

Studia Culturae: Вып. 1 (39): Academia: Л.П. Морина, И.Б. Хмырова-Пруель. С. 82-102.

Л.П. МОРИНА

*Доктор философских наук,
профессор Кафедры культурологии, философии культуры и эстетики
Института Философии
Санкт-Петербургский государственный университет*

И.Б. ХМЫРОВА-ПРУЕЛЬ

*Кандидат социологических наук,
старший преподаватель кафедры Культурологии, философии культуры и эстетики
Института Философии
Санкт-Петербургский государственный университет*

ЗВУК КАК ВЕЩЬ: СЛЫШАТЬ – ВИДЕТЬ – ОЩУЩАТЬ

Статья посвящена исследованию звука и акустического образа как пространственных объектов. Поскольку музыка традиционно определялась как временной феномен, рассматривать ее в качестве пространственного феномена – дело непривычное. Впервые о возможности «акустической скульптуры» заговорил Марсель Дюшан (Marcel Duchamp) в 1913 г.

Авторами прослеживается история формирования представлений о пространственной образности звука, начиная со времени античного театра, когда зародилась традиция антифонного пения. Потребность «видеть» музыку и ощущать ее предметно стимулировала светомузыкальные эксперименты, начиная с XVIII в. (И.Ньютон, Л.-Б.Кастель и др.). В России звуковое искусство в форме светомузыки появилось в конце XIX в. (Н.А.Римский-Корсаков, А.Н.Скрябин, М.Чюрленис, В.Кандинский). В XX в. не только музыка, но и поэзия возрождается как звучащее искусство, воспринимаемое и глазом, и ухом читателя-слушателя. Многие поэты, вдохновленные идеями светомузыки, стремятся постичь структурную гармонию и звука, и цвета.

В статье приводится типология шумов и описываются футуристические инструменты интонарумори (intonarumori) Л.Руссоло, анализируются принципы универсального звукоизвлечения и структурной алеаторики Дж.Кейджа. Также описываются жанры саунд-арта – саунд-перформансы, звуковые скульптуры, саунд-инсталляции и определяются актуальные термины – «саунд-артист», «саунд-скейп», «саунд-коллаж», биомузыка.

Утверждается, что саунд-арт концептуально противостоит консерватизму в музыке и раздвигает горизонты музыкального творчества, провозглашая новые эстетические каноны на основе приоритета свободы экспериментирования со звуком, музыкальными образами, композициями и инструментами.

Авторы утверждают, что эстетическая артикуляция именно пространственных характеристик звука предопределила художественные эксперименты со звуком, которые к концу XX в. – началу XXI в. вылились в авангардные течения «саунд-арта».

В статье дается систематизация существующих попыток определения саунд-арта (А.Локвуд, М.Нойхауз, К.Марклей) и подчеркивается, что окончательной дефиниции тем не менее на данный момент еще не выработано.

Ключевые слова: культура, вещь, акустика, цвето-звук, искусство, авангард, музыка, саунд-арт

Статья подготовлена в рамках гранта РФФИ №17-03-00613 «Феномен вещи в информационной культуре»

L.P. MORINA

*Doctor of Philosophical Science,
professor departments of Cultural science, philosophy of culture and esthetics, Institute
of Philosophy
St.Petersburg State University*

I.B. KHYROVA-PRUEL

*Candidate of Sociological Sciences,
Senior Lecturer departments of Cultural science, philosophy of culture and esthetics,
Institute of Philosophy
St.Petersburg State University*

SOUND AS THING: TO HEAR – TO SEE – TO EXPERIENCE

The article is devoted to the study of sound and acoustic image as spatial objects. Since music has traditionally been defined as a temporal phenomenon, it is unusual to consider it as a spatial phenomenon. For the first time about the possibility of «acoustic sculpture» spoke Marcel Duchamp (Marcel Duchamp) in 1913.

The authors trace the history of the formation of ideas about the spatial imagery of sound starting from the time of the ancient theater, when the tradition of antiphonic singing was born. The need to «see» music and to feel it stimulated light-music experiments, starting with the XVIII century (Newton, L.-B. Castel, etc.). In Russia, sound art in the form of light-music appeared in the late XIX century (N.Rimsky-Korsakov, A. N. Scriabin, M. Čiurlionis, V. Kandinsky). In the twentieth century, not only music, but poetry is reborn as an art of sounds perceived by eye and ear of the reader and listener. Many poets inspired by the ideas of light-music strive to understand the structural harmony of sound and color.

The article provides a typology of noises and describes the futuristic tools intonarumori (intonarumori) by Russolo L., the principles of the universal playability and structural aleatoriki invented by George.Kage. It also describes the genres of sound-art -sound performances, sound sculptures, sound installations, and defines the actual terms – «sound artist», «soundscape», «sound collage», biomusic.

It is argued that sound art conceptually opposes conservatism in music and pushes the horizons of musical creativity proclaiming new aesthetic canons based on the priority of freedom of experimentation with sound, musical images, compositions and instruments.

The authors argue that the aesthetic articulation of the spatial characteristics of sound predetermined artistic experiments with sound, which by the end of the XX century resulted in the avantgarde trends of «sound art». The article provides a systematization of existing attempts to define sound-art (A. Lockwood, M. Neuhaus, K. Markle) and emphasizes that the final definition nevertheless at this point has not been developed.

Keywords: culture, thing, art, music, musical form, sound-art, vanguard, color-sound
The preparation and publication of this article was supported by the RFFI grant No. 17-03-00613 «The Phenomenon of the Object in Information Culture»

Под вещь принято понимать нечто, обладающее пространственной протяженностью и топосом. Такое понимание при всей его видимой безупречности, тем не менее, ограничивает класс описываемых явлений рамками предметно-материальной реальности, что позволяет ускользнуть из поля зрения той ее части, которая не обладает явно указанными свойствами или обладает ими специфическим образом, например, звук и акустический образ.

Средневековый мистик Якоб Бёме сравнивает бытие вещи с музыкальным инструментом. В работе «Signatura Rerum The Signature of All Things» он утверждает, что вещи могут быть уподоблены музыкальным инструментам, поскольку они производят характерные, специфические звучания. Так, каждая вещь имеет свой неповторимый голос, который есть выражение, или артикуляция, ее телесного присутствия в пространстве (bordily presence). Посредством голоса, запаха, цвета и т.д. она заявляет о себе, проникает в окружающее пространство и создает неповторимую «атмосферу»¹.

Рассматривать акустические образы в качестве пространственных объектов – дело непривычное. Музыка традиционно определялась как временной феномен. О том, что музыка может иметь и пространственную форму (Raumgestalt), или «акустическую скульптуру», впервые заговорил Марсель Дюшан (Marcel Duchamp). В дальнейшем эта идея получила развитие в научной литературе, а также в художественной практике, о чем пойдет речь ниже. Однако у нее есть своя предыстория.

