

Электросхема как инструмент и партитура: звуковые скульптуры Петера Фогеля

В статье рассматривается творчество немецкого художника Петера Фогеля. В своих звуковых скульптурах Фогель использует электросхемы и в качестве источника звука, и как пластический и визуальный компонент. В результате такого слияния формы и функции звуковая скульптура объединяет в себе и музыкальный инструмент, и графическую нотацию. Две основные функции графической нотации — эстетическая и инструктивная — также становятся неотделимы друг от друга. Взаимодействуя с таким инструментом-партитурой, зритель становится также исполнителем и слушателем музыки.

Ключевые слова: Петер Фогель, звуковая скульптура, графическая нотация, интерактивное искусство.

Введение

В творчестве немецкого художника Петера Фогеля (р. 1937) пересекаются несколько контекстов современного искусства. Наиболее очевидным образом его работы можно отнести к кинетической и звуковой скульптуре, однако сам художник называет свои работы «материализованными партитурами». Также он говорит о том, что стремился реализовать в них кибернетические модели поведения, что роднит его произведения с опытами искусственной жизни, одним из направлений медиа-искусства. Наконец, принципиальная интерактивность звуковых скульптур Фогеля позволяет рассматривать их и как экспериментальные музыкальные инструменты. Цель настоящей статьи — выяснить, как все эти контексты

взаимодействуют в рамках отдельного произведения, и какая проблематика вырастает из этого взаимодействия. Для этого я остановлюсь на тех произведениях Фогеля, которые работают со звуком.

1. Форма и функция

Междисциплинарность творчества Фогеля обусловлена широкими и разнонаправленными интересами художника в годы его становления. Вслед за отцом он мечтал стать живописцем, однако в силу тяжелой экономической ситуации в послевоенной Германии изучал физику и инженерное дело в университете. Параллельно он занимался музыкой и хореографией, интересовался психологией. По его собственному признанию, у Фогеля были проблемы с нотной грамотой, что привело его к электронной и конкретной музыке, а также, возможно, обусловило интерес к более непосредственным способам работы со звуком — графической нотации и открытым музыкальным формам. В 1970-е годы он увлекался минимализмом и разрабатывал идею «полиритмической» музыки, представлявшей собой композицию из повторяющихся паттернов разной периодичности. Впоследствии этот принцип лег в основу музыкальной организации большинства его звуковых скульптур¹.

Основная идея, пронизывающая как раннее, так и зрелое творчество Фогеля, — попытка привнести временное измерение в пластические искусства. Так, в конце 1950-х годов он увлекся популярным тогда абстрактным экспрессионизмом, используя технику «живописи действия» (action painting) как способ запечатлеть в картине течение времени. Позднее появилась серия работ, в которых группы знаков, напоминающих музыкальные или хореографические партитуры, складываются в некое подобие пейзажа. По замыслу художника, такие картины могли использоваться в качестве инструкции к исполнению музыки или танца, а также просто выставляться для созерцания².

Поиски пластического времени приводят Фогеля к экспериментам с интерактивностью. «Фирменным знаком» художника становится использование фотоэлементов. Оказавшись в тени зрителя, они генерируют электрические импульсы. С их помощью скульптуры реагируют на присутствие человека звуком, движением или светом. В ранних работах электросхемы

¹ Vogel P. Klang, Bewegung, Licht: ein Werkbuch. Freiburg, 2007. S. 13–14.

² Ibid. S. 18.

были спрятаны за живописной поверхностью, однако позднее они сами становятся основой пластических форм³.

Пользуясь терминологией самого художника, звуковые скульптуры Фогеля можно разделить на три категории: звуковые объекты (Klangobjekte), звуковые стены (Klangwände) и оркестры (Kellerorchester, Schattenorchester I–III). Звуковые объекты — это небольшие скульптуры, в которых электросхема, определяющая и внешний вид, и звучание работы, организована, как правило, в трехмерном пространстве. Звуковые стены — инсталляции, в которых схема вытянута в длинную (до нескольких метров) полосу, напоминающую нотный стан. Следует отметить, что граница между этими двумя категориями достаточно условна, поскольку Фогель относит к «объектам» и несколько работ, организованных по такому же принципу, но меньшего размера. «Оркестры» же отличаются, во-первых, горизонтальным положением схемы, а во-вторых, тем, что источником звука в них служат традиционные инструменты⁴. Непосредственный физический контакт зрителя с инструментом, таким образом, замещается бестелесным контактом его тени с электросхемой, управляющей кибернетическими «конечностями»⁵.

