТУРИСТЫ?

Один из пророков новых синтезов звука и изображения Хлебников считал единственным композитора в группе русских футуристов, Артура Лурье, «председателем земного шара» от сферы музыки. Музыкант хотел отображать концепцию Смерти Бога, то есть исчезновения морального ценза и центра в звуковой символической. Переноса поэтику футуризма в сферу музыки, Лурье близок атональности, с ее отсутствием функциональной иерархии. Соавтор Б. Лифшица и Г. Якулова в петербургском футуристическом манифесте (1914), он считал необходимым включать в музыкальный текст любые звуки окружающей среды, теоретически предвещая более позднее направление *musique concrète*. Попытки создания сонорных аналогий геометрическим пропорциям, расширения музыкального пространства «в глубину» есть в «Формах в воздухе» Лурье (1915), созданных под влиянием живописи Пабло Пикассо и близких идеям сопутствовавшего футуризму лучизма.

Пустозвонной мелодекламации Лурье «Наш марш» (по Маяковскому), пафосу «раздувания мирового пожара» созвучно предложение совсем другого сторонника футуризма. Предложение народному комиссару по делам искусств Анатолию Луначарскому поступило от автора радикальных статей и идей о необходимости коренных изменений в жизни музыки, изобретателя Арсения Авраамова. Суть его — пора «Сжечь все рояли!»; радикальная идея обоснована была ее автором устарелостью темперированной системы клавишных инструментов («эту интернациональную балалайку я уж, во всяком случае, перестрою!», по воспоминаниям А. Мариенгофа). Популярной в Европе и России стала в те времена четвертитоновая система, отрицающая прежнюю, равномерно темперированную [10, с. 216]. Ее считали панацеей и опорой будущей музыки (в том «ультрахроматизм» Авраамова вторил чаяниям первооткрывателей идеи).

Шире взглянем на этот яростный протест: почему же образ «короля инструментов» — рояля — стал невыносим? И не только в качестве олицетворения дворянской культуры, но как изысканное орудие длительного профессионального совершенствования — то есть как

часть прагматического, враждебного барского времяпрепровождения. А помимо этого в первые годы послереволюционной России уничтожение роялей явилось вдвойне деструктивным символическим жестом. Еще ранее «зажигательного замысла» Авраамова, множество инструментов — символов прошлого — разрушали, сжигали в пору бунтов, гражданской войны.

Хотя нельзя отрицать, что активисты деструкции прошлых звуковых ценностей творили и новое. С начала 1920-х годов ширилось агитационное театральное-музыкальное движение «Синяя блуза». В новациях театра «Пролеткульт» немало от конструктивизма. Пропандистское действо С. Третьякова агит-гиньоль «Слышишь, Москва?!» с режиссурой С. Эйзенштейна (1924) поражаало шумовым оркестром родом из футуризма, «монтажом аттракционов», провокацией агрессивных эмоций зала. Скандировали тексты под музыку того же Авраамова [19]. Эйзенштейн ввел шумовой оркестр в постановку «На всякого мудреца довольно простоты» (1923). И даже в систему ГУЛАГа эти веяния проникали, подобно музыке заключенного А. Кенеля к спектаклю «Учитель Бубус»: так, в самодеятельном театре лагерников на Соловках, в звуковом ряду представления имитировался уанстеп, а также «шум машин».

В отличие от музыкантов-футуристов, гений режиссуры предвосхитил будущие возможности фиксации звука на пленке, важную прикладную роль шумовых фактур в кино [21], [24, с. 189–197]. Хотя, как и многие, он предполагал, что лишь кардинальная технологическая новация, терменвокс, откроет путь к нетемперированной и импровизированной музыке, а ведь такие возможности есть у многих прежних струнных и ряда духовых инструментов...

В России, до перелома 1932 года, длилось время манифестов и мистерий. Знаковыми (хотя в реалии они прошли мало заметно) видятся ныне два воплощения «Симфонии гудков» (1924, 1927), мистерии соединения людских масс с городским и небесным ландшафтом. В них горит стремление воплотить пафос «будетлянского клича», когда «искусство» (оркестры на площадях) вторгается в социальную жизнь, включая в свою партитуру шумы города, гудки фабрик, заводов, захватывая воздушное пространство. Подобное встречаем много позже в струнном квартете К. Штокхаузена, исполнявшемся на четырех вертолетах.

