В.О. ПЕТРОВ
(Астрахань)

ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЕ МУЛЬТИМЕДИА: О СООТНОШЕНИИ МУЗЫКАЛЬНОГО И ВИЗУАЛЬНОГО РЯДОВ

Рассмотрены теоретические проблемы инструментального мультимедиа. Представлен анализ смысловой интерпретации жанра композиторами XX в., дано обоснование функционирования мультимедиа, определены его семантико-языковые особенности. Выявлены специфические черты инструментального мультимедиа. В качестве примеров приведены опусы Ла Монте Янга, С. Райха, В. Рима, Тан Дуна, П. Карманова.

Ключевые слова: *музыка, мультимедиа, синтез искусств, музыкальный акционизм, концептуализм.*

Известно, что XX в. ознаменован появлением новых микстовых жанров, имеющих отношение к синтезу искусств. Среди них – хеппенинг, перформанс и ряд иных видов музыкального акционизма. Цель их создания композиторы видели в четком проявлении своих новаторских позиций, когда весьма специфический визуальный ряд мог пропагандировать определенные смыслы. Особым способом привлечения внимания публики в указанное время является инструментальное мультимедиа, проявившееся в произведениях ряда композиторов второй половины XX – начала XXI в. Под инструментальным мультимедиа понимается такое сочинение, сценическая реализация которого предполагает присутствие *дополнительного визуального ряда, поставляемого* техникой – видео- или фотоаппаратурой, компьютерами: на сцену проецируются слайды, записи, картины и т.д., а вся композиция может быть названа аудиовизуальной.

Прежде чем рассмотреть примеры инструментального мультимедиа, необходимо конкретизировать суть явления мультимедиа в целом, поскольку источник их появления – *мультимедийные события,* характерные для культурной жизни 50–70-х гг. XX в. В это время происходит распространение влияния мультимедиа на разные виды искусства: литературу (группа «Коллективные действия», Д. Пригов), изобразительное искусство (Р. Раушенберг), театр (Б. Брехт); наиболее многочисленны они, конечно, в музыке*.

По сути, эти события – синтез ряда искусств, но в любом мультимедиа можно выявить *первичный вид, подчиняющий себе все остальные:* в области музыкального искусства все действия, происходящие на сцене, будут обусловлены музыкой, элементы других видов искусства будут подчинены средствам музыкального выражения. В реализации мультимедийного события, того, в котором первично музыкальное искусство, могут быть задействованы исполнители-инструменталисты, вокалисты, танцоры, электронные и визуальные средства; может использоваться все сценическое пространство. При этом остаются незадействованными слушатели, иначе бы это действие совпало по особенностям реализации с хеппенингом. В хеппенинге – эстетика случайного соединения разных видов искусств, в мультимедиа – их преднамеренная компоновка. В постановке мультимедиа принимают участие как *режиссер* (режиссер первичного визуального ряда), отвечающий за визуальность происходящего с актерами на сцене, за театральность, так и *проектировщик* (режиссер вторичного визуального ряда), проецирующий на сцену свет, цвет, инсталляции. Соотношение компонентов может быть разным. Например, может использоваться музыка, записанная на носители, а актеры и певцы будут воспроизводить свое действо на сцене, или, наоборот, проектировщик под звучание оркестра, пения вокалистов и речей чтецов может проецировать на сцену кинозаписи с танцевальными движениями, показывать картины. Как правило, в мультимедиа звуковое оформление осуществляется на сцене: «В мульти-

* Множество мультимедиа существует в творчестве композитора Р. Эшли. На протяжении многих лет он создавал «электронный музыкальный театр»: «Сочетание свадьбы и похорон» (1964), «Антигравитация» (1964), «Человек-волк» (1968). С 1970-х гг. Эшли писал «музыкальные театры с участием техники»: «Что она думает» (1976), «Автоматическое письмо» (1979), «Совершенствование» (1985). Причиной большого количества мультимедиа в творчестве Эшли стала его совпадающая с практикой научная деятельность – композитор увлекался проблемой акустики, соотношения реального и электронного звучания. Благодаря экспериментированию Эшли пришел к созданию театрально-музыкальных опусов с участием электронных средств.

