ИЗДАТЕЛЬСТВО грамота

Pan-Art

2025. Том 5. Выпуск 3 | 2025. Volume 5. Issue 3

ISSN 2949-2386 (online)

Материалы журнала доступны на сайте (articles and issues available at): pan-art-journal.ru

RU

Трансформации звуковой культуры второй половины XIX – начала XX в. как предпосылки формирования интермедиальной эстетики дадаистских художественных практик

Кудозов А. Т.

Аннотация. В статье рассматриваются истоки формирования интермедиальной эстетики дадаизма 1910-х – 1920-х гг. Цель исследования – дать культурологическую рефлексию появлению этой эстетики в дадаистских произведениях искусства. Как отметил исследователь интермедиальности П. Даян, в основе дадаистских художественных практик лежал принцип музыки, то есть абстрактного синтетического искусства, объединяющего в себе живопись, поэзию, сценографию, вокал и т. д. Автор настоящей статьи дополняет это наблюдение, исследуя контекст зарождения такой межвидовой эстетики у дадаистов, обращаясь к живописи, поэзии, музыке, а также практикам, связанным с их производством во второй половине XIX – начале XX в. Дадаистские произведения искусства, специфика их функционирования и производимый на зрителя эффект оказываются помещенными автором в контекст трансформаций в звуковой культуре второй половины XIX – начала XX в. Автор предполагает, что аудиоэксперименты дадаистов не появляются из смыслового вакуума, а являются логичным следствием экспериментов со звуком (воспроизведение звука посредством яркости цвета красок на картине, шумовая музыка, мелодекламирование, написание музыки за счет технических средств звукозаписи и звуковоспроизведения), проводимых художниками, поэтами, композиторами и инженерами в указанный промежуток времени. В этом заключается новизна исследования. Новизна также проявляется в методологических ориентирах работы: представители Sound studies А. В. Рясов (звуковая семиотика) и М. Долар (голос как феномен культуры; акусматический голос), а также исследования восприятия интермедиального произведения искусства И. В. Кондакова («зричитель», «слушачитель», «звукозритель»). Такая методология позволяет получить комплексное представление о звуковой культуре стыка веков и проследить причинно-следственные связи трансформаций, происходивших в ней вплоть до появления авангардных течений в искусстве. В результате автор описывает принцип функционирования дадаистского произведения искусства: его интермедиальную структуру, в которой музыка, поэзия и живопись объединяются и производят синтетический эффект. Также в работе показан контекст появления интермедиальной эстетики в художественной культуре XIX-XX вв. и использования этой идеи авангардными течениями, в особенности дадаизмом.

EN

Transformations of sound culture in the second half of the 19th and early 20th centuries as prerequisites for the formation of the intermedial aesthetics of Dadaist artistic practices

A. T. Kudozov

Abstract. The article examines the origins of the formation of the intermedial aesthetics of Dadaism in the 1910s-1920s. The purpose of the study is to give a cultural reflection on the appearance of this aesthetics in Dadaist works of art. As noted by the researcher of intermediality P. Dayan, the basis of Dadaist artistic practices was the principle of music, that is, abstract synthetic art combining painting, poetry, set design, vocals, etc. The author of this article complements this observation by examining the context of the emergence of such interspecific aesthetics among Dadaists, referring to painting, poetry, music, as well as practices related to their production in the second half of the 19th and early 20th centuries. Dadaist works of art, the specifics of their functioning and the effect produced on the viewer are placed by the author in the context of transformations in the sound culture of the second half of the 19th and early 20th centuries. The author suggests that the audio experiments of the Dadaists do not arise from a semantic vacuum,

Научная статья (original research article) | https://doi.org/10.30853/pa20250060

© 2025 Авторы. © 2025 ООО Издательство «Грамота» (© 2025 The Authors. © 2025 Gramota Publishing, LLC). Открытый доступ предоставляется на условиях лицензии CC BY 4.0 (open access article under the CC BY 4.0 license): https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/

but are a logical consequence of experiments with sound (reproduction of sound through the brightness of colors in a painting, noise music, melodic recitation, writing music using technical means of sound recording and sound reproduction) conducted by artists, poets, composers and engineers during the specified period. This accounts for the novelty of the research. The novelty is also evident in the methodological guidelines of the work: the representatives of Sound studies A. V. Ryasov (sound semiotics) and M. Dolar (voice as a cultural phenomenon; an acusmatic voice), as well as the research on the perception of an intermediate work of art by I. V. Kondakov ("the viewer", "the listener", "the sound viewer"). This methodology allows us to get a comprehensive understanding of the sound culture at the turn of the century and trace the cause-and-effect relationships of the transformations that took place in it until the emergence of avant-garde trends in art. As a result, the author describes the principle of functioning of a Dadaist work of art: its intermedial structure, in which music, poetry and painting combine and produce a synthetic effect. The work also shows the context of the emergence of intermedial aesthetics in the artistic culture of the 19th-20th centuries, as well as the use of this idea by avant-garde movements, especially Dadaism.