Однако без достойного качества звуковой ткани, без собственно музыкального изобретательства, основанного на новых сонорных представлениях творцов, да к тому же без еще не изобретенных фонографических средств усиления, трансляции, «хеппенинг» с гудками лишь по замыслу оказался грандиозен. Но вовсе не «симфонией». Да и гудки, увы, не удавалось синхронизовать с планами автора этого действия... Однако само это — шаг на пути позже оформившейся конкретной, а также пространственной музыки.

След футуристического масштабного пафоса через десятки лет вернулся в Италию. Продолжатель идей футуризма, композитор и художник Даниэле Ломбарди, кроме исследовательских работ о русских футуристах-авангардистах, кроме создания большого словаря футуристических артефактов, визуальных и звуковых, помимо исполнения и звукозаписей музыки, осуществил ряд фантазмагорически масштабных симфоний для десятков фортепиано (синхронизированных с помощью возможностей компьютерных коммуникаций), установленных на улицах Флоренции. То был «акт захвата» улиц, с магией пространственного музицирования.

Воззрения музыкантов отображали также и линии движения к «массовому обществу», к упрощенчеству, стремление к механистичности творчества и воспроизведения музыки. В Италии этика и эстетика футуризма влияла на рождение и воцарение фашизма. А в России схожие идеи, обретшие даже и поддержку некоторой части интеллигенции, были ловко модифицированы для переворота 1917 года. Что же стало сакральным, точнее, квазисакральным, в том числе и для звуковых искусств, в свете этих событий?

ЭЛЕКТРИЧЕСТВО И МУЗЫКА — ВПЕРЕД, ОТ ФУТУРИЗМА

Воспринятая от футуристов мысль о главных богах новой эры для искусства и индустрии музыки — Электричестве и Машине — воцарилась и в послереволюционной России. Эти приоритеты господствовали не только для экономико-социальных, материальных направлений развития общества (так, западное изобретение называли для невежественной аудитории достижением лишь революции, советской «лампочкой Ильича»), но и государственно направляемой

преференцией в культуре и искусстве. Какие «перспективные линии» аудиотехнологий поддерживали идеологию советской власти?

Те новые жанры и виды художественной деятельности, что связаны с новыми технологиями, особенно коммуникационными, восхваляемыми в свое время футуристами, были искусно использованы для пропаганды:

- ведущая, вопреки традиционной системе искусств, роль кинематографа, что сразу отметил Ленин; в его фразе «важнейшим из искусств для нас является кино» в реальности речь шла об агитационных короткометражках, сопровождавших продвижение Красной армии по стране;
- главенствующая речевая идеологическая продукция в индустрии советской звукозаписи. Лишь обозначив отвоеванное большевизмом пространство страны, в 1919 году производство грампластинок национализировали, и пластинка с записью «Обращения к Красной Армии» В.И. Ленина стала одной из первых; тогда и в 1920 году отдел Центропечати «Советская пластинка» выпустил более 500 тысяч пластинок, преимущественно с записями выступлений партийных и общественных деятелей;
- с начала возникновения идеи, не системы функционирования, футуристами сакрализовано радиовещание, оно воспето как основное коммуникационное средство будущего;
- новый звуковой инструментарий с участием электричества для создания звучаний служил козырем отрешенного от «груза консервативного прошлого» искусства новой России.

Один пример из обширной сферы новаторского инструментария. Позволявшие продвигать приоритет СССР, очень важны технологические новации, одной из которых стал терменвокс. Параллельно изобретению сигнализирующего охранного устройства для Кремля, в 1919 году родился электромзыкальный инструмент с искусственным продуцированием звуков. Нетемперированный «бесконтактный синтезатор на основе электромагнитных излучений» назван по имени автора, Льва Термена (доклад «Катодный музыкальный инструмент», 1921, [28, с. 215–254]). Терменвокс (thereminvox) аналогичен прибору обнаружения посторонних предметов в электромагнитном поле; он идеально вторил поддерживаемому советскими верхами лозунгу «ис-

куство как наука». По мнению исследователя авангарда, он «в общем контексте культуры представлял уже вполне ретроградную тенденцию» [3, с. 120], но был поднят на высоту как творение революции и советской власти. Характерна тут прямая связь с идеями футуризма: и «машина», и ««электрификация» совмещается в данном случае с максимальным участием исполнителя в процессе звучания с полной свободой...» [6, с. 38]. Восторги и надежды почитателей прибора напоминают заикленность футуристов на идеях светлого будущего, когда счастье обеспечено прямолинейным следованием научным открытиям.