© Петров В.О., 2013

медиа планируется объединение различных коммуникативных сред – оптической, кинетической, акустической и т.д. Материалом для мультимедиа может быть весь мир – всевозможные виды движущихся тел, окружающие людей здания, звуки и шумы, воздушное пространство, вода, все языки. Все воздействия – литературной, акустической либо оптической природы – должны быть интегрированы» [3, с. 264–165].

Инструментальная музыка 50–60-х гг. XX в. впитала в себя один из компонентов мультимедийного события – визуализацию исполнительского процесса, становящуюся *элементом театрализации.* Первым подобным опусом стал цикл «Черепаха, ее сны и путешествия» (1964–1968) Ла Монте Янга, состоящий из ряда пьес, написанных для разных составов инструментов и электроники. Ритмически свободный музыкальный стиль имеет отношение к индийским моделям песнопений (Янг в это время увлекался индийской философией), в инструментальной мелодике проявляются принципы византийской хоральности. В целом это сочинение построено на исследовании соотношения звуковых пространств, в которых важную роль играют обертоны. Для каждой из пьес композитор подбирает звуковые сочетания, а способ их организации в пространстве избирают исполнители – на них возложена и ответственность за продолжительность пьес, умение сочетать мелодические линии в единый звуковой процесс. На экран, помещенный на заднем плане сцены, в определенной последовательности проектируются слайды М. Зазелы – художницы, супруги Янга. Для эффекта акустической заполненности применяются четыре усилителя. Каждая из пьес цикла – акустический и визуальный эксперимент. Например, в пьесе «Изучение сдвигов», по мнению М. Переверзевой, «Янг достиг эффекта пульсирующего изнутри звука, создаваемого в результате соединения двух или более константных синусоидальных волн с разными фазами, продуцируемых осцилляторами. Во время исполнения этого сочинения Янг провел эксперимент, в результате которого выяснил, что при повышении или понижении давления в помещении один и тот же звук воспринимается слухом то как более низкий, то как более высокий, чем он есть на самом деле» [4, с. 361]. Становится очевидным, что музыкальный ряд первичен и особая визуальность пьесы, воссоздающая образы Зазелы, диктуется музыкальными событиями.

Инструментальным мультимедиа можно назвать композицию «Разные поезда» (1987) для струнного квартета и ряда пленок С. Райха. Концепция сочинения базируется на детских впечатлениях автора: два раза в год в 1939–1942 гг. Райх в сопровождении гувернантки проделывал путь из Нью-Йорка, где проживал его отец, в Лос-Анджелес, где работала и жила мать. Он вспоминал: «Это стечение обстоятельств предопределило пьесу, которая включает не только звуки американских и европейских поездок, но и голос моей воспитательницы, сейчас семидесятилетней, и голос черного проводника, который теперь на пенсии, и голоса нескольких выживших после холокоста и проживающих ныне в США… Для подготовки пленки со звуками поездов и голосов я использовал сэмплерные клавиши и программу-секвенсор в моем Макинтоше» [5, с. 300]. В цикле три части – «Америка до войны», «Европа в процессе войны» и «После войны». В каждой из них – обилие звуковых эффектов. Например, в части I используются записанные на пленку словесные фразы «Поезд отправляется из Лос-Анжелеса в Нью-Йорк», инструментарий изображает движение поезда в мирное время по схеме «медленно–быстро–медленно», т.е. от начала его движения до окончания (торможения). Для кульминационного момента характерен быстрый темп и интонационное повышение всего комплекса звукоорганизации. В части II изображение движения поезда во время военных действий сопровождается звучанием воя сирен (заранее записанного на пленку), голосовыми объявлениями воздушной тревоги. Материал, исполняемый квартетом, – многократное повторение интонационно-ритмических формул в разных регистрах. При этом возникают их необычные соотношения: перенос формул в разные регистры и тембры создает ощущение непредсказуемости, красочности материала. В части III, как и в части I, изображается движение поезда – стук рельсов, звучание тепловозных гудков воплощает квартет. Фонограмма предоставляет звучание голоса, который объявляет рейсы и предупреждает пассажиров об особенностях перемещения по железнодорожным путям. Общее нарастание динамики приводит к хаосу, в котором не различимы ни интонации, ни ритмы. Во время звучания ком-

позиции работают видеопроекторы, из которых на сцену *проецируются* фотографии и фрагменты документальных фильмов о войне, найденные Райхом в архивах военных инстанций США.