Введение

Как любой культурный объект, дадаистские аудиоэксперименты не появляются из ниоткуда и не ограничиваются смысловым полем самих дадаистов и дадаистским дискурсом. Актуальность исследования заключается в том, что оно дополняет наблюдение П. Даяна (2020) о «музыкальности» дадаизма, описывая контекст зарождения межвидовой эстетики у дадаистов, обращаясь к явлениям живописи, поэзии, музыки, а также практикам, связанным с их производством во второй половине XIX – начале XX в., основываясь на методах Media- и Sound studies. Культурологическая рефлексия по отношению к этим процессам начинает появляться только сейчас. Однако по большей части она касается либо вклада дадаистов в произошедшие в XX и XXI вв. трансформации в искусстве и массовой культуре (Melillo, 2022), либо взаимовлияния авангардных течений друг на друга, при этом внимание обращается на какую-то одну область поисков дадаистов, например, визуальность, поэзию или философию (Сдельник, 2010; Дудаков-Кашуро, 2003). Такие подходы оправданы, однако нуждаются в дополнении, так как дадаистские произведения искусства построены на интермедиальной эстетике, в которой поэзия перенимает на себя логику живописи и музыки (например, знаменитая «Урсоната» К. Швиттерса), живопись – принципы поэзии и т. д. Совсем недавно появилось исследование, которое рассматривает интермедиальность дадаизма и называет его основой музыку, как синтез искусств (Dayan, 2019). При такой интерпретации, интересно уделить внимание тому, когда в искусстве появилась интермедиальная эстетика и в чем специфика именно той интермедиальности, которая использовалась дадаистами как базовый художественный принцип. В этом проблема, решение которой автор предлагает в настоящей работе.

Во второй половине XIX – начале XX в. в звуковой культуре произошло много изменений, особенно в медиа, что мотивировало дадаистов (а также футуристов) проводить свои художественные поиски именно в этой сфере, что также определило тот художественный опыт, который был создан дадаистами. Поэтому для исследования интересно обратиться к контексту времени (вторая половина XIX – начало XX в.) и проследить произошедшие в звуковой культуре трансформации и их влияние на дадаизм.

Задачи исследования:

1) выделить основные сферы звуковой культуры, в которых происходили трансформации во второй половине XIX – начале XX в. (музыка, голос, звукозапись), и проследить смысловые причинно-следственные связи между этими трансформациями и культурой авангарда;

2) описать особенности трансформаций в каждой из вышеобозначенных сфер;

3) описать специфику нового художественного опыта, предлагаемого авангардными течениями, особенно дадаизмом.

В качестве методологии исследования задействованы: культурно-исторический подход, с помощью которого можно устанавливать смысловые связи между такими культурными объектами, как произведения искусства, технические изобретения, тексты, практики исполнения, а также семиотический подход к изучению культуры, который позволяет анализировать знаковый и символический уровни рассматриваемых культурных объектов. Используется несколько видов анализа: исследования интермедиальности, исследования субмедиальности, Sound studies (в частности, звуковая семиотика) и исследования голоса. Во-первых, за основу работы берется понятие «интермедиальность» (Ханзен-Леве, 2016, с. 39). Это означает, что источники исследования рассматриваются, как совокупность взаимодополняющих друг друга медиумов со своими характерными свойствами. Именно они определяют конечный опыт, предполагаемый произведением искусства, в котором они задействованы. Во-вторых, важную роль в анализе играет категория «звуки-знаки» и подход звуковой семиотики, предложенный А. В. Рясовым (2020). В-третьих, используются понятия «звук» и «голос», которые берутся из поля исследований звука. Следует отметить, что в понятие «звук» также включается и «звук голоса». М. Долар (2018, с. 54) выделял голос как отдельное явление. Следуя за этим разделением, в то же время хотелось бы выделить «звук голоса» как отдельную категорию, так как она точнее описывает тот статус, который голос принимает в дадаистских художественных практиках. Так как дадаистское произведение искусства – это художественный синтез, в основе которого, согласно рабочей теории исследования, находится интермедиальность, то создание такого произведения означает особый художественный опыт, и для его считывания необходимы новые виды восприятия для каждой художественной формы. То есть, чтобы получить полное восприятие, например, дадаистского фотомонтажа, недостаточно только смотреть на него (визуальное восприятие), но необходимо также воспроизвести

его аудиальный уровень, хотя бы субвокально (аудиальное восприятие). Такой эксперимент с восприятием произведения искусства зрителем беспрецедентен, поэтому для его описания и поиска его истоков, представляется продуктивным использовать триаду «зритель/слушатель/звукозритель» (Кондаков, 2016).

Цель исследования – поиски истоков экспериментов дадаистов с интермедиальностью, поэтому важно установить, когда в искусстве появились первые опыты использования интермедиальной эстетики. Таким образом, книга П. Даяна (Университет Эдинбурга) «Живопись как музыка, музыка как поэзия, поэзия, как живопись» (2020), которая затрагивает проблематику интермедиальности и синтеза искусств конца XIX – начала XX века также станет для исследования одной из опорных работ. П. Даян называет эстетику этого времени «необычным тройным брачным союзом» (2020, с. 7) поэзии, музыки и живописи и на примере нескольких деятелей искусств, включая таких близких к дадаистским кругам людей, как художник Ж. Брак и композитор Э. Сати, описывает принципы построения интермедиального произведения искусства и нового вида зрительского опыта, который изобрели эти деятели искусств. Ссылаясь на тексты самих Ж. Брака, Э. Сати и их современников, П. Даян (2020) показывает, что интермедиальная логика рождается уже тогда, когда художники рассуждают о себе и своем творчестве, как о музыке, а композиторы о своих произведениях, как о живописи.