Парадоксально: в стране, где одним из главных являлся лозунг «Владыка мира — Труд», людям очень пришлось по душе, что не надо тратить усилий, долгого времени на обучение: терменвокс «не требует от исполнителя «каторжной» тренировки... им можно овладеть в несколько дней» [6, с. 39], [14, с. 376]. Еще парадокс: то, что чаще исполнялось на терменвоксе, по происхождению было совершенно «неревлюционнм!» Может, в том влияние футуристической «сдвигологии» смыслов [1, с. 58–62]? Если с лучизмом ассоциируется физическая основа инструмента, есть ли в его музыкальной природе и в созданных для него сочинениях средства воплощения нового звукового содержания? Увы! Репертуар «инструмента будущего» остался крайне узким, не оправдал его мнимого «сверхчеловеческого потенциала». По рассказам Термена, на показе прибора как примера чуткости охранного устройства, Ленин, пожелав «поиграть» на терменвоксе, пытался воспроизвести не «Интернационал» или «Варшавянку», а мелодии, по этике революции связанные с мещанским прошлым, как, например, старинный романс «Не искушай меня без нужды!».

Однако и массу, и творцов такая новинка «искусила». В краткий период (1920–1930-е годы) множились попытки художественного использования терменвокса: у Гавриила Попова, Иосифа Шиллингера, Эдгара Вареза (но у последнего, исключение из общей тенденции, мощные создания воистину соответствуют величию и смелости футуристических мечтаний). В реальности же представляются на редкость малозначимыми восхваляемые опусы, пусть они любопытны как опыты освоения возможностей терменвокса [14, с. 134].

Долгое время этот аппарат, его наследники и «попутчики» (как эмиртон и пр.) рождались и демонстрировались под эгидой плодов «революционного» оздоравливающего воздействия на устаревшую

культуру прошлого. В СССР эксплуатировали тембр, не звуко-содержательные потенции инструмента. А в послевоенные годы он звучал в советских эстрадных коллективах и в киномузыке дежурным признаком «современности», «космичности», хотя эти звуки, по сути, уже не были истинно новаторскими и даже нужными⁽¹⁶⁾. Кажется не случайным, а символическим и «судьбоносным» то, каким внешне выглядит процесс музицирования на терменвоксе. Когда исполнитель, не обязательно музыкант-профессионал, не касаясь струн и клавиш традиционного инструментария, лишь движением рук в воздухе управляет звучанием одноголосной мелодии, возникает, словно из пустоты, холодноватый, «неземной» завораживающий тембр. Внешнее впечатление от игры на терменвоксе сравнимо с руководящими жестами дирижера. Подобно этому и лидеры большевистского движения, разводя в воздухе руками, по сути, не вполне основываясь на реальностях, уж не говоря о почвенных традициях, оторвали свои высказывания от принципов человеческого существования, используя высокие мечтания в завораживающе беспощадном «ледяном свете» новых целей.

Итак, в сфере художественных звучаний, помимо создания важных для дальнейшего тенденций, деклараций, масштабных манифестов, футуризм как целостное направление музыкального творчества, на наш взгляд, не состоялся.

О РАЗВИТИИ ФУТУРИСТИЧЕСКОЙ ЗВУКОВОЙ ЭСТЕТИКИ ПОСЛЕ ЭПОХИ ФУТУРИЗМА

И все же слышим в музыке последних ста лет яркие примеры плодотворного использования отдельных приемов сонорной эстетики, близкой кубофутуризму.

Мы уже отмечали, что отдельные элементы свойственной кубофутуризму звуковой картины развернули по-своему, наполнив своими стилистическими чертами, своим темпераментом, а подчас, юмором и шаржированным «шиком», великие отечественные мастера:

(16) Некими полезными вариациями стали разработки на основе идей Л. Термена подобного инструмента для танцплощадок и многоголосного терменвокса (1975).

Прокофьев, Шостакович, Стравинский... Ценно, что одна из характерных черт создания художником-футуристом своего самовыражения — конструктивизм — стала воистину великим художественным направлением, в том числе и для музыкального искусства.

Несомненно присутствие и важная роль «механистических» сонорных картин в киномузыке, впрочем, в этом жанре оставили следы и преобразились черты практически всех музыкальных жанров, стилей, языков. Следуя идеям «Звуковой заявки» Эйзенштейна и «Радио-Уха» Д. Вертова или независимо от них, непосредственно за «расцветом» футуризма и особенно с конца 1920-х и в 1930-х годах развернулись различные варианты искомого еще Скрябиным синестетического единства. Это проявлялось в смелых, изобретательных опытах синхронизации изображения и звучания.