Фогель обнажает технологический каркас работы и наделяет его самостоятельным художественным содержанием. В этом он сближается с другим пионером звуковой скульптуры — Жаном Тэнгли⁶, который в конце 1950-х годов создавал монструозные машины, производящие шум. Оба художника предъявляют зрителю изнанку (пост) индустриального мира, скрытую за элегантными формами технологического дизайна. Однако, как пишет Най Перри в каталоге выставки «Peter Vogel: The Sound of Shadows», «если у Тэнгли старые колеса и рычаги открывают мир движения, сложную сеть причин и следствий, у Фогеля обнаженная электросхема часто пребывает в неподвижности, проявляя себя только игрой света, звука, или самое большее — движением отдельных частей инсталляции...»⁷

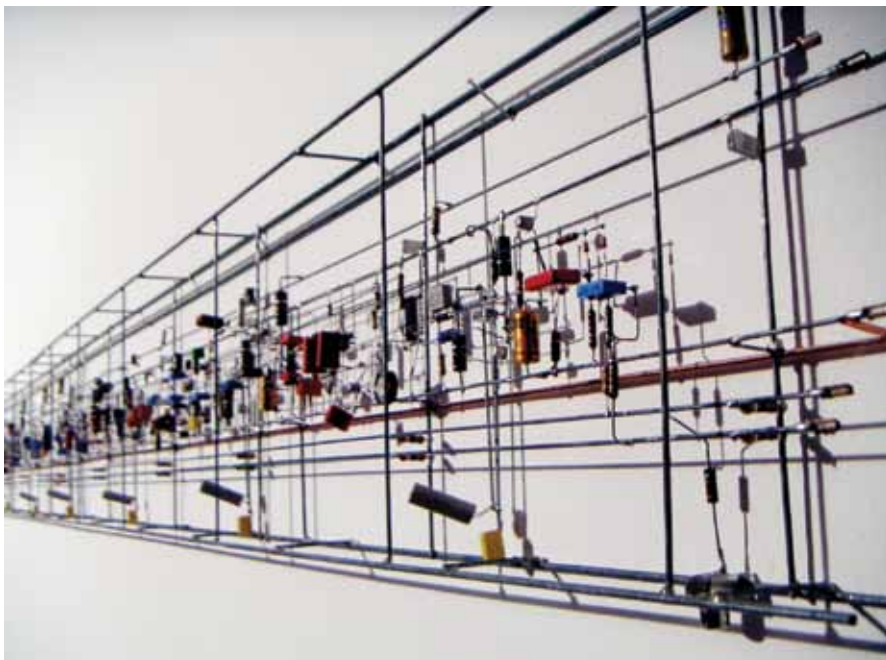
³ Ibid. S. 31.

⁴ В некоторых звуковых объектах также используются традиционные инструменты.

⁵ Ibid. S. 47, 57, 84–86, 93–94.

⁶ По словам художника, некоторые галеристы даже называли его «электронным Тэнгли». См: Nakagawa S. Investigation of Interactivity. Interview with Peter Vogel // Sound Arts. Vol. 5. 1992. [Электронный ресурс] URL: <http://www.sukothai.com/X5.Vogel.html> (Дата обращения: 07.09.2014).

⁷ Parry N. Peter Vogel: Contexts for a Journey in Time and Space // Peter Vogel: The Sound of Shadows. Exhibition catalogue. Brighton, 2011. [Электронный ресурс] URL: <http://vogel-exhibition.weebly.com/nye-parry-peter-vogel-contexts-for-a-journey-in-time-and-space.html> (Дата обращения: 15.06.2014).