Такой подход к изучению интермедиальности художественной культуры кажется продуктивным и для настоящего исследования. В книге О. Л. Булгаковой «Голос как культурный феномен» (2015) рассматриваются разные аспекты и явления культуры, в которых, так или иначе, задействован голос, от театра и кинематографа до политики. О. Л. Булгакову интересует не только то, как голос используется, как он звучит, но и какой голос предпочтителен для каждой эпохи, какова его социальная модальность. Так как дадаистские эксперименты с голосом – это важнейшая часть их художественных практик, то исследование голоса и его культуры в XIX-XX вв. поможет контекстуализировать появление нового интермедиального произведения искусства дада. То же самое относится к работе ранее уже упомянутого М. Долара «Голос и ничего больше» (2007 г.). Особенно интересным представляется то, как М. Долар осмысляет феномен акусматического голоса, то есть голоса, чей источник скрыт от слушателя (или зрителя), а также чисто когнитивных способностей отделять видимое от слышимого (Долар, 2018, с. 154).

Американский исследователь Дж. Стерн в «Аудиальном прошлом» (Sterne, 2003) затрагивает период производства первых звукозаписывающих и звуковоспроизводящих устройств как смысловых феноменов, влияние которых на культуру в целом трудно переоценить. В том числе с помощью этих технических средств для композиторов и художников открылись возможности создания концептуально новых произведений искусства.

Коллективная монография, посвященная аудиальным и музыкальным художественным экспериментам начала XX века, «Беспроводное воображение. Звук, радио и авангард» (Kahn, 1992) затрагивает не только проблематику появления и влияния на культуру звукозаписывающих и звуковоспроизводящих устройств, но и их интеллектуальный и художественный контексты.

Еще одна книга П. Даяна – «Музыка дада: урок интермедиальности для наших дней» (Dayan, 2019). Если три предыдущих исследования дисциплинарно ближе к Sound studies, то эта работа ориентируется на эстетику и теорию медиа и основной категорией выбирает «интермедиальность». П. Даян исходит из того, что дадаистское произведение искусства интермедиально априори, и рассматривает внутреннее устройство этой интермедиальности в звуковой/шумовой поэзии, фотомонтажах и звуковых и музыкальных произведениях. П. Даян ставит музыку во главу угла дадаистских художественных поисков, заявляя, что музыка – основа дадаистской интермедиальности (Dayan, 2019, p. 19).

Культура и художественный опыт, предлагаемые дадаистами, радикально отличаются от того представления об искусстве, в котором они возникли. Восприятие и изучение дадаистских художественных практик как интермедиальной структуры, таким образом, открывает еще не закрытые лакуны в знании о культуре первой трети XX века: зарождение принципиально новой эстетики, построенной на интермедиальности художественных практик (поэзия перенимает на себя законы живописи, живопись – поэзии, а музыка становится законом, который определяет и то и другое), которую дадаисты взяли за основу своих поисков. В этом исследовании звук и голос как культурные феномены оказались смысловыми ключами, раскрывающими сложное внутреннее устройство дадаистских произведений искусства, равно как и новые пласты культуры авангарда.

Так, практическая значимость исследования в том, что оно представляет культурологический взгляд на художественные практики дадаистов благодаря расширенной методологии, соединяющей в себе культурно-исторический подход, семиотический подход, Media- и Sound studies, а также исследования интермедиальности. Применение такой оптики наращивает исследовательское поле и определяет смысловые истоки произведений дадаизма.

Обсуждение и результаты

Говоря о трансформациях в звуковой культуре второй половины XIX – начала XX в., можно выделить как минимум три сферы, в которых они происходят: музыка, голос, а также медиа звукозаписи и звуковоспроизведения, которые им сопутствуют. Э. Гомбрих отмечает, что тенденция к нонконформизму по отношению к установленному стандарту и общепринятому представлению об искусстве, его жанрам и формам появилась еще в середине XIX века. Более того, художники стремились к тому, чтобы их работы воплощали именно их представление об искусстве, а не официальное: «Люди, проявлявшие интерес к искусству, теперь посещали выставки и мастерские не для того, чтобы просто насладиться мастерством художника. Они хотели, чтобы искусство позволило войти в круг людей, чье творчество являло собой пример неподдельной искренности,

с художниками, которые, не довольствуясь чужими открытиями, не сделали бы ни единого мазка кистью, не спросив себя прежде, отвечает ли этот мазок их представлениям об искусстве» (Гомбрих, 2019, с. 503). Дадаисты сделали еще более решительный шаг: заявили об этом праве художника, выступая наравне либо вовсе стремясь разрушить официально конституированный стандарт искусства, равно как и концепт художника. Однако в менее радикальной форме такие преобразования начались во второй половине XIX в., и здесь музыка оказалась впереди всех видов искусства.

С 1860-х гг. музыка расширяет свои возможности, в том числе с точки зрения того, какие инструменты могут быть использованы для исполнения и создания произведения, то есть становится по своей сути инклюзивным искусством. Конечно, это касается не только «больших жанров», в реформировании которых ключевую роль сыграла идея Gesamtkunstwerk (синтетическое произведение искусства) Р. Вагнера, но по большей части «легкой музыки», развлекательной, танцевальной, столицей которой была Вена. Для развлечения публики и создания своего рода музыкальных зарисовок композиторы прибегали к самым разным эффектам. Например, И. Штраус-сын в период своего творчества, когда он писал не только для высших сословий, использовал в знаменитой польке “Im Krapfenwald`l” (известна в России как «В павловском лесу», 1868 г.) специальный свисток, имитировавший звуки, которые издает кукушка (Шнейдерайт, 2014, с. 175). Точно так же, как самый младший его брат, Э. Штраус, разделявший общественное увлечение разного рода технологиями, написал много вальсов и полек, посвященных поездам. В них он задействовал гудок, свисток кондуктора, каминные меха и отдельную партию для литавров, в которой музыкант не использует палочки, а кончиками пальцев ритмично водит по поверхности инструмента для создания характерного шуршаще-шипящего звука, с которым двигается паровоз (полька “Bahn frei!” («Путь открыт!», 1869 г.) и вальс “Glockensignale” («Звуки звонка», 1881 г.)). Дальше всех в такого рода экспериментах продвинулся средний брат, Й. Штраус, – в ряде произведений у него задействованы самые разные издающие звуки предметы: наковальни (французская полька “Feuerfest!” («Огнеупорная!», 1869 г.), французская полька “Gnomen” («Гномы», 1867 г.)), трещетки (полька “Plappermaulchen” («Болтушка», 1868 г.)), бубенцы зимних саней (полька “Winterlust” («Зимние забавы», 1862 г.)).