В то время в России перспективы поисков и создания искусственного «рисованного звука» разрабатывали в кино и в мультипликации, в том числе в проекте Аврамова «Мультзвук». В разработках участвовали замечательный оператор и режиссер Николай Воинов, автор инструмента для реализации рисованной звуковой дорожки «Нивотон»; аниматор и режиссер М. Цехановский, с которым работал и Шостакович; акустик Борис Янковский, осуществлявший «перевод» музыкальных партитур в микротоновую Welttonsystem; а Евгений Шолпо также изобрел инструмент «Вариофон».

Энтузиасты в буквальном смысле слова открыли рукотворный синтез звука для фильма «Пятилетка. План великих работ», надолго опередив синтезирование звука в синтезаторах, секвесторах, в попытках создать технологии, которые впоследствии, только к 1990-м годам стали доступны компьютерным музыкальным манипуляциям со звуком. В создании нашими соотечественниками искусственных сонорных миров были интереснейшие «промежуточные этапы». Назовем только создание Евгением Муриным аппарата с огромными креативными возможностями, неспроста названного АНС (Александр Николаевич Скрябин), на котором «нарисованы» многие электронные звуковые картины — А. Шнитке, С. Губайдулиной, В. Артемовым, Э. Артемьевым и многими другими. . Да и эксцентрический инструментарий, изобретенный в первых десятилетиях XX века футуристических опусов, вне породивших его воззрений, концепций, подчас используют композиторы последнего полувека. Особенно это свойственно волне авангардизма 1960-х годов, в том числе

в СССР. Да и вне его, в восточной Европе, впрочем, определенно влияли на советских авангардистов волны 1960-х годов авторы шокирующих открытий «Варшавской осени», польские композиторы-смельчаки. Так, Кршиштоф Пендерецкий тогда активно включал в партитуры своих сочинений сирену, стуки пишущей машинки, звуки пилы по железу, стеклу и т.п. Подчас футуристические звучания соединялись с христиански-католическими программными названиями произведений. А в СССР отдельные приемы футуризма композиторов периода оттепели бывали созвучны духу и тематизму «новой фольклорной волны», что, впрочем, естественно, вспоминая давние опыты футуриста Ф. Праделлы по сбору, изучению и претворению в своей музыке народного песенного наследия итальянской области Эмилия-Романия (того амбивалентного инкубатора, где родился и фашизм, и такие его противоположности, как Федерико Феллини...).

Важно, что с футуристических мечтаний о «лучах», «машине», решающих все проблемы, трудности обучения, изучения, исполнения, воспроизведения, создания музыки, начался, как ныне можно проследить, путь к «цифре», к виртуальному в искусстве и культуре. Это движение к анти-вещности, к уходу *материальных* носителей. А также к преодолению границы между профессиональными и любительскими возможностями владения материалом. И растут все более выразительные и художественно самостоятельные результаты начатого почти век назад процесса тактильного «извлечения звука из воздуха» в технологиях без «вещных» носителей: в электронной фонографии, фото-, кинопродукции без пленки, с автоматической коррекцией и обработкой, и пр.

Развитие в России футуристической и обэриутской эстетики на грани третьего тысячелетия явно прослеживается в творчестве Э. Денисова, Н. Сидельникова, Ф. Караева; в опытах театрально-музыкального синтеза, как в «медиаоперах» И. Юсуповой, в интермедийности Д. Пригова; в абсурдистской рок-поэзии и музыке (С. Курехин); в «заумных» текстах самих композиторов (Т. Михеева, В. Николаев, В. Мартынов), в некоторых перформансах и замыслах «Электротрагедии».

Но нет однозначных ответов на многие вопросы. Отчего светлый «образ будущего» ныне не столь интересует творцов музыки? Что ожидать от обретений и потерь при все более активном техническом вторжении в искусство музыки? Есть ли символический смысл пути

исчезновения из обихода акустических инструментов – ведь игрой на первом из которых, кифаре, Аполлон выстраивал «музыку сфер»? Нарушен ли архаичный хиазм (параллелизм) соотношений? Разошлись пути музыки, где царят облегчающие критерии воздействия, и музыки как мыслительного языка. Музыка как философии, устремленной к осознанию высокого предназначения Человека, усмирению разрушительного инстинкта, алгоритмам гармонизации, где технические средства – посредники, помощники, не приоритеты...