Сам композитор так характеризовал цикл «Разные поезда»: «Это произведение может служить стартовой площадкой для нового вида музыкального театра. Условно можно назвать его документальным музыкальным видеотеатром. Я представляю себе музыкантов на сцене, не в яме… Над ними или вокруг них должно быть несколько больших проекционных видеоэкранов, одни из которых показывают документальные картинки, синхронизированные со звуком, а другие показывают текст» [5, с. 301]. Следует отметить, что в данном случае «классический вариант» квартетного исполнительства, когда «переменчивость исполнительских функций квартетных партий связана с музыкальным материалом и местом, которое занимает в данный момент тот или иной голос в общем звучании ансамбля» [2, с. 137], превращается в «аклассический», поскольку главным носителем музыкального выражения является импровизация. Визуальный ряд направлен на дополнительное разъяснение концепции, поэтому можно говорить относительно этого опуса о первичной функции музыки*.

Инструментальные мультимедиа на рубеже XX–XXI вв. создают такие композиторы, как К. Штокхаузен, В. Рим, И. Юсупова, С. Загний, Ф. Гласс, Тан Дун, В. Екимовский, П. Карманов и Д. Бизелл. Один из ярких примеров – произведение «По следам Серафима» (1992) для камерного ансамбля, электроники и видеопроекции В. Рима. По мнению М. Гайкович, в этом сочинении Рим «чутко воспринял новейшие открытия в области постмодернистского синтетического театра, где такие привычные понятия, как “пьеса”, “текст” уступают место понятиям “событие/случай”, “смысл”, и где музыка настолько глубоко врастает в ткань целого, что становится совершенно неотделимой от остальных компонентов спектакля» [1, с. 84]. Уникальна концепция пьес цикла «Оркестровый театр» (1990–1999) Тан Дуна: помимо заявленного инструментального состава в действии принимают участие видеоинженер, проецирующий во время исполнения произведения видеоряд, и режиссер, имеющий возможность руководить процессом. К подобным сочинениям Тан Дуна можно отнести и девятичастный Концерт для виолончели, видеоряда и симфонического оркестра «Карта» (2002). Видеоряд включает в себя сделанные во время фольклорных экспедиций композитора по Китаю записи, на которых представлена ритуальная культура этого народа – танцы, шаманские ритуалы и др. Для идентичности музыкального и визуального рядов Тан Дун вводит в состав оркестра китайские народные инструменты; в ряде случаев их звучание имитируется виолончелью и флейтой. Возможность использования видеопроекции приводит к появлению преднамеренно эпатирующих, вызывающих концепций: при исполнении «Форельного квинтета» (1998) П. Карманова на сцену проецируется акт жарки форели на сковороде; музыканты же озвучивают этот процесс.

Необходимо отметить, что в лучших образцах инструментального мультимедиа происходит не противоречащий синтез разных искусств. В первую очередь, это синтез музыки и кино: живое исполнение музыкального произведения соприкасается в одном пространстве с видео- и фотоинсталляцией. При этом в качестве проецирующегося материала композиторы могут использовать как собственный (в «Карте» Тан Дуна показываются фрагменты фильмов, снятых автором в фольклорных экспедициях), так и чужой материал, снятый ранее (в «Разных поездах» Райх применяет документальную хронику) или специально созданный для данного исполнения (фильмы и слайды Зазелы при сценической реализации цикла «Черепаха, ее сны и путешествия» Ла Монте Янга). Кроме того, в рамках инструментального мультимедиа возможен синтез исполняемой музыки и дополнительных звуковых эффектов, записанных на пленку. Эта тенденция доказывается наличием слова и других шумов (сирен, криков), исходящих из магнитофона, при исполнении «Разных поездов» Райха. Свойственно также использование усилителей звука. При этом рассмотренные примеры делятся на те, в которых средства визуализации исполнительского процесса выполняют *дополнительную функцию* (они раскрывают образ музыки), и те, в которых средства визуализации выполняют *первичную функцию* (музыка направлена на раскрытие их образа). К первым отнесем опусы Ла Монте Янга, Райха, Рима, Тан Дуна, ко вторым – «Форельный квинтет» Карманова: музыка и музыканты озвучивают процесс, происходящий на экра-

* Отметим, что в творчестве Райха существует ряд инструментальных мультимедиа, в которых музыка сопровождается документальной хроникой. Среди них «Пещера» (1993) и «Три истории» (2002).