Такого же рода эксперименты проводили многие композиторы, например, французский салонный композитор Э. Вальдтейфель использовал свистки и бубенцы в своем вальсе «Фигуристы» (“Les Patineurs”, 1882 г.). Композиторы больших жанров также восприняли эту моду. П. И. Чайковский в 1882 году, когда публике впервые была представлена его торжественная увертюра «1812», в которой, помимо музыкального цитирования «У ворот, ворот…», «Боже, Царя храни» и «Марсельезы», композитор использовал колокола и пушки. Г. Малер в шестой и седьмой симфониях задействовал колокольчики коров и делал отсылки к народной музыке и вальсам И. Штрауса, как рассказывал в интервью Х. Мураками (2023, с. 173) дирижер С. Одзава. Что еще более интересно, в первой части девятой «Прощальной» симфонии Г. Малер с помощью двух нот, которые повторяются на протяжении всей части, изображает фразу “Leb wohl” («Прощай», букв. «Живи хорошо»), а также несколько раз приводит мотив вальса И. Штрауса “Freut euch des Lebens” («Наслаждайтесь жизнью», 1870 г.) (Сайт фонда Густава Малера). Подобное звукоподражание есть и у Р. Штрауса в его симфонической поэме «Дон Кихот» (1898 г.): во второй вариации, где происходит битва со стадом овец, медные духовые изображают блеяние овец, причем животные показаны такими, какими они представляются Дон Кихоту в его воображении – страшными монстрами. Также в поэме есть темы Дон Кихота и Санчо Пансы, не говоря уже о том, что соло виолончели и соло альта изображают самих героев, в чем, как и в «Прощай» у Малера, проявляются вагнерианские лейтмотивы (Росс, 2012, с. 19). То есть музыка, помимо того, что это суть синтетическое интермедиальное искусство, стала еще и интертекстуальным искусством, а также расширила представления о том, что вообще может быть музыкальным. Даже шум, попадая в музыкальное произведение, его драму, подчиняется замыслу композитора и становится звуком.

Помимо того, что с помощью таких эффектов настроение произведения оказывалось более выраженным, также важно, что они работают на создание довольно конкретного образа. В силу этого здесь целесообразно рассуждать о звуках в терминах семиотики и классификации знаков по Ч. Пирсу, как это предложил А. В. Рясов (2020). С точки зрения такого подхода (звуковая семиотика) мы слушаем не просто музыкальное произведение, а музыкальное произведение с эффектами, которые выступают своего рода ориентирами, направляющими восприятие в нужное русло. То есть, если полька о поезде, то и воспринимать ее нужно соответствующе, поэтому звуки гудка, шипение мехов и шорох литавр выступают если не семиотическими знаками, то звуками. Можно их специфицировать: гудок – это звук-индекс, а меха и литавры – скорее звуки-иконы. Конечно, цитирование Чайковским «У ворот, ворот…» и «Марсельезы», мотивы вальсов у Малера вперемежку с пушечными выстрелами, народными мелодиями и колокольчиками коров – это более сложные семиотические построения, но принцип звуков-знаков приложим и здесь. Пушки и колокола – звуки-индексы, тогда как цитаты мелодий и мотивов – это звуки-иконы, в то время как воспроизведение прощальной фразы посредством музыки у Малера – это скорее звуки-символы. Речь, представленная музыкой, образ, воспроизводимый звуками, шумами и цитированиями, характеры персонажей, символически привязанные к лейтмотивам и самим музыкальным инструментам – во всем этом проявляется интермедиальная логика самой музыки как искусства.

Таким образом, можно считать, что зарождение интермедиальной эстетики приходится на 50-е – 60-е гг. XIX в. П. Даян (2020) начинал отсчет с более позднего времени (1890-е), описывая музыку Э. Сати как произведения, построенные на принципах живописи. Ссылаясь на письма к К. Дебюсси, в которых Э. Сати призывал перенести то, что делают художники, в музыку, П. Даян (2020, с. 59) интерпретирует это как способ, с помощью которого композитор хотел уйти от вагнерианского национализма, который к тому времени, когда пишет Э. Сати (1890-е гг.), стал уже музыкальным образцом, к универсальности искусства. Вдохновением

для Э. Сати выступил С. Малларме, который переложил принципы живописи на поэзию («Бросок костей никогда не исключает случайности»). При этом не произошло полного перехода от одного медиума к другому: стихотворение не стало картиной, оно осталось стихотворением, но у него появился визуальный медиум, который способствовал его ритмике.