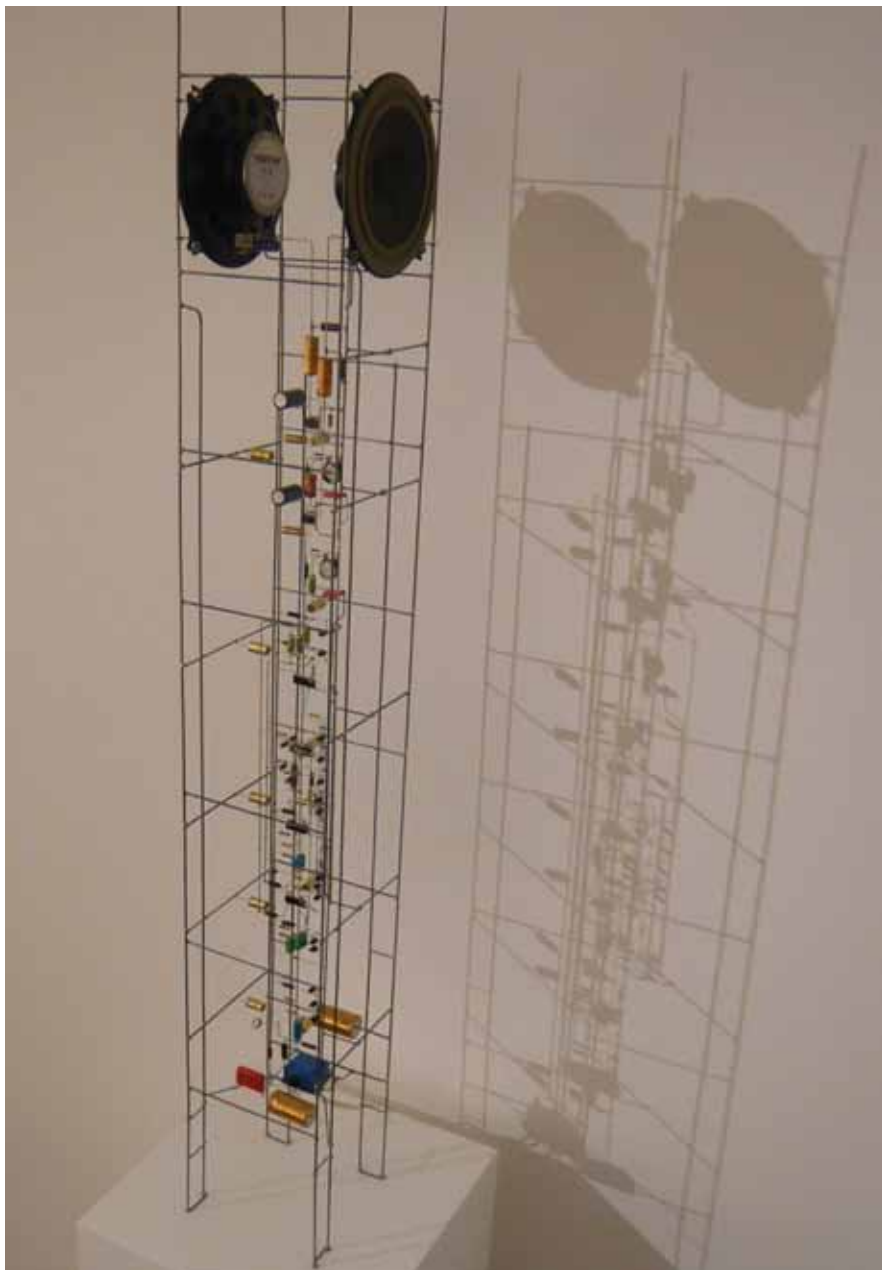


Ил. 1. Петер Фогель. Звуковая стена (фрагмент). Фото: Оливер Келлер. <https://www.flickr.com/photos/ozel/67520987>

Наиболее существенная разница между двумя художниками состоит в их отношении к этой изнанке. Для Тэнгли техника является источником потенциальной опасности, как физического, так и культурного свойства: бессмысленные, часто саморазрушительные действия и хаотические шумы, производимые его машинами, призваны напомнить зрителю об этом⁸. Электронные компоненты в работах Фогеля, в свою очередь, организованы в эстетически приятные формы, а звучание его скульптур, хотя и отчетливо синтетическое, вполне музыкально. Он скорее приглашает зрителя принять технологии как необходимую — и необходимо прекрасную — часть современного мира, и вступить с ней в диалог на равных⁹.

⁸ Gertich F. Klangskulpturen // de la Motte-Haber H. (hg). Klangkunst. Tönende Objekte und klingende Räume. Laaber, 1999. S. 146.

⁹ Archer P. Circuitry and Aesthetics // Peter Vogel: The Sound of Shadows. Exhibition catalogue. Brighton, 2011. [Электронный ресурс] URL: <http://vogetherexhibition.weebly.com/phil-archer-circuitry-and-aesthetics.html> (Дата обращения: 15.06.2014).