О том, что звуки имеют собственные пространственные характеристики, в том числе, пространственное расположение, знали со времен античной трагедии. В целях создания объемного звучания хор делился на два полухория, попеременно исполнявших речитативы (в трагедии «Просительницы») и «Семеро против Фив» Эсхила и «Аякс» Софокла). Так возник «антифон» (от греч. *ἀντί* – против и *φωνή* – звук, голос – противоположие). Данный термин имеет два значения. Во-первых, антифон - это *способ* по-

¹ Термин «атмосфера» реактуализирован в современной научной литературе благодаря Г.Бёме.

очередного исполнения песнопений двумя хорами, восходящий к древнегреческой традиции и применяемый сегодня в литургической практике Церкви. Во-вторых, антифоном называется исполнительский жанр - отдельные песнопения (например, «праздничные антифоны» или «степенные антифоны») с переменным участием двух групп певчих. По мнению Игнатия Антиохийского, введшего антифоны в богослужение в I веке н.э., именно такое исполнение соответствует пению ангелов, прославляющих Бога. Западно-европейская Церковь стала использовать этот прием при Амвросии Медиоланском (около 340-397 г.), а Константинопольская церковь – при Иоанне Златоусте (347-407 г.). Для создания объемности звучания в христианском храме существуют два клироса – правый и левый, расположенные по краям солеи (возвышение перед иконостасом). В современном богослужении традиция антифонного пения в силу разных причин как исторического, так и ситуативного происхождения, не соблюдается. Как правило, в современных храмах литургическую атмосферу создает один хор.

Однако вернемся к понятию «атмосфера» Бёме, поскольку это позволит нам увидеть некоторые качества специфической вещи, таких как звук или цвет. Как утверждает Бёме, вещь может быть рассмотрена в том способе, каким она «исходит из самой себя», иначе говоря, «экстазирует». К примеру, «...синий цвет чашки можно рассматривать и иначе, а именно – как путь или, лучше, способ, которым чаша присутствует в пространстве и делает это своё присутствие ощутимым» [1]. Рассматривая предмет под таким углом зрения, цвет, в данном случае, синий, становится не признаком предмета, а его собственным излучением в окружающую среду, окрашивающим пространство, иначе говоря, – способом, каким вещь заявляет о себе и активно воздействует на воспринимающего субъекта.

Понимаемые так атмосферы, по Бёме, одновременно являются и не являются объективными или субъективными. Они *не* являются объективными, поскольку они не есть качества вещей, наподобие массы или материала. Но они все же связаны с вещью, т.к. через них вещь «выражает свое присутствие через экстазы качества». Атмосферы *не* являются субъективными в смысле спонтанных порождений психической деятельности или воспринимающей способности человека, но они все же существуют благодаря телесной природе воспринимающего субъекта. «Атмосфера – это общая реальность воспринимающего и воспринимаемого. Это реальность воспринимаемого как сфера его присутствия и реальность воспринимающего, поскольку в некотором роде он тоже телесно присутствует в самоощущении атмосферы» [1].

В русле данных рассуждений полезным будет обратиться к понятию «зерно голоса», предложенное Р.Бартом. В вокальном искусстве взаимодействие голоса и музыки создает специфический, неповторимый эффект

индивидуальной выразительности. Сравнивая манеру исполнения нескольких вокалистов, Барт показывает не только различие в их подходах к исполнению произведений, но и образы, которые они создают. Так, Фишер-Дискау является выдающимся примером безупречной исполнительской техники, но его «экспрессивное, драматичное, сентиментально ясное искусство» основано на голосе без «зерна». Другое дело – искусство Панзера или русский церковный бас. В последнем «...содержится нечто очевидное и упрямое (от чего нельзя отвлечься), находящееся по ту (или по эту) сторону словесных значений, (молитвенных) форм, мелоса и даже стиля исполнения; нечто, совпадающее с телом певца, единым движением доносящееся до ушей из глубины груди, мышц, мембран, хрящей, из глубины славянского языка, как будто бы плоть певца и исполняемая им музыка были облачены в одну кожу». Это некая индивидуальная характеристика материальности тела, звучащая в голосе певца, символическое означивание, неподвластное разуму. «Зерно – это материальность тела, говорящего на своем родном языке» [2].

Барт анализирует различие между *фено-* и *гено*пением. Способность голоса переходить границы выразительности (исполнительского мастерства, языка произведения со всеми текстуальными и жанровыми условиями, идеолекта композитора и т.д. всего, что составляет *фенотекст* произведения) так, чтобы в нем звучала бесконечность, открывает возможность сверхозначивания за пределами фонетики. «Эта фонетика не исчерпывает означивание (оно неисчерпаемо), но она ограничивает возможности культуры, привыкшей сводить поэзию и мелодию к одной только выразительности». Плотный *фенотекст* обладает избыточной выразительностью, поскольку он драматичен, насыщен множественными денотатами и не оставляет места для фантазии. В то время как минимальный *фенотекст* с его прозрачными денотациями, наличием пауз, ритма и др. просодических¹ возможностями языка «вызывает смещение в цепи означающего», что открывает простор для активного сопереживания, т.е. «трогает» нас (*émeut*) [2].

Так что же такое «зерно голоса»? Это – тембр, но и не только. Это «означивание, открывающееся в нем, лучше всего определяется тем трением, которое возникает между музыкой и языком». Барт уточняет, – языком, «ни в коем случае не сообщением». Пение должно «писать» (не говорить),

¹ Просодический – (греч. *prosodikos* – касающийся ударения) – относящийся к явлениям высоты тона, длительности, силы звука и т. п.

поскольку создаваемый певцом *генотекст* – «поющее письмо языка». «Зерно» – это телесность в поющем голосе, в пишущей руке, в жестикулирующей конечности актера». Именно телесность в исполнении, «зерно», придает эротичность звучанию. Голос с «зерном» – вокалисты называют «вкусным», т.е. подчеркнуто материально-телесным. Этот феномен Барт называет еще и «эротичностью», поскольку телесность существует в конкретных организменных модусах – как женское или мужское «зерно» [2].

Несмотря на это, индивидуальная телесность не субъективна, она парадоксальным образом преодолевает границы субъекта, даже «приводит к его утрате». Как пишет Барт, говорящее тело вызывает изменение в сознании слушающего, «неизбежно создает новую иерархию ценностей», связанную с моим собственным опытом ощущения голоса обращенной ко мне телесности. Никакие рассуждения не могут добиться от меня этого ответа, только «тело исполнителя может принудить меня к оцениванию» как единственный инструмент подлинной сопричастности бытию [2].