На художественные практики в том числе также оказало влияние появление фоноавтографа Л. Скотта (1857 г.), первого звукозаписывающего устройства. Оно было создано для обучения глухих речи. Считалось, что если глухие будут видеть звуки, которые они произносят, то они смогут быстрее и лучше начать говорить (Sterne, 2003, p. 36). То же самое относится к фоноавтографу А. Белла (1880-е гг.), в конструкции которого было использовано настоящее человеческое внутреннее ухо. Оба устройства произвели революцию – сделали звук видимым за счет контуров, которые оставляла игла на поверхности записи.

То есть технология не заменяет человека, но, наоборот, дополняет его и даже расширяет его возможности. Такая взаимодополняемость человека медиа привлекала Э. Сати, поэтому свои «Холодные пьесы» (1897 г.) он сочинил, основываясь на фонометрии с помощью самопишущего калейдофона – устройства, визуализирующего звук (Даян, 2020, с. 62). Это позволило ему писать музыку, ориентируясь на визуализированные звуковые колебания, а не на ритмический рисунок, размер произведения и длительность нот. То есть «Холодные пьесы» – это музыкальное произведение, в основе которого визуальность, если не живопись и чистая физика. Сам факт присутствия медиа звуковоспроизведения в творческом процессе показателен – звук стал видимым, Э. Сати не только его услышал, но и увидел. Таким образом, получается, что техническое устройство позволило испытать звук разными органами чувств (слух, зрение), что усилило не только само воздействие и его эффектность, но и то, как произведение в итоге звучало. Технический медиум становится частью субмедиальности произведения искусства (Рясов, 2021, с. 37).

Авторы произведений живописи в свою очередь начали обращаться к музыке, раскрывая ее звучание изобразительными средствами. Примером может служить картина Ж. Брака «Гитара и программка фильма “Ужасная статуя”» (1913 г.), на которой изображена гитара с пятью струнами, пустые нотные станы и афиша показа фильма. Атрибуты музыки, а также ее изображенные вибрации, равно как и струны гитары, становятся средствами создания абстрактной живописи (Даян, 2020, с. 130). Также важно то, что Ж. Брак обращается к музыке именно потому, что музыка – это самый абстрактный вид искусства, нельзя говорить о конкретике музыкальных произведений.

Казалось бы, такие трансформации должны были поставить под сомнение существующие жанры, а также легитимированные дискурсом темы и формы искусства. И действительно, тенденция ухода от вагнеризма к универсальному искусству, которую исследователи отмечают у Э. Сати (Даян, 2020, с. 62), наиболее остро проявилась у А. Шенберга, постулировавшего атональность взамен выродившейся тональности, которая стала «мещанской» и «сентиментальной» (Росс, 2012, с. 19). Атональность становится если не протестом, то противопоставлением буржуазной музыке и ее стандартам, как и буржуазной культуре вообще. В 1915 г., уже во время Первой Мировой войны, реагируя на эксперименты И. Стравинского в атональности и «объективной композиции», К. Дебюсси писал, что русские теряют свою русскость, «Стравинский опасно склоняется в сторону Шенберга» (Цит. по: Росс, 2012, с. 70). Таким образом, интермедиальная эстетика ко времени возникновения дадаизма не только стала основой творческих поисков самых разных художников и получила свои воплощения в их произведениях, но и приобрела протестный характер. Произведения искусства, которые были упомянуты выше, по своей сути содержат несколько медиумов и, соответственно, видов опыта (визуальный, аудиальный, текстовый, сюда также можно добавить звуки-символы, звуки-иконы и звуки-индексы), совмещенных в одном пространстве. При этом образуется интермедиальная структура, напоминающая коллаж или фотомонтаж, в котором цитирования мелодий совмещаются с звукоподражанием, звуками-индексами, изображениями музыки, ритмичности стихотворения и т. д.

Тут нужно сделать остановку и задать вопрос: а как же звуковая поэзия и голосовые сонаты? Действительно, голос – это культурный феномен, который существовал в связи с музыкой, и тогда он превращался в вокал или инструмент, что также укладывается в наше представление о музыке как о интермедиальном абстрактном искусстве. Но если совершить экскурс, похожий на тот, что мы приводили выше, то можно обнаружить, как голос отделяется от музыки и становится самостоятельным медиумом, который точно так же, как и в случае музыки, становится участником интермедиальных отношений внутри произведений искусства. И речь идет не об опере, салонном или площадном пении, но о том, что голос появляется в таких жанрах и явлениях культуры, в которых он обычно не был задействован до середины XIX в. В качестве примера одного музыкального произведения, с которого можно начинать отсчет, можно привести «Египетский марш» (“Aegyptischer marsch”, 1869 г.) И. Штрауса-сына, в трио которого музыканты струнных секций не играют на инструментах, а поют свои партии. Художественный замысел был в том, чтобы создать иллюзию военного оркестра египетских войск, проходящих мимо публики, поэтому И. Штраусом был введен элемент пения партий (Шнейдерайт, 2014, с. 480). Голос тут выступает как инструмент, так как слов в партии нет: голос перенимает на себя, например, роль скрипки или виолончели, но начинает привносить новые оттенки в само произведение. Нечто похожее использовал в своей быстрой польке «Без забот» (“Ohne sorgen!”, 1869 г.) Й. Штраус: в трио польки музыканты оркестра в такт четыре раза кричат «Ха!», изображая беззаботный смех. Впору вспомнить звуковую семиотику и сказать, что голос здесь выступает звуком-индексом и в то же время сэмплом, который можно повторять по многу раз (учитывая, что мелодия трио звучит два раза, то музыканты делают «Ха!» минимум восемь раз). Ф. Фарбах-старший в своем вальсе «Кошки» (“Katzenmusik”, 1850-е гг.) оставляет для инструментов только аккомпанемент, а основная мелодия исполняется музыкантами голосом