Футуризм не случайно зародился в Италии, центре европейских, на все века, представлений о критериях красоты, родине великих шедевров и строительных систем, изобретений, средств массового воздействия и коммуникации. Великими в истории остаются высокие созидательные и мощные деструктивные процессы. Футуристы грезил о грандиозном разрушении прежней человечности и об «обнулении», как считали, отжившей культуры. Грезил о новом мире и о том, что считали грядущим его властителем: кентаврическом соединении идеологизированного гуманоида с техникой («человек, умноженный машиной»).

Ныне аудиодостижения позволили далеко продвинуться по этому пути. Оказалось, принципиально важны разные пути, исходящие из времен молодого футуризма. Это все более точное приближение к акустической картине звучания (реконструкция в технологиях звукозаписи реальных событий). Это трансформации, усложнения и создания новой, виртуальной цифровой аудиореальности (техногенерирование, с конструированием художественно организованных пространственно-тембровых средств фонографии как искусства, в прикладной экранной сфере⁽¹⁷⁾ и в «станковой»). Это минимизация, сужение сонорной плоти в звукозаписи в целях несложного ее массового распространения (MP3 как популяризация).

Однако все более заметный в культурной практике уход естественного «акустического диалога» — не столько посланий в децибеллах, а в идее равенства общающихся — исказил ситуацию людского общения. Дал ли миру футуризм в сфере звучаний воистину перспективу Будущего? Каково наставшее «грядущее», если нет плодоносного «ветра» счастливых перемен?

Пусть без декларации тоталитаризма, мы постоянно *насилуемы* с «лучшими целями» — развивающимся культом скорости, сакрализованной техникой. Техника — слово, генетически связанное с «искусством», но тяготеет к его антиподу. Не потому ли заметно «истаивание человечности» или кардинальное изменение ее, сближение с некоей кентавричностью? Слышим таковое ныне в музыке: одна ее ветвь пытается быть психологическим барометром и философией современности, но ей не хватает грандиозности личностного масштаба слышания и воплощения; а на другой ветви развлекательная индустрия не *развлекает*, а множит праздное замещение, имитируя, сужая и травестируя задачи человеческого существования.

(17) Это происходит в экранных искусствах для создания особой, слуховой реальности, что сравнимо с технологиями 3D в кинематографе, где, аналогично с сонорным творчеством, для «усиления иллюзорного присутствия фантазийного киномира... цифровая реальность вкупе с компьютерными ухищрениями создает... новую мифологию внутреннего строения живой и неживой материи, а также динамики ее процессов» [26, с. 156–157].