Это касается не только вокального искусства, «зерно» может быть (или не быть) в любом исполнительском деле (инструментальной музыке, театральном представлении, кино, прочтении лекции в университетской аудитории и т.д.). «Что до фортепьянной музыки, то я сразу слышу, какая часть тела играет: предплечье – нередко, увы, натруженное, как икры танцовщика, – кисть (несмотря на вращательные движения запястья) или, напротив, единственная эротическая часть тела пианиста – подушечки пальцев, «зерно» которых так редко удается услышать...» [2]

Современная культура, как и соответствующая ей система образования, акцентированы в большей степени на освоение техники и совершенства фенотекста, что приводит к обезличенности исполнения и тиражированию блестящих (но, возможно, пустых по сути) форм. В связи с этим утрачивается возможность подлинно эстетического наслаждения искусством, поскольку последнее уже не стремится к созданию «атмосферы», или «ауры», как сказал бы В.Беньямин.

Представления о телесной сущности звука, об акустической архитектуре и атмосферах, рассмотренные выше, послужили основанием для формирования современных концепций музыкальных форм выразительности. Новый подход к пониманию природы звука открыл возможности для развития такого вида искусства звука, как «саунд-арт» (sound art).

Для того что бы понять сущность звукового искусства, надо понимать, что такое собственно звук и в чём заключается его природа. Звуковыми волнами, или просто звуком, принято называть волны, воспринимаемые слухом. Звук – это, прежде всего вибрация, проходящая через воздушную среду. Каждая такая вибрация обладает своими уникальными характеристиками, и их даже можно рассмотреть, если рассеять какую-нибудь мел-

кую субстанцию над вибрирующей поверхностью. Возможность видеть звук, присваивать звуку магические свойства – это всё, с момента первого появления звукового искусства, волновало музыкантов и художников, поэтов и архитекторов, философов и физиков.

Техническое название для визуального воплощения звука или вибрации, – *кватрика* (от греческого «волна»). Также это научная область физики, исследования в которой были известны еще со времен Галилея (1564 – 1642). В 1680 году Роберт Гук (1635 – 1703) впервые обнаружил «узловые вибрации» во время физических опытов и тем самым сумел сделать открытие в *акустике*, демонстрируя то, что высота звука определяется частотой колебания. Акустика (от греческого слова «слышу») – это раздел физики, который изучает физическую природу звука и проблему, связанную с его возникновением, распространением, восприятием и воздействием. Особенно это интересовало представителей «звукового» творчества, которых интересовал звук как художественный элемент, способный создавать образы. Среди них были не только музыканты и композиторы, но и мастера, которые создавали музыкальные инструменты. Так акустика становится «музыкальной акустикой». Но уже через 107 лет Эрнст Хладни (1756 – 1827) усовершенствовал технологию Роберта Гука, и доказал, что звук, воспроизведённый с разной частотой (низкой или высокой), может создавать простые узоры. Сегодня такие узоры известны как «фигуры Хладни».

Несмотря на то, что вокруг этого явления постоянно возникает огромное количество антинаучных, а порой просто мистических теорий, оно становится источником вдохновения для музыкантов, для тех, кто умеет звук не только слышать, но и видеть. Например, современные авторы проекта *Resonantia* Джефф Лювир и Ванесса Браун увидели изображение в очертаниях звуковых вибраций. Они сделали несколько снимков, которые запечатлели эти «звуковые узоры». При этом они подтвердили, что «настроение» музыки довольно чётко передаётся на изображениях. Хотя такое отношение к музыке исключительно индивидуально, каждый из нас способен стать автором подобных картинок, так как вибрационная волна, зависящая от частоты звучания, создаёт определённые эмоциональные состояния и образы. И здесь возникает вопрос: искусство звука и музыка – это тождественные, или это разные виды искусства?

Итак, у каждого явления есть и начало и продолжение. Идея «видеть музыку», «ощущать» её предметно в пространстве была выдвинута задолго до реальных светомузыкальных экспериментов – еще в XVIII веке. Первоначально эта идея была чисто умозрительной, и к искусству никакого отношения не имела. В ее основе лежала чисто механистическая аналогия «цвет-звук», которая случайно была открыта И. Ньютоном (1643 – 1727). Он предположил, что и цвета, и звуки можно распределять по принципу

спектра, который состоит из семи частей (радуга – это семь основных цветов), т.е. – «спектр-октава», «звукоряд–цветоряд». Впоследствии он понял ошибочность этой аналогии. Но вера в возможность существования такой связи сохранилась у его современников. Так, ученый монах Луи-Бертран Кастель (1688 – 1757) выдвинул концепцию «музыки цвета», основанную на однозначном переводе определенных нот в определенные цвета. Эту идею поддерживали композиторы Рамо и Телеман. Но больше у нее было критиков, среди них – Руссо, Дидро, Даламбер, Вольтер, а затем и Лессинг, Гердер, Гете, Гельмгольц. Известен такой факт: уже в 1742 году обсуждению "музыки цвета" Кастеля было посвящено специальное заседание Российской академии наук. И, независимо от европейских критиков, российские академики уже тогда пришли к четким и доказательным выводам, что идея цветозвукового перевода Ньютона-Кастеля является красивой, но неверной, – скорее это просто «очаровательный вздор». «Самовольно очень раздал тоны цветам честный отец Кастелий, – говорил, выступая перед учеными, член Академии, профессор экспериментальной и теоретической физики Г. Крафт. – Вместо основания или начальной ноты можно всякий цвет выбрать. Выбрал он лазоревый. Изрядно! Коли сей цвет уже принят за основание, то надобно ему за квинту прибавить такой цвет, который без сомнения, заключил бы в себе полуторную меру, как число два к числу три. Вместо сего расстояния, то есть вместо пятой, которую квинтой обыкновенно называют, назначил Кастелий цвет красный. Да что тому за резон? Чем он докажет такую пропорцию между лазоревым и красным цветом, какая находится между двойкой и тройкой?.. Кто ему открыл, что лазоревый морской цвет дизем называться может?..» [3, с. 156]

И, тем не менее, на рубеже XIX – XX веков звуковое искусство в России принимает особую форму – форму светомузыки. Самые известные эксперименты в этой области были связаны с именами великих русских композиторов Римского-Корсакова, Скрябина, художников Чюрлениса, Кандинского и некоторых других, кто был устремлен к поиску новых форм не только в музыке, но и в поэзии, живописи, скульптуре. Например, сочинения Н.А. Римского-Корсакова (1844 – 1908) очень часто называют «звуковой живописью», и это можно обосновать – тональности ми мажор и мибемоль мажор – это оттенки синего, и Римский-Корсаков употребляет эти тональности для создания морских пейзажей и ночного звездного неба в операх «Сказка о царе Салтане», «Садко», «Золотой петушок». Другой русский композитор, о котором К.Д.Бальмонт писал, что «...он чувствовал симфониями света», был А.Н.Скрябин (1871 – 1915). Он был первым в мире композитором-философом, который создал концепцию свето-цветазвука: мелодию можно визуализировать при помощи цвета-света. Симфоническая поэма «Прометей» – яркое подтверждение его концепции. К.Д.