на звук «Мяу». То есть снова голос используется как инструмент и как сэмпл, звук-икона. Пожалуй, самый интересный и произведший общественный фурор эксперимент представлял из себя вальс К. М. Цирера «Венские девушки» (“Weaner Madl`n”, 1888 г.), вступление к которому оркестр (кроме арфы) не играет, а свистит. Снова интермедиальность проявляется в музыке, не в театральной или оперной, но в оркестровой, то есть в жанре, который первоначально не предполагает использование голоса. Однако голос как инструмент в ней задействуется для тех же целей, что и звуки паровозного гудка в примерах, которые приводились ранее, – создание образа и передача настроения произведения. В какой-то степени можно говорить о том, что позиция голоса в системе медиумов становится все более значимой, что интересно – именно голоса, не использующего язык. Причем это может быть не один голос, а целый хор, как, например, у А. Н. Скрябина в «Прометее» (1908 г.) партия хора не имеет текста, но служит дополнительным инструментом выражения (не говоря уже об использовании цвета, партии “Luce”). А через год после премьеры «Прометея» состоялось первое исполнение «Вокализа» (1912 г.) С. В. Рахманинова – самого популярного вокализа по сей день. Несправедливо было бы сказать, что вокализы до этого не сочинялись, жанр известен с конца XVIII века, но применялся только в учебных целях. Вокализ Рахманинова – это самостоятельное произведение, характеризуемое автором как «Романс без слов для фортепиано и высокого голоса», которое впоследствии было обработано для оркестрового исполнения. Таким образом, голос становится медиумом, который взаимодействует с музыкой и воспроизводит музыку, но своим уникальным звучанием, своими аффордансами. Когда же вокализ был переработан для оркестра, позиции принципиально поменялись: теперь не голос воспроизводит музыку, а музыка – голос. Можно сказать, что этот случай похож на «Прощай» в девятой симфонии Г. Малера, только у последнего это был скорее «сэмпл», чем полноценная мелодия, на которой держится все произведение.

Незадолго до появления произведений, о которых говорилось выше, произошло еще одно значимое голосовое событие, но в мире живописи: Э. Мунк представил публике картину «Крик» (первая версия относится к 1893 г., последняя – к 1910 г.). Существует несколько интерпретаций этой картины, в том числе связанных с тем, что на немецком языке картина называется буквально «Крик природы». С одной стороны, это крик природы, который выражается цветом и линиями, а также объектом на переднем плане картины с закрытыми ушами, с другой же – нечеловеческий крик, который также достигает зрителя («слушачителя» или «звукозрителя») за счет тех же цвета, направленности линий и индексального знака – раскрытого рта. В любом случае, суть остается одна – картина «звучит», Э. Мунк сделал все для того, чтобы воздействовать на зрителя таким образом, чтобы он услышал этот крик, почувствовал его. Линии, которыми нарисованы река и пейзаж, чем ближе они к фигуре кричащего создания, тем более они направлены к зрителю, этим будто концентрируя крик, который исходит из его рта (знак-индекс). И здесь снова мы сталкиваемся с интермедиальностью – картина воспроизводит своими средствами голос. М. Долар сравнивает влияние «Крика» с оперой А. Шенберга «Ожидание» (1908 г.) – оба произведения стали основой идеологии модернизма: «Существует что-то, кроме фетиша» (Долар, 2018, с. 170).

Отчасти эта логика была заложена культурой звуковоспроизводящих медиа, первые прототипы которых начали появляться еще в конце XVIII века, как, например, упомянутая как революционная машина воспроизводства речи В. фон Кемпелена (1780-е гг.), получивших распространение с середины XIX века (Долар, 2018, с. 61). Важность этого изобретения заключалась в том, что голос впервые начал исходить не от человека, появился феномен акусматического голоса. Это верно и в случае картины Э. Мунка, так как воздействие крика точно исходит не от изображенной человекообразной фигуры, а от визуальных медиумов, которые применил художник, и названия картины. Крик в своем аудиальном отсутствии присутствует визуально посредством композиции, цвета и линий. Так, медиальный синтез оказался способен производить эффекты, живопись предстает как средство воспроизведения звука.

Становится популярной практикой производить голосовые эксперименты. Например, в начале XX века получают широкое распространение практики мелодекламации (С. Бернар, Э. Дузе), причем декламации с переходом на пение (Булгакова, 2015, с. 139). Футуристы и акмеисты активно используют просодию, отдавая большее предпочтение звучанию, фонетике и ритмике стихотворения, чем языку. Известно, что Ф. Маринетти в одном из своих манифестов футуризма призывал художников полностью отказаться от синтаксиса и пунктуации, оставляя только глаголы и «двойные существительные» (например, женщина-торпеда или толпа-прилив) как главные компоненты, в то время как прилагательные и наречия должны служить приданию динамики и ритма (Дудаков-Кашуро, 2003, с. 15). Таким образом в итоге появится заумь, которая окажется применима не только в поэзии, но и в либретто оперы («Победа над солнцем», 1913 год). Пролог к опере (В. В. Хлебников) и само либретто (А. Е. Крученых) содержат элементы зауми, которые в сочетании с музыкой (М. В. Матюшин) дают фонетические и ритмические эффекты, в которых голос выступает и как оперный голос, и как инструмент. Таким образом, голос становится медиумом, возможности которого воспроизвести самые разные звуки и создавать эффекты открываются только в начале XX века и начинают использоваться в интермедиальной эстетике, в том числе авангардных художественных течений.