Список литературы

- 1 *Бессонова М.* К вопросу о «сдвигологии» смыслов в кубизме Пикассо и Брака и творчестве русских кубофутуристов. // Русский кубофутуризм. СПб.: Дмитрий Буланин, 2002.
- 2 *Бобринская Е.* «Естественное» в эстетике русского авангарда. // Русский кубофутуризм. СПб.: Дмитрий Буланин, 2002.
- 3 *Бобринская Е.* Русский авангард: границы искусства. М.: Государственный институт искусствознания, Новое Литературное Обозрение, 2006.
- 4 Ветхий Завет, книга Иисуса Навина.
- 5 *Воскресенская В.В.* Миростроительные утопии в отечественной художественной культуре 1920-х годов // Художественная культура — электронный рецензируемый журнал, 2015, № 3–4 (16). URL: <http://sias.ru/publications/magazines/kultura/2015-3-4/istoriya-i-sovremennost/4832.html>.
- 6 *Дроздов А.* Лекция-концерт Л.С. Термена // Музыка и революция. 1927. № 5–6.
- 7 *Енукидзе Н.* «Победа над солнцем»: несколько взглядов на первую футуристическую оперу // 100 лет авангарда. Сб. ст. М., 2013.
- 8 *Енукидзе Н.* Футуристическая опера «Победа над солнцем»: о литературности музыки и музыкальности текста // Музыка и незвучащее. Сб. ст. Ред.-сост. *Цивьян Т.В.* М.: Наука, 2000.
- 9 *Кручёных А.Е.* Наш выход: к истории русского футуризма // Алексей Кручёных. Сб. ст. Сост. и авт. вступ. ст. *Дуганов Р.В.* М., 1996.
- 10 *Левая Т.* В диалоге с кубофутуризмом // Двадцатый век в зеркале русской музыки. СПб.: Изд. имени Н.И. Новикова, изд. Дом «Галина скрипсит», 2017.
- 11 *Лившиц Б.* Полтораглазый стрелец. Л., 1989.
- 12 *Lombardi D.* Nuova Enciclopedia del Futurismo musicale. Milano: Mudima Ed. 2009.
- 13 Futurist Manifesto's. Ed. By *U. Apollonio.* L. 1973.
- 14 *Кравец В., Татьяна Б.* Явление пророка // Две жизни Иосифа Шиллингера. Жизнь первая: Россия. Жизнь вторая: Америка / сост. *Бретаницкая А. П.* М.: Московская консерватория, 2015.
- 15 *Матюшин Михаил.* Футуризм в Петербурге // Футуристы. М., 1914. № 1–2.
- 16 *Marinetti F.T.* Teoria e invenzione futurista. Milano: Mondadori editore, 1968.
- 17 Опера в музыкальном театре. История и современность. Материалы межд. научной конференции 12–14 октября 2015 г. Сб. ст. Ред.-сост. *И.П. Сусидко.* М.: изд. РАМ им. Гнесиных., Государственный институт искусствознания, 2016.
- 18 *Охотников Д.* В мире застывших звуков. М.: Гостехиздат, 1948.
- 19 *Петрушанская Е.М.* Фонография в контексте других форм механического воспроизведения музыки // История русской музыки. В 10 томах. Том 10Б. 1890–1917 годы. М.: Музыка, 2004. С. 805–818.
- 20 *Петрушанская Е.М.* Эхо радиопросвещения в 1920–1930-е годы: Музыкальная гальванизация социального оптимизма // Советская власть и медиа: Сб. статей. СПб.: Академический Проект, 2006. С. 113–132.
- 21 *Петрушанская Е.М.* Альфред Шнитке о поэтике масс медиа // Альфреду Шнитке посвящается. In *memoriam.* Материалы и доклады. Ред.-сост. *Богданова А., Долинская Е.* Вып. 6. Академия им. А.Г. Шнитке, МГК им. П.И. Чайковского, Посольство Германии в Москве. М.: изд. дом «Композитор», 2008. С. 290–300.
- 22 *Петрушанская Е.М.* Агит-гиньоль. О музыке для масс по Авраамову и Термену // Ракурсы. Сб. ст. Вып. 9. Ред.-сост. *Варпанов А.С.* М.: Государственный институт искусствознания, 2012.
- 23 *Петрушанская Е.М.* Литературные видения радиоутопий в первой трети XX века // Художественная культура. М.: Государственный институт искусствознания, 2016. №1 (17). URL: <http://sias.ru/publications/magazines/kultura/2016-1-17/istoriya-i-sovremennost/4935.html>.
- 24 Рождение звукового образа: художественные проблемы звукозаписи в экранных искусствах и на радио». Сб. ст. Сост. *Авербах Е. М. М.*: Искусство, 1985.
- 25 *Савенко С.* «Музыка машин» и ее авторы // Оркестр. Сб. ст. и материалов в честь Инны Алексеевны Барсовой. М.: Московская консерватория, 2002.
- 26 *Сальникова Е.В.* Визуальная культура в медиасреде. Современные тенденции и исторические экскурсы. М.: Прогресс-Традиция, 2017.
- 27 *Сувчинский П.* Дневник // Из заготовок к «Музыкальной поэтике» И. Стравинского. Приложение. Заключение к V лекции, 1939 / Цит. на основе публикации Ю. Мелих. URL: <https://skurlatov.livejournal.com/402061.html> и <http://rus-istoria.ru/component/k2/item/1032-petr-savitskiy-i-petr-suvchinskiy-%E2%80%94-perepiska-sudba-evraziysev>. Дата обращения 12.05.2018.
- 28 Терменвольф. Интервью Л.С. Термена (литер. Обработка и комм. *Петрушанской Е.М.*) // Средства массовой коммуникации в художественной культуре XX века. В 4 т. / Том 1. История. Ред.-сост. *А. Шерель.* М.: Государственный институт искусствознания, 2001.
- 29 *Шнитке А.* Новый материал музыки? // Рождение звукового образа. Сб. ст. М.: Искусство, 1985. С. 215–222.
- 30 *Ханзен-Леве О.А.* Интермедальность в русской культуре: От символизма к авангарду. М.: РГГУ, 2016.