Бальмонт, посвятивший Скрябину статью «Светозвук в природе и световая симфония Скрябина», подмечает: «Эльф среди людей, Скрябин, обладал цветным слухом, как до него им обладал могучий Берлиоз, пламенный Лист, и жидкительно-свежий Римский-Корсаков. Цветовой слух выражается в том, что звуки или певучие суммы звуков, гармонии, тональности, сочетаются с ощущением цвето-света». Бальмонт утверждает, что, несмотря на гениальность двух великих композиторов Римского-Корсакова и Скрябина, способность чувствовать и видеть цвет звука у них то совпадает, то абсолютно различна. «Желтый цветозвук Римского-Корсакова совпадает с желтым Скрябина. Синий Римского-Корсакова возникает у Скрябина как голубой, а серовато-зеленый как синий. Это – тождество, родство и сходство. Зеленый цветозвук Римского-Корсакова возникает у Скрябина как красный» [4, с. 10].

Если продолжать говорить о соединении музыки и других видов искусства, то, несомненно, нужно упомянуть творчество художника-композитора Микалоюса Чюрлёниса (1895 -1911). Его музыка и картины – это подтверждение того, что музыка может быть живописью, а живопись – музыкой. Многие картины Чюрлёниса так и называются: картины-фуги, картины-сонаты, картины-прелюды. И, наоборот, музыка – это узор линий, узор мелодий, краски не только на кисти художника, но и в музыкальной гармонии. Даже такие специфические музыкальные термины, как «тональность» и «полифония», обретают живописную структуру. Например, картины «Музыка живописи», «Симфония моря», «Гимн Солнцу» и другие.

Неожиданно и ярко использовался звук в поэзии. Звуковая поэзия - это особый вид поэтического творчества; слова, которые используются в стихотворении, как правило, имеют чисто фонетическое значение. Подобные строки можно встретить у любого поэта, более того, такой «звук» особенно воспринимается через ритмическое нарастание, которое особым способом создаёт образ стиха.

Этот прием восходит к древнему народному аллитерационному стиху, специфика которого состоит в том, что рифмуются согласные звуки слов, в основном глаголов, которые имеют ключевое значение для выражения действия. У многих славян народная поэзия, особенно пословицы, обходятся совершенно без рифм, вместо которых повсеместно встречается аллитерация. Таким стихом написано «Слово о полку Игореве»:

По-топ-га-ша по-га-нии по-лки по-ло-вец-кие
(чередование групп согласных: пт – пт – пг – пл –пл)

Эта же особенность применяется и в русских пословицах для акцентирования смысла. В.В.Колесов пишет, что «звуковой основой изречения-пословицы является фразовик» – ритмическая последовательность звуков с равным числом ударений – так называемая русская тоническая система

стихосложения. «Для нее важна интонация, особенный ритм воспроизведения, звуковые повторы-рифмы». Это воздействовало на слушателя ненавязчиво, поскольку в такой форме нет привычной для поэзии рифмы концовок, но выделяются ключевые слова высказывания, «слова, на которые следует обратить внимание, которые нужно запомнить» [5, С. 16].

Наиболее активно этот приём использовали поэты Серебряного века, особенно это характерно было для К.Д. Бальмонта (1867 – 1942). Именно Бальмонт был поэтом, который очень чутко улавливал звук и мог создавать прекрасную гармонию цвета и звука, его поэзию можно охарактеризовать как «поэзия для уха и глаза». Иннокентий Анненский (1855 – 1909) писал в статье «Бальмонт - лирик»: «Его язык – это наш общий поэтический язык, только получивший новую гибкость и музыкальность, ритмы, созданные Бальмонтом отныне наше общее достояние... Музыка символов поднимает чуткость читателя: она делает его как бы вторым, отражённым поэтом, ... и звуковая символика переходит в напряжённость и не мутит прозрачности его поэзии» [6, с. 513]. Бальмонт создавал такие строки, в которых внезапно возникала красота звука из повторений одной и той же буквы. Такой приём в 1910 году Андрей Белый в книге «Символизм» назвал «инструментовкой на согласные» или аллитерацией:

Лёгкий лист, на липе млея.
Лунный луч в себя вобрал.
Спит зелёная аллея,
Лишь вверху поёт хорал [7, с. 48], или:
Полночной порою в болотной глуши
Чуть слышно, бесшумно шуршат камыши
О чём они шепчут? О чём говорят?
Зачем огоньки между ними горят? [8, с. 25]

Ещё один пример, в котором есть некоторые элементы предвосхищающие «саунд-арт»:

Звук арфы – серебристо-голубой.
Всклик скрипки – блеск алмаза хрусталистый.
Виолончели – мёд густой и мглистый.
Рой красных струй, исторгнутых трубой [9, С. 103].

В начале XX века выдвинута идея синтеза искусств. Хотя подобная идея была предложена ещё Рихардом Вагнером (1813 – 1883), которая воплотилась в концепцию «Gesamtkunstwerk» (единения искусств). По Вагнеру следует, что великое универсальное произведение искусства – то, которое должно включать в себя все виды искусств; и это великое универсальное произведение искусства является необходимым общим делом людей будущего [10]. Стоит отметить, что прежде поэты не стремились столь сознательно использовать «магию звуков», да и музыканты не

так глубоко анализировали поэтические тексты. Поэзия XX века возрождается как звучащее искусство, воспринимаемое и глазом, и ухом читателя – слушателя. Многие поэты вслед за композиторами XX в. стремились постичь красоту и звука, и цвета.

В действительности идеи светомузыкального синтеза органично вписывались в позиции русского символизма, проповедовавшего «соборное искусство», идеи «Всеискусства» и «искусства для всех». Пафос этих тенденций очень точно декларировал поэт Александр Блок (1880 – 1921), один из ярких представителей русского символизма: «Россия – молодая страна, и культура ее – синтетическая» [11].

Много было сделано в области светомузыки в то время и на Западе, однако популярная и там идея синтеза была подорвана господствовавшими в тот период в Европе аналитическими, позитивистскими настроениями. Например, Макс Нордау (1849 – 1923, врач, писатель, политик) в своем знаменитом эссе «Degeneration» свёл все идеи типа «Gesamtkunstwerk» Р.Вагнера, включая и светомузыку, к вырождению и психопатологии.

Светомузыкальные эксперименты активизировались в послереволюционной России, но судьба «первых» пропагандистов нового искусства была трагической: некоторые из них (В. Кандинский, Л. Сабанеев, В. Баранов-Россине) были вынуждены эмигрировать, часть попала в сталинские тюрьмы и концлагеря (Л. Термен, Г. Гидони, П. Кондрацкий). Подобная судьба постигла и немецких светомузыкантов – тех, кто был связан с художественной школой «Bauhaus» (образована в 1919) и с гамбургской исследовательской группой «Farbe-Ton- Forschungen» (исследования цветомузыки с 1924 года). В начале 30-х годов они были вынуждены прекратить свои эксперименты. Но то, что исторически развивается и внедряется в пространство культуры, то, что предвосхищает будущее, – остановить нельзя. Конечно же, проблема синтеза света и звука (светомузыка) развивалась в это время и в других странах – во Франции (Ш. Блен-Гатти), в Англии (Ф. Бен-там), в США (Т. Вилфред), в Канаде (Н. Макларен) и т.д.