не. В случае с «Форельным квинтетом» можно говорить о проявлении в нем антиэстетических тенденций.

Инструментальное мультимедиа в целом явилось в музыкальном искусстве явлением весьма важным с точки зрения как синтеза искусств (сочетание музыкального и визуального рядов), так и привлечения в область инструментария новых средств выражения, что значительно расширило понятие «музыкальная композиция» и привнесло в сокровищницу мирового музыкального репертуара ряд интересных и значимых концепций.

Литература

1. Гайкович М.А. Фрагмент из творчества Вольфганга Рима // Музыка XX века. Вопросы истории, теории, эстетики. М., 2005. С. 84–96.
2. Давидян Р.Р. Психологические аспекты квартетного музицирования // Музыкальное исполнительство и современность : сб. ст. М. : Музыка, 1988. Вып 1. С. 128–155.
3. Матвеев В.Г., Матвеева С.А. Эволюция музыкального авангарда и его отношения к публике // Современное буржуазное искусство: критика и размышления : сб. ст. М. : Сов. композитор, 1975. С. 215–274.
4. Переверзева М.В. Ла Монте Янг // Музыкальная культура США XX века : учеб. пособие для студ. вузов, обучающихся по спец. «Музыковедение». М. : Моск. гос. консерватория им. П.И. Чайковского, 2007. С. 354–363.
5. Райх С. Моя жизнь с технологиями / пер. с англ. В. Громадина // Композиторы о современной композиции : хрестоматия. М. : Науч.-изд. центр «Московская консерватория», 2009. С. 289–301.

Instrumental multimedia: considering musical and visual lines

There are considered the theoretical issues of instrumental multimedia. There is suggested the analysis of meaning interpretation of the genre by composers of the XX century, substantiated multimedia functioning, determined its semantic and language peculiarities. There are found out the specific features of instrumental multimedia. As the examples, there are given the opuses by La Monte Young, S. Reich, W. Rihm, Tan Dun, P. Karmanov.

Key words: *music, multimedia, synthesis of arts, music actionism, conceptualism.*

Н.Ю. ХАДЕЕВА
(Санкт-Петербург)

МОТИВЫ ТРАДИЦИОННОЙ ЕВАНГЕЛЬСКОЙ ИКОНОГРАФИИ И ЕЕ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ В ИСКУССТВЕ ЖОРЖА РУО

Рассмотрены мотивы евангельской иконографии и особенности ее интерпретации в творчестве Руо, проанализированы его картины на традиционные христианские сюжеты и полотна, связанные с Евангелием ассоциативно. Освещена связь живописной техники художника с церковным витражом и византийскими мозаиками и фресками; рассмотрен графический цикл «Мизерере и война», в котором черты евангельской иконографии нашли наиболее яркое и полное отражение.

Ключевые слова: *евангельская иконография, христианские сюжеты, тема мученичества, крестного пути и искупления греха, «страсти» и «распятие» Христа, лики Христа и святых, церковный витраж, византийские мозаики и фрески, средневековые религиозные гравюры.*

Жорж Руо (1871–1958) внес значительный вклад в возрождение религиозного искусства Франции первой половины XX в. Он был одновременно новатором, одним из немногих представителей французского экспрессионизма и в то же время мастером, высоко ценящим традиции. В старом искусстве, и в первую очередь в средневековом, он видел образец истинной духовности. Главной целью собственного творчества Руо считал выражение нравственных идеалов, которые он, несомненно, находил в христианстве.

Образование художник получил в Школе изящных искусств в мастерской Г. Моро. Благодаря своему наставнику Руо увлекся искусством Х. в. Р. Рембрандта и приобщился к библейской тематике. В ученические годы он создавал картины на сюжеты Ветхого и Нового Заветов в рамках традиционной иконографии, по художественному языку близкие Рембрандту: «Иов» (1892), «Истязание Самсона» (1893), «Оплакивание Христа» (1895), «Поцелуй Иуды» (1895), «Христос в Эммаусе» (1899), «Саломея» (1900).

Однако, выйдя из стен Школы, мастер быстро отошел от строгих иконографических схем и начал создавать собственную религиозную иконографию. Порой он все же использовал некоторые канонические мотивы

© Хадеева Н.Ю., 2013