Ил. 2. Петер Фогель. Звуковой объект. Фото: Свен Невенн. <https://www.flickr.com/photos/makarellos/8237339545>

2. Инструмент и партитура

В творчестве Петера Фогеля технологии звукового синтеза обретают собственное художественное значение. Этот шаг можно рассматривать как одно из проявлений более широкого процесса эмансипации музыкального. Этим термином я предлагаю обозначить произошедшее во второй половине XX века обособление тех элементов музыкального искусства, которые раньше считались периферийными, служебными, в самостоятельные художественные практики. Звуковая скульптура в целом может служить примером такой эмансипации, поскольку она берет начало в жанре авторских музыкальных инструментов. Наметим основные этапы развития этого жанра.

С середины 1930-х годов американский композитор Харри Парч разрабатывает ансамбль инструментов, которые служили бы не только источниками звука, но и элементами театральной декорации, добавляя к музыке пластическое измерение. В 1950-е годы французские скульпторы Бернар и Франсуа Баше начинают создавать экспериментальные инструменты для исполнения музыки («звуковые структуры») и инструменты-скульптуры, предназначенные для экспонирования в галереях и музеях, где на них могли бы играть посетители (собственно звуковые скульптуры). При этом Братья Баше не проводили четкой границы между двумя категориями. Работы американского художника Харри Бертойи 1960-х годов уже не требуют вовлеченного участия исполнителя — звук производят колеблющиеся металлические стержни, ударяясь друг о друга. Таким образом, музыкальный инструмент постепенно обретает независимость от композиторской и исполнительской воли и становится самостоятельным произведением искусства.

Как правило, европейские музыкальные инструменты искусно декорировались: аскетичные формы инструментов современного симфонического оркестра скорее представляют собой исключение в этой традиции. Однако есть принципиальная разница между старинным декором и пластикой звуковой скульптуры. В последнем случае сам звучащий механизм инструмента становится скульптурной формой, неразрывно связывая визуальное и акустическое измерения. В этом смысле работы Петера Фогеля представляют собой такой же этап в развитии авторских электронных инструментов, что и скульптуры Баше и Бертойи — в отношении акустических. Электронные компоненты, синтезирующие звук, и связывающие их фрагменты проволоки (служащие также проводниками) складываются художником в элегантный футуристический орнамент.

Однако между классическими звуковыми скульптурами и работами Фогеля есть существенное отличие, подобное отличию в устройстве акустических и электронных инструментов. Звучание акустического музыкального инструмента определяется свойствами материала, из которого они изготовлены, и взаимодействием его конструктивных элементов. Другими словами, звучание является производным материала и формы — скульптурного материала и скульптурной формы в том случае, когда они приобретают самостоятельное художественное значение. Электросхема же состоит из множества типовых элементов, кодирующих отдельные звуки или аспекты звуков, в зависимости от их положения в пространстве схемы. Внешняя форма такого элемента не определяет его функцию, но обозначает ее. Сочетание этих особенностей роднит схему электронного инструмента с партитурой, также состоящей из множества типовых элементов, являющихся знаками звуков, а ее самостоятельное пластическое содержание, которым ее наделяет Фогель, — с партитурой визуальной, еще одним важнейшим направлением эмансипации метамузыкального.

Отправной точкой для развития графической партитуры стало, с одной стороны, усложнение в XX веке музыкального языка, использование новых приемов и техник игры, требовавших расширения традиционной системы нотации; с другой стороны — переосмысление отношений между композитором и исполнителем, развитие алеаторной музыки, представлявшей исполнителю все большую свободу¹⁰. В последнем случае визуальная партитура постепенно утрачивает функцию *инструктирования* исполнителя и скорее стимулирует его музыкальную интуицию¹¹.

В результате эстетическое содержание постепенно вытесняет прикладную функцию. Визуальная партитура оформляется в самостоятельный жанр и встает в один ряд с другими междисциплинарными графическими формами — книгой художника, визуальной поэзией и т. п. В дальнейшем нотно-текстовая основа играет все меньшую роль, что приводит к появлению объектных или пластических партитур. Характерным примером этого жанра является произведение *My Extensive Relationship with Mr. Stephen Patrick M. (I)* ирландского композитора и художницы Дженнифер Уолш. Оно представляет собой набор лент из различных тканей, ощупывание которых должно направлять музыкальную интуицию исполнителя. Здесь проявляется принципиальное свойство, которое характеризует весь процесс формирования метамузыкальных практик — переход от абстрактного к вещественному: если в звуковой скульптуре

¹⁰ Дубинец Е. Знаки звуков. О современной музыкальной нотации. Киев, 1999. С. 11–16.