Возможно, именно светомузыкальные эксперименты и дали начало саунд-арту как «авангардному» направлению в искусстве звука в начале XX века. Говоря об авангардной музыке, подразумевается, прежде всего, современная, новейшая музыка, где есть не только свои собственные выразительные средства, но и своя эстетика. И сущность самого музыканта-композитора обозначена своеобразной социокультурной функцией, которую условно можно назвать «футурологической». В этом наименовании скрывается внутри-музыкальный подтекст, который связан с радикальным обновлением традиционных композиционных форм, и внемузыкальный, социальный, выражающий позицию противопоставления «плохому» на-

стоящему некоего «лучшего» будущего. Скорее это был эксперимент – «экспериментальная музыка».

Однако если обратиться к периоду послевоенного времени, то можно увидеть следующие моменты, которые происходили «у нас в СССР» и «у них за границей, на Западе» в освоении идей и концепций развития светомызыкального синтеза. Светомызыка основана на равноправном синтезе музыки и красочного свето-живописного материала. Новым для освоения здесь является именно свето-живописный материал. На Западе этот процесс осуществлялся в рамках так называемого кинетического искусства, люмино-динамики, оп-арта, абстрактного кино. Но в России эти художественные направления были под запретом, как проявления идеологически чуждого абстрактного искусства. Поэтому в СССР все экспериментаторы шли, в основном, «от музыки», а визуальный ряд сводился обычно к чистому, бесформенному цвету. Музыка полагалась главным компонентом, а цвет – просто «добавкой» к ней. Причем считалось, что выбор цвета должен осуществляться обязательно на основе неких «научных закономерностей» – без участия человека, с помощью компьютера. Это исключало бы возможные упреки с художественной и идеологической точек зрения, иными словами, представлялась идея «светомызыки из машины», по аналогии с античным выражением «*Deus ex machina*», но к искусству это имело очень не большое отношение.

Желание выйти за пределы классических музыкальных форм привело творческих людей к различным экспериментам, когда музыку можно будет не только услышать, но и потрогать, визуализировать. Всё это привело к появлению новых музыкальных, точнее звуковых жанров и новому звуковому искусству, буквально – *Sound art*.

Собственно, сам термин «саунд-арт» придумал канадский композитор и аудиохудожник Дан Ландер в середине 1980-х годов, но вошел он в употребление только в 90-х годах прошлого века, хотя многие художники и до этого изучали возможности звуковой среды и ее интеграции в мир искусства и повседневной жизни. Но именно в последнее десятилетие XX века саунд-арт стал не просто категорией экспериментальной музыки, а оформился в полноценное направление искусства, предназначенное в равной степени для слуха и зрения. И все эти эксперименты в этой области привели к созданию особенной звуковой среды – от «меблированной музыки» до звуковых коллажей и концерта тишины.

К этому виду искусства можно относиться по-разному, но то, что оно существует и развивается, выходя за пределы установленного классического пространства, создавая своё видение, – это бесспорно.

Стоит отметить, что конкретного определения словосочетания «саунд-арта» так до сих пор не найдено. Наиболее яркие и возможно точные определения принадлежат трём художникам: это Аннеа Локвуд и Макс Нойхауз, которые, в 60-х годах XX века изучали звук как естественный элемент, как новую форму композиции вдали от концертного зала и даже как инструментовку, и Кристиан Марклей, который за последние двадцать пять лет в своем творчестве сумел стереть границы между миром искусства и миром музыки. И всё равно единой формулировки определения и отношения к саунд-арту у этих художников нет.

Например, Аннеа Локвуд рассуждает, что «Саунд-арт» можно считать полезным термином, и его вполне можно применять к вещам, которые сделаны при помощи электроакустических средств, представленных для демонстрации в галереях, музеях и других местах. Здесь звук чаще понимается как среда сама по себе, как видео или лазеры, а не как перформанс, и не как исполнение. «Для меня, – продолжает Аннеа Локвуд, музыка и саунд-арт не одно и то же, между ними большая разница. Надо отличать их концептуально. Я думаю, что, наверное, то, что называется «саунд-артом», не предполагает связи с языком. В конце концов, все стили исполнительской музыки уже стали разновидностью языка, даже антилингвистические работы Джона Кейджа, если познакомиться ближе с его замыслами и созданными мирами звуков» [12].

В начале прошлого века, пытаясь преодолеть музыкальный консерватизм, французский композитор Эдгар Варез (1883 – 1965) предложил расширить определение музыки, включив в него все «организованные» звуки. Однако композитор Джон Кейдж (1912 – 1992) пошёл дальше и включил в музыку тишину, тем самым подтвердив идею о развитии новой музыки. Это подметил Макс Нойхауз и предложил своё собственное определение саунд-арту: «Теперь мы без лишней робости можем называть всё то, что является принципиально новой музыкой – ничем иным, как «саунд-артом»... Если и есть настоящая причина для классификации и наименования новых явлений в культуре, то это, конечно, уточнение различий. Эстетический опыт лежит именно в области тонких различий, а вовсе не в уничтожении разниц для удобства пропаганды с наименьшим общим знаменателем... в данном случае, звуком». В действительности всё то, что ранее было названо «саунд-артом», рассуждает Макс Нойхауз, не имеет много общего ни со звуком, ни с искусством [13].

Иначе считает Кристиан Марклей. По его мнению, существующие структуры мира искусств еще не готовы к тому, чтобы полностью принять

новое искусство звука, и только потому «что звук – «саунд» – требует другой технологии и другой архитектуры представления и презентации. Мы все еще думаем о музейных галереях, как о галереях девятнадцатого века. ... Но сегодня звук так легко распространяется в наши дни, передается по всему миру через интернет, загружается на портативные МРЗ-плееры и Walkman'ы. ... и всем так легко поделиться, что вам больше не нужно художественное заведение типа галереи, чтобы подсказать людям, что надо слушать. Я думаю, это в самой природе звука – быть свободным и неконтролируемым и уметь проходить даже туда, куда вроде бы звуку путь заказан» [14].

Таким образом, если следовать этим определениям, то название «саунд-арт» и «саунд-артист» придает художнику определенное свободомыслие, даёт возможность «экспериментировать над звуком» и быть «экспериментальным музыкантом». Отсюда и возникают направления «саунд...», где основным акцентом является музыкальный материал, состоящий из звуков-шумов и тому подобное.

Наиболее ярким представителем в экспериментальном звуковом искусстве можно назвать итальянского художника-футуриста Луиджи Руссоло (1885 – 1947). В свое время Руссоло, занимаясь изучением звуков разной природы, осуществил «классификацию» шумов, из которых предполагалось составить «футуристический оркестр». Приведём несколько примеров из этой примечательной классификации:

- 1-ая группа – грохот, рёв, взрыв, шум обвала, плеск, гул;
- 2-ая группа – свист, шипенье, пыхтенье;
- 3-я группа – шёпот, ворчанье, бормотанье, ропот, бульканье;
- 4-я группа – крик, скрип, шелест, жужжанье, треск, скобление;
- 5-ая группа – шумы, производимые ударами по металлу, дереву, коже, камню, глине и т.д.;
- 6-ая группа – голоса животных и людей (крик, визг, плач, смех, сопение, всхлипывание) [15, p.12].