Итак, те события и явления, которые были описаны выше, можно суммировать в духе того, как постулировал В. В. Кандинский (2021, с. 40) в своем трактате «О духовном в искусстве» (1911 г.) – одно искусство учится у другого искусства и «принципиально» использует его приемы и средства для того, чтобы помочь раскрыть свои. Поэзия становится живописью или звукописью, живопись становится музыкой, картина приобретает звуковой медиум (музыка, голос), а музыка оказывается живописью, иногда голосом. Интермедиальность произведений искусства становится фундаментальным принципом художественных практик. Во время Первой Мировой войны поиски приобрели протестный характер, в результате чего футуристы, равно как и дадаисты, полностью отказались от языка, точно так же, как и от звука и музыки, в пользу шума.

Сконструированный близким к дадаистскому движению футуристским композитором Л. Руссоло в 1911 году «шумовой орган», с помощью которого повседневные шумы становились музыкой, в этом плане оказывается событием-манифестацией. Принцип действия изобретения был впоследствии перенесен в стихотворения (Рихтер, 2018, с. 30). А. Шенберг за несколько лет до изобретения органа Руссоло отказался от тональностей и правил гармонии. В 1911 году В. В. Кандинский (2021) писал о музыке А. Шенберга как о вызове устоявшемуся пониманию красоты, дискурсу красоты. Главная ценность – не соответствие стандартам, а выразительность, художественный замысел, ничем не ограниченный. Однако в большинстве случаев «выразительность» остается категорией воплощения «внутреннего мира» художника, то есть в экспрессионистском понимании.

Дада же выступило не только против академического искусства, но и против футуризма и экспрессионизма, видя в них все тот же канон буржуазной культуры, которая привела мир к катастрофе в виде войны. Например, произведение Е. Голышева «Антисимфония» (1919 г.) показательно не только тем, что оно написано для кухонных предметов, но и преамбулой, в которой Е. Голышев, смеясь, заявляет И. С. Баху, что его «хорошо темперированный мусор испытает столкновение с додекаэндровой Антисимфонией» (Цит. по: Kahn, 1992, p. 231). То, что композитор-дадаист иронизирует одновременно и по отношению к Баху, и по отношению к Шенбергу, свидетельствует о том, что оба они принадлежат «старому миру», от которого нужно отказаться, ведь в том числе из-за их творчества, их музыкального языка случилась катастрофа, непосредственно повлиявшая на рождение дадаизма, – Первая мировая война. Дж. Меллило приводит в своей книге цитату Х. Балля, основателя кабаре «Вольтер», места рождения дадаизма: «Если язык – это то, что делает нас королями наших наций, то без сомнения это мы, поэты и мыслители, те самые, кого надо обвинять в этой кровавой бане и кто должен искупить свою вину за это» (Melillo, 2022, p. 33).

В конце концов, тяга дадаистов к интермедиальности и выбор ими фотомонтажа и «коллажности» как основы идеологии своего искусства неслучайны и имеют корни в музыке, так как это оказалось следствием трансформации звуковой культуры последних нескольких десятилетий. Первые дадаистские вечера были именно музыкальными, причем с привлечением композиторов и поэтов экспрессионистов, однако в будущем музыка, ее интермедиальность, умение совмещать несколько медиумов в одном художественном замысле одновременно, задействуя максимальные ресурсы восприятия зрителя, сыграли главную роль в дадаизме (Dayan, 2019, p. 19).

Дж. Грос с помощью таких приемов, как использование иностранных слов и фраз, расставление разного количества восклицательных знаков, линий-пауз, указывал ритмику своего стихотворения, а также фонетические приемы по его прочтению, уровню громкости и скорости чтения («Гимн миру», 1918 г.). Так, поэзия работает как живопись, перенимая из нее ее конкретность образов и трехчастную композицию, но одновременно и как звукопись, оставляя возможность для интерпретации, для того, кто будет непосредственно воспроизводить стихотворение. Образы, резко сменяющие друг друга, фразы-выкрики, псевдонимы, имена реальных людей, газетные заголовки, которые приводит либо имитирует Дж. Грос в своем стихотворении, суть словесные означающие, составляющие коллаж (поэзия перенимает приемы живописи, визуального искусства).

Фотомонтажи Р. Хаусмана также не являлись чисто визуальными медиумами: для произведения синтетического эффекта в них был добавлен еще и звуковой уровень восприятия. Например, фотографии, буквы, обрезки газет, бумаги и карточек на питание, иллюстраций из журналов, купюра пять чехословацких крон образуют визуальный модус произведения Р. Хаусмана “ABCD” (1923 г.), основанного на принципе коллажа. Но среди них одна визуальная деталь – отрезок черной бумаги, знак-индекс голоса пересекается с крупным фрагментом стихотворения в правой части фотомонтажа. Так, голос не просто «говорит» что-то или произносит помещенные в рот фотографии Р. Хаусмана буквы “ABCD”, а декламирует звуковое стихотворение. То, что было описано выше, становится точкой соприкосновения двух модусов – визуального и звукового. Так, Р. Хаусман совмещал две характерные дадаистские художественные формы – звуковое стихотворение и коллаж – воедино.