В 1913 году вышел манифест Руссоло «Искусство шумов», в котором декларировалась необходимость перехода от прозрачной чистоты, сладости звука и нежной гармонии к странным и резким звукам: «Мы будем забавляться, мысленно оркеструя хлопанье входных дверей магазинов, гул толпы, различные гаммы вокзалов, кузниц, прядилен, типографий, электрозаводов, подземных железных дорог» [15, p.12]. Интересно, что акустические явления, связанные с физической реальностью, оказываются у Руссоло на первом месте. Что касается человеческих и животных звуков, то они ассоциируются скорее с реакциями организма на нечто чуждое и опасное. Такой звуковой материал, который предлагает Руссоло, вводился композиторами-футуристами в их сочинения как ассоциативная нагрузка про-

тивоположному представлению, которое связано с традиционным ориентиром на музыкальное «благозвучие». Как подмечал Б.В.Асафьев, музыкальное «благополучие явилось историческим результатом длительного процесса «очеловечивания» звука [16, С. 318-319].

Более того, Руссоло не остановился на теоретическом утверждении шумового искусства, он изобрел новые музыкальные инструменты – интонарумери (*intonarumori*), своеобразные модуляторы шума, способные имитировать реальные звуки – взрывы, жужжание, гул толпы, шипение. Каждой из шести категорий, на которые Руссоло поделил все шумы, соответствовал свой музыкальный инструмент. Для этих инструментов он сочинял музыку, всякой своей композицией утверждая «шумозвук» и стараясь передать звучание души индустриального города (о чем красноречиво свидетельствуют названия его музыкальных произведений – «Восстание», «Динамизм движения женщины», «Встреча аэропланов и автомобилей»).

Надо отдать должное Руссоло, он сумел повлиять на творчество многих художников, в частности, В. Кандинского. В 1912 году в альманахе «Голубой всадник» будет напечатан его театральный сценарий «Жёлтый звук». Вдохновлённый идеями Руссоло и цветомузыкой А.Н. Скрябин создаст «Поэму огня». В 1923 году художник-музыкант Владимир Баранов-Россине (1888 – 1944), мастер русского авангарда, рисовальщик и скульптор, опробует свой оптофонический рояль, а в Германии будет создан сонохроматоскоп – инструмент для извлечения звуков-шумов венгром Александром Ласло (р. 1964). Советский изобретатель Лев Термен (1896 – 1993) в 1920 году создаст свой знаменитый электромузыкальный инструмент терменвокс. Этот инструмент до сих пор вызывает интерес не только среди музыкантов, но и всех тех, кому эксперимент со звуком не безразличен. В знак признания творчества Луиджо Руссоло и в его честь в Италии с 1979 года проводится международный конкурс электроакустической музыки.

Однако не стоит искусство звука сводить только к соотношению цвет–звук–свет и к созданию необычных музыкальных инструментов. Как показывает практика, звук может быть во всём и везде. И этому есть подтверждения: Эрик Сати (1866 – 1925), французский композитор, реформатор европейской музыки начала XX века и изобретатель «*меблировочной музыки*» в середине 1910-х перевернул общественное представление о музыке. Он задал своеобразный тон минимализма, который оказал влияние на творчество Стравинского, Дебюсси и Джона Кейджа. Однажды он написал пьесу «Досада», где музыкальную тему рекомендовалось повторить 840 раз. Именно из такого рода повторений и берет свое начало «меблировочная музыка», в основе которой лежит скука. Точнее сказать это фоновая музыка, которую не нужно слушать специально и которая идеально подходит для сопровождения повседневных действий человека, например, похо-

да в магазин или приема гостей, или просто чтобы сидеть и разглядывать «Обои в кабинете префекта». «Звуковой плиточный пол», «Занавеска без окна», «Еще стаканчик вина» – все эти мини-композиции должны были звучать тогда, когда у слушателя появлялись соответствующие желания, возникающие в приватной жизни.

Если «меблировочная музыка» это своеобразный звук комфорта, то «Гудковая симфония» Арсения Авраамова это упорядоченные звуки городских фабрик, кораблей, самолетов и других звуков, например, мелодии Интернационала и Марсельезы. Роль музыкальных инструментов в этой композиции должны были выполнять всевозможные шумы городского пространства: машины, механические устройства, заводские и паровые гудки, а также пистолетные и пушечные выстрелы, используемые композитором в качестве ударных. «Гудковую симфонию» исполняли дважды – в Баку и в Москве. Она стала предтечей возникновения «конкретной музыки», конструируемой исключительно из природных звуков и окружающих человека повседневных шумов. Например, Оливье Мессиа́н (1908 – 1992), французский композитор и орнитолог, создал ряд произведений, звуки которого составляли щебетание и пение птиц.

Стоит упомянуть ещё два имени, которые развивали идею «конкретной музыки», это Эдгар Варез и Янис Ксенакис. Они пытались совместить электронику с архитектурной концепцией музыки. Павильон, в котором они разместили 425 громкоговорителей, внешне напоминал арфу, именно здесь была исполнена композиция «Электронная поэма» (происходило это в 1958 году на Всемирной выставке в Брюсселе).

Американский философ, поэт и композитор Джон Кейдж о своем пути в экспериментальную музыку говорил так: «Я почувствовал необходимость изучать музыку, – говорит Джон Кейдж, мне предоставлялась возможность выбирать между «школой» Шёнберга и «школой» Стравинского, ...я пошел к Шёнбергу, потому что он смог привить мне интерес к музыке других культур». Это было своеобразным толчком для освоения новой гармонии и нового звукоизвлечения. Джон Кейдж быстро вышел за границы классического понимания звуковой гармонии и провозгласил тезис «всякий звук является музыкой». Причем звуки не обязательно должны быть идеально выверенными и следовать в строго определенной последовательности друг за другом [17, С. 18-22].

Кейдж был проповедником алеаторики – случайной сочетаемости и вариативности элементов в музыкальной структуре композиции. Он намеренно создавал помехи, помещая внутрь пианино разные предметы, которые деформировали звучание инструмента. Он вносил в музыку элементы случайности, разбрызгивая чернила по нотной бумаге или руководствуясь пятнами от кофе, разлитого на нотный стан. Кроме того, Кейдж организо-

ывал саунд-перформансы – представления, когда он становился дирижером настроенных на разные волны радиоприемников. Самый известный из его саунд-перформансов – это «4'33"» – музыкальная композиция стандартной трехчастной структуры, где для произвольного количества музыкантов прописано одно единственное действие: *tacet* («сохраняй тишину»). Благодаря воцарявшейся во время исполнения композиции тишине оркестр имел возможность на 4 минуты и 33 секунды поменяться с публикой местами: звуки, неизбежно производимые слушателями, становились основными элементами этой композиции.

Особой популярностью в саунд-арте пользуются «звуковые скульптуры». В середине XX века братья Бернар и Франсуа Баше начинают делать экспериментальные музыкальные инструменты и дают развитие новой категории саунд-арта – «звуковых скульптур», которые не только звучали на концертах или записях, но и выставлялись в музейном пространстве. Эту идею подхватило множество саунд-художников. Жан Тэнгли, например, делал скульптуры в виде музыкальных инструментов, сложенных из консервных банок и деревянных колесиков. Звук в них извлекался с помощью потока воды, который бил по банкам с разной скоростью и под разным углом. Его же изобретение – «метамеханические» скульптуры, издающие случайный набор звуков от вращения шестеренок в металлических конструкциях. Лукас Кюне, эстонский акустический художник, создал звуковую скульптуру. Это – сооружение из бетона, напоминающее клавиатуру рояля, имеющее многочисленные проёмы в комнатах разных размеров, которые способны отражать звуки и шумы, и на потолке каждой комнаты написано название одной ноты. Автор данного сооружения, очевидно, предположил, что каждое помещение способно звучать! И примечательно, что *Cromatico* – так называется это сооружение – располагается рядом с Певческим полем в Таллинне, что также является пространством для собирания звуков в единое целое. Певческое поле оборудовано уникальной сценой для выступающих (построена в 1959 году, автор – эстонский архитектор Алар Котли), которая напоминает раскрытую раковину, где «жемчугом» является звук, который слышно в каждой точке Певческого поля.

Сегодня звуковые скульптуры – явление крайне распространенное, звуки можно извлечь практически из всего. Например, на некоторых морских побережьях установлены «морские органы» (музыкальные инструменты, музыку в которых через серию труб создают морские волны) или «поющие деревья» (в них музыку генерируют порывы ветра). Другим примером подвижной звуковой скульптуры можно считать цветную, или цветовизуальную, музыку, созданную при помощи специальных органов или фортепиано, позволяющих по ходу развития музыкальных тем проецировать на экран множество цветовых оттенков.

Надо отметить, что искусство звука породило множество направлений. Например, саунд-инсталляции американского композитора Ла Монте Янга, возникшие в 1960-е годы. Он заставил звучать музыку 24 часа в сутки, а иногда это длилось и месяцы. Янг попытался объединить безграничность времени с бесконечностью звучания, пропагандируя концепцию «вечной музыки», которая не должна иметь ни начала, ни конца. Интересен такой факт: его композиция «Хорошо настроенное фортепиано» попала в Книгу рекордов Гиннеса как самое длинное непрерывное фортепианное произведение - оно исполняется 4 часа 12 минут и 10 секунд.

Звуки могут занимать самые разнообразные пространства, и художники-саундисты стремятся исследовать звук в его первородном звучании, как будто бы пытаются преодолеть некоторые препятствия, которые возникают между шумом, звуком и собственно музыкой, как в современном, так и в историческом понимании. Возможно, что «саунд-арт», это наиболее эффективный способ соприкоснуться с искусством вообще. Ведь звук воздействует на наши эмоции непосредственно, без какой-либо подготовки и толкований. Звуки нас окружают и сопровождают везде.

Саунд-скейп – звуковое окружение, передающее атмосферу определенных мест, – стал логичным продолжением «конкретной музыки». Саунд-скейп-музыканты работают со звуками городов, рынков, природы, лесов и океанов, животных, растений, космоса и т.д. При этом записанные звуки часто проходят компьютерную обработку. Саунд-скейп помогает создать звуковые карты местности, которые могут быть использованы как некие «капсулы времени», помогающие восстановить звуковую характеристику любой местности. Саунд-художники собирают у себя коллекции подобных карт: «звуковые отпечатки» улиц, городов и даже стран.

Исследования основных биологических процессов, происходящих в человеческом теле, привели к возникновению биомызыки, программируемой физиологическими процессами. В 1965 году американский экспериментатор Элвин Лусьер написал композицию «Музыка для исполнителя соло», где альфа-волны мозга, зафиксированные специальным аппаратом, управляли звучанием ударных инструментов. Позже был создан электрокардиофон – музыкальный инструмент, использующий сердечные волны для генерирования звуков.

Вероятно, всякий звук можно превратить в музыку. В качестве примера стоит вспомнить «Необыкновенный концерт», пародийно-сатирический спектакль, созданный Сергеем Образцовым в 1946 году. В 1968 году вышла вторая редакция этого концерта, где и прозвучала «ультра-авангардская музыка»: конференсье Эдуард Апломбов произносит: «будучи большим ценителем всего нового, я не могу обойти вниманием форму ультра-авангардской музыки, популярную в отдельных уголках Запа-

да...и Юго-Запада. Все мы, друзья, с вами звучим. Жить – это, прежде всего, звучать. Вспомните, пожалуйста, крылатые горьковские слова «Человек это звучит...» Сейчас перед вами зазвучит не только человек, но все окружающие его вещи, звучит быт, звучит обиход... Вице-президент зюзинского общества по распространению новых звуков Вольдемар Кыш со своим квартетом (далее следует название квартета). Послушайте квантово-музыкальную конструкцию в трёх частях под названием «Мироощущение». Первая часть – «Раздумье» (звуки стаккато – чайник, верёвочное глissандо – унитаз, интимно скрипящее дверное и т.д.) [18].

И всё же мы задаемся вопросом, что же такое «саунд-арт» - музыка, или художественное воплощение звука в какую-либо форму? Если рассматривать музыку как художественное произведение, то здесь должна присутствовать закономерность, которая существует в любом драматическом произведении - это целый ряд конфликтов и их разрешений. Особенно это характерно для классического произведения, где всё развивается согласно тем правилам, которые выставляет композитор: выверенная гармоническая последовательность, приводящая к обязательному разрешению в тонику или же точное следование частей симфонического произведения. Здесь обязательно есть повествование, образы, которые последовательно раскрываются сначала в экспозиции, далее достигают кульминации; завязка, и кода завершают всё произведение, оставляя при этом определённые впечатления на слушателя.

Однако саунд-арт также имеет определённый образ; образ, направленный на эпатажность, удивление публики. Поэтому саунд-арт «спасает» эксперименты со звуком от творческого провала – таковы саунд-перформанс, саунд-коллаж, саунд-карты. Всё это может существовать, развиваться, и выполнять задачи вневременных пластических искусств в отрыве от классических музыкальных целей. Несмотря на свою очевидную ограниченность, этот взгляд на авангард весьма распространён среди интеллектуалов. На деле, вся история искусства – это одна большая череда сменяющих друг друга авангардов. Эстетическая передовица рождалась, расцветала, а затем впитывалась культурой и становилась понятной и приемлемой ее частью. Ориентируясь на предложенные определения «саунд – арта», надо понимать, что в любом месте, будь то на Западе или в России, была – есть – и будет жить прогрессивная современная музыкальная культура.