Интермедиальная эстетика «Урсонаты» (1922-1932 гг.) К. Швиттерса проявлялась таким же образом – поэзия, музыка и визуальное искусство объединялись в соответствии с принципами мерц-искусства, сам звук становился интермедиально репрезентативным. В текстовом издании сонаты звук буквенно написан с разным количеством гласных (знак-индекс вместо символического знака, например, ноты), указывающих на его длительность (визуализация звука знаком-индексом). Также звук был воспроизведен в записи автором (звук-икона) как идеальной версии того, как соната должна звучать, и предложен к повторению за ним. Таким образом, поэзия становится музыкой, а голос выступает как инструмент для передачи звуковых картин.

Заключение

Суммируя, можно сказать, что, во-первых, дадаистское произведение искусства – это сложная интермедиальная структура, в которой музыка, поэзия и живопись объединяются и производят синтетический эффект. Этот эффект остается по прежнему дискуссионным полем академических исследований, и только в последние пять лет начали появляться работы, в которых дается рефлексия именно аудиоэкспериментам дада и их генеалогии вплоть до практик современного искусства, а также медиакультуры. В этом небольшом исследовании целью было – разобраться, что же и посредством чего сделало дадаистскую концепцию искусства именно такой, какой мы ее знаем. Главной ее чертой оказалась интермедиальность внутри одной художественной формы.

Цель исследования – проследить генеалогию и контекст появления этой черты. Поэтому, во-вторых, если не напрямую, то косвенно определить интермедиальность дадаистских художественных практик трансформации в звуковой культуре: а) эксперименты художников, музыкантов, поэтов, певцов и декламаторов; б) инженеров, создававших не только новые шумовые музыкальные инструменты, но и средства звукозаписи

и звуковоспроизведения. Культура и художественный опыт, предлагаемые дадаистами, радикально отличаются от того представления об искусстве, в котором они возникли. Восприятие и изучение дадаистских художественных практик как интермедиальной структуры, таким образом, не только углубляет сложившиеся представления об авангарде, но и открывает еще не закрытые лакуны в знании о культуре первой трети XX века. Поэтому изучение интермедиальности и субмедиальности культурных объектов становится перспективной оптикой для будущих исследований.

В этом исследовании звук и голос как культурные феномены оказались смысловыми ключами, раскрывающими сложное внутреннее устройство дадаистских произведений искусства, равно как и новые пласты культуры авангарда. Так, благодаря расширенной методологии получается культурологический взгляд на художественные практики дадаистов. Применение предложенной оптики в будущих работах поможет установить генеалогические смысловые истоки искусства и культуры авангарда и модернизма, определить, что сделало их такими, какими они известны сегодня научному сообществу, равно как и широкой общественности.

Материалы исследования | Research materials

1. Кандинский В. В. О духовном в искусстве. М.: АСТ, 2021.
2. Мураками Х. Беседы о музыке с Сейдзи Одзавой. М.: Эксмо, 2023.
3. Сайт фонда Густава Малера. Разбор первой части симфонии номер 9. https://mahlerfoundation.org/mahler/compositions/symphony-no-9/symphony-no-9-movement-1-andante-comodo/

Источники | References

1. Булгакова О. Л. Голос как культурный феномен. М.: НЛО, 2015.
2. Гомбрих Э. История искусства. М.: Искусство – XXI век, 2019.
3. Даян П. Живопись как музыка, музыка как поэзия, поэзия, как живопись. СПб.: Издательство имени Н. И. Новикова, 2020.
4. Долар М. Голос и ничего больше. СПб.: Издательство И. Лимбаха, 2018.
5. Дудаков-Кашуро К. В. Экспериментальная поэзия в западноевропейских авангардных течениях. Одесса: Астропринт, 2003.
6. Кондаков И. В. «Зричитель»: новый субъект современной культуры. М.: Обсерватория культуры, 2016.
7. Рихтер Х. Дада – искусство и антиискусство. М.: Гилея, 2018.
8. Росс А. Дальше – шум. Слушая XX век. М.: Corpus, 2012.
9. Рясов А. В. Звуки-знаки и звуки-феномены // Новое литературное обозрение. 2020. № 134 Н3. https://www.nlobooks.ru/magazines/neprikosnovennyy_zapas/134_nz_6_2020/article/23201/
10. Рясов А. Едва слышный гул. М.: НЛО, 2021.
11. Ханзен-Леве О. Интермедиальность в русской культуре. От символизма к авангарду. М.: РГГУ, 2016.
12. Шнейдерайт О. Иоганн Штраус и город на прекрасном голубом Дунае. Екатеринбург: Изд. дом «Классика», 2014.
13. Dayan P. The Music of Dada. A Lesson in Intermediality for Our Time. Abingdon: Routledge, 2019. https://doi.org/10.4324/9781351031745
14. Kahn D. The Wireless Imagination. Sound, Radio and Avant-garde. Cambridge: The MIT Press, 1992.
15. Melillo J. The Concept of Noise. From Dada to Punk. N. Y.: Bloomsbury Academic, 2022.
16. Sterne J. The Audible Past. The Origins of Sound Reproduction. Durham: Duke University Press, 2003. https://doi.org/10.1515/9780822384250

Информация об авторах | Author information

RU

Кудозов Артём Темирланович[1]
[1] Российский государственный гуманитарный университет, г. Москва

EN

Artem Temirlanovich Kudozov[1]
[1] Russian State University for the Humanities, Moscow

[1] *a.kudozov@gmail.com*

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 15.07.2025; опубликовано online (published online): 14.08.2025.

Ключевые слова (keywords): интермедиальная эстетика дадаизма; звуковая культура XIX-XX вв; звуковая семиотика; аудиоэксперименты авангарда; intermedial aesthetics of Dadaism; sound culture of the 19th-20th centuries; sound semiotics; audio experiments of the avant-garde.