Желание выйти за пределы классических музыкальных форм привело творческих людей к различным экспериментам, когда музыку можно будет не только услышать, но и потрогать, визуализировать. Именно открытие и эстетическая артикуляция пространственных характеристик звука породили в современной культуре авангардные художественные эксперименты,

которые к концу XX в. – началу XXI в. оформились в полноценное искусство звука «саунд-арт» во множестве его жанровых проявлений.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Бёме Г.* «Атмосфера» как фундаментальное понятие новой эстетики <http://metamodernizm.ru/atmosphere-and-a-new-aesthetics/> точка доступа 15.03.2018
2. *Барт Р.* Зерно голоса (пер. с франц. Андрея Логотова) // Новое литературное обозрение. № 148 (6/2017).
3. *Комский Д.М., Годин А.Б.* Занимательная кибернетика. М. 1987. 384 с.
4. *Бальмонт К.Д.* Светозвук в природе и световая симфония Скрябина. М.: Российское музыкальное издательство. 1917. 15 с.
5. *Колесов В.В.* Мудрое слово Древней Руси (XI-XVII вв.): Сборник. М.: «Сов. Россия», 1989. 464 с.
6. *Анненский И.* Избранные произведения/Бальмонт – лирик. Л.: «Худ. Лит». 1988. 634 с.
7. *Бальмонт К.Д.* Сборник «Литургия красоть». Цикл «кружевные узоры». Собр. соч. в 5 т. М.: «Скорпион», 1911. Т3. 108 с.
8. *Бальмонт К.Д.* Стихотворения. М.: «Художественная литература». 1990. 605 с.
9. *Бальмонт К.Д.* Зовы звуков. В сборнике «Музыка в зеркале поэзии». Вып.3 «Что в музыке?..» Л.: «Советский композитор». 1987. 302 с.
10. *Валнер Рихард.* Избранные труды. Произведения искусства будущего. М. 1978. 375 с.
11. *Блок А.А.* «Без божества, без вдохновенья». Цех акмеистов. В сб. «Современная литература». Л. 1925. 112 с.
12. *Licht Alan.* Sound Art: Beyond Music, Between Categories. Перевод: Cyland mediaLab http://www.teterin.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=327 (дата обращения 21.09.2018)
13. *Licht Alan.* Sound Art: Beyond Music, Between Categories. Перевод: Cyland mediaLab http://www.teterin.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=327 (дата обращения 21.09.2018)
14. *Licht Alan.* Sound Art: Beyond Music, Between Categories. Перевод: Cyland mediaLab http://www.teterin.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=327 (дата обращения 21.09.2018)
15. *Futurist Manifestos.* Ed by U. Apollonio. London, 1973. 120 с.
16. *Асафьев В.В.* Музыкальная форма как процесс. Л. 1971. 310 с.
17. *Костельяц Рихард.* Разговоры с Кейджем. М.: Ад Маргинем Пресс. 2015. 400 с.
18. Необыкновенный концерт. <https://www.youtube.com/watch?v=84Zc4ei0d0Q> (дата обращения 4.10.2018)

TRANSLIT

1. *Byome G.* «Atmosfera» kak fundamental'noe ponyatie novoj ehstetiki. [«Atmosphere» as fundamental concept of a new esthetics] <http://metamodernizm.ru/atmosphere-and-a-new-aesthetics/> accessed 15.03.2018
2. *Bart R.* *Zemo golosa* (per. s franc. Andrey Logutova) [Voice grain (the lane from fr. Andrey Logutov)] / *Novoe literaturnoe obozrenie*. No. 148 (6/2017). (In Russian)
3. *Komskij D.M., Godin A.B.* *Zanimatel'naya kibernetika* [Times. Entertaining cybernetics]. M. 1987. 384 p. (In Russian)
4. *Bal'mont K.D.* *Svetozvuk v prirode i svetovaya simfoniya Skryabina*. [Svetozvuk in the nature and the light symphony of Scriabin]. M.: Rossijskoe muzykal'noe izdatel'stvo. 1917. 15 p. (In Russian)
5. *Kolesov V.V.* *Mudroe slovo Drevnej Rusi (XI-XVII vv.)*. [Wise word of Ancient Russia (the 11-17th centuries): Collection. M.: «Sov. Russia», 1989. 464 p. (In Russian)
6. *Annen'skij I.* *Izbrannye proizvedeniya / Bal'mont – lirik*. [The chosen works / Balmont is a lyric poet]. L. Hud. litas. 1988. 634 p. (In Russian)
7. *Bal'mont K.D.* *Sbomik «Liturgiya krasoty». Cikl «kruzhevnye uzory»*. [Collection «Beauty liturgy». Cycle «dacy patterns»]. Collection works in 5 t. M.: *Scorpion*, 1911. T3. 108 p
8. *Bal'mont K.D.* *Sihotvorenija*. [Poems]. M.: «Fiction». 1990. 605 p (In Russian)
9. *Bal'mont K.D.* *Zovy zvukov. V sbomike «Muzyka v zerkale poehzi»*. Vyp.3 «Chto v muzyke?». [Calls of sounds in the collection Music in a poetry mirror. The issue 3 «That in music?»] L.: «*Soviet Composer*». 1987. 302 p (In Russian)

10. Vagner Rihard. *Izbranye trudy. Proizvedeniya iskusstva budushchego*. [Chosen works. Works of art of the future]. M. 1978. 375 p. (In Russian)
11. Blok A.A. «Bez bozhestva, bez vdolmoven'ya». *Cekh akmeistov*. [«Without deity, without inspiration» block. Shop of acmeists]. In coll. «*Modern literature*», L.: 1925. 112 p. (In Russian)
12. Licht Alan. *Sound Art: Beyond Music, Between Categories*. Translation: Cyland mediaLab http://www.teterin.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=327 (accessed: 21.09.2018)
13. Licht Alan. *Sound Art: Beyond Music, Between Categories*. Translation: Cyland mediaLab http://www.teterin.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=327 (accessed: 21.09.2018)
14. Licht Alan. *Sound Art: Beyond Music, Between Categories*. Translation: Cyland mediaLab http://www.teterin.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=327 (accessed: 21.09.2018)
15. Futurist Manifestos. Ed by U. *Apollonio*. London, 1973. 120 p.
16. Asaf'ev B.V. *Muzikal'naya forma kak process* [Musical form as process]. L. 1971. 310 p. (In Russian)
17. Kostel'yanic Richard. *Razgovory s Kejdzhem*. [Talk with Cage]. M.: *Ad Marginem Press*, 2015. 400 p. (In Russian)
18. Neobyknovennyj koncert <https://www.youtube.com/watch?v=84Zc4ei0d0Q> [unusual concert]. (date of the address 4.10.2018)