¹¹ Там же. С. 40.

овеществлялся музыкальный звук, то в пластической партитуре это происходит с музыкальным текстом.

3. Скульптура и зритель

В этом контексте работы Петера Фогеля также можно рассматривать как вариант пластической партитуры — как продолжение его ранних опытов с партитурой живописной. Однако поскольку они представляют собой также и музыкальные инструменты, это принципиально меняет взаимоотношения скульптуры и зрителя, который оказывается одновременно и слушателем, и исполнителем. Традиционная визуальная нотация по-разному функционирует в выставочном и концертном залах. В первом случае она предстает как произведение графического искусства, не предполагающее исполнения — только созерцание. В концертном зале, напротив, осуществляется исполнение партитуры, но она скрыта от глаз зрителя. В то же время, для скульптур Фогеля это принципиально одна и та же художественная ситуация, в которой созерцание и исполнение происходят одновременно.

Более того, это один и тот же процесс. Акт созерцания такой партитуры — одновременно и акт ее исполнения, поскольку тень зрителя, рассматривающего работу со сколько-нибудь близкого расстояния, неизбежно попадает на фотоэлементы и запускает генерацию звуков. Это не исключает, однако, возможности сознательного музицирования, которое может осуществляться как простым посетителем выставки, так и профессиональными музыкантами (таковые опыты имели место). При этом способ функционирования пластической партитуры для этих двух типов исполнителей будет принципиально разным.

Е. Дубинец пишет о двух разновидностях графической нотации — дискурсивной и суггестивной. Дискурсивный тип «предполагает какое-то, хотя бы и весьма условное, присутствие визуальных соотношений, свойственных традиционной нотации», в то время как «в суггестивной нотации отсутствует даже намек на традицию, она сама по себе является живописным произведением — но с возможной звуковой реализацией»¹². Электросхема в рассматриваемых работах может выступать в обоих качествах, в зависимости от того, к какому зрителю-исполнителю она обращена. Она членима на дискретные повторяющиеся элементы и внешне достаточно схожа с традиционной партитурой (в звуковых стенах и оркестрах, а также некоторых звуковых объектах она даже организована так,

¹² Там же.

чтобы напоминать нотный стан). Поэтому профессиональным музыкантом она может быть интерпретирована как временная форма с четко прописанной структурой.

Для неспециалиста такая схема не будет иметь определенного музыкального смысла. В принципе, в выставочном контексте это справедливо для любой партитуры, поскольку в этой ситуации они и не предполагают исполнения. В случае же работ Фогеля любой зритель выступает в качестве исполнителя, и тип нотации меняется на суггестивный.

При этом, если в традиционной концертной ситуации исполнитель знаком со своим инструментом и знает, чего хочет достичь, то зритель Фогеля, придя в галерею, сталкивается с инструментом впервые, его звуковые возможности зрителю неизвестны. Его способ взаимодействия с работой — эксперимент и интуитивный поиск, который отчасти направляется восприятием пластической формы, но в то же время (и даже в большей мере) — обратной связью, т. е. самим звуковым результатом. Другими словами, создаваемая зрителем с помощью скульптуры музыка также становится частью суггестивной нотации.

Отдельный интерес в этом случае представляет вопрос о том, что именно описывает такая партитура. Поскольку зритель, как уже говорилось, не имеет представления о музыкальных возможностях скульптуры, он не может сознательно управлять ее звучанием¹³, только своими движениями и жестами. Сам Фогель описывает свои объекты в том числе и в этих терминах:

Кибернетические объекты, если рассматривать их как игровые системы, являются приглашением к движению, побуждением к тому, чтобы одновременно воспринимать и создавать, к взаимодействию между ощущениями и движением. Без участия зрителя объект мертв. Только движение вызывает его реакцию, которая, в свою очередь, побуждает зрителя к новым действиям¹⁴.

Таким образом, пластические партитуры Фогеля оказываются одновременно музыкальными и хореографическими. Неслучайно одна из звуковых стен, созданная для фестиваля Sonambient в 1996 году, предназначалась специально для танцоров и получила название «Техно-стена», в честь популярного в 1990-е годы стиля танцевальной музыки. Здесь

¹³ Которое к тому же не всегда зависит только от зрителя. Ряд звуковых объектов, в частности Series of Sounds устроены таким образом, что идентичные действия исполнителя могут приводить к разным звуковым результатам.

¹⁴ Vogel P. Interaktive Objekte: eine Retrospektive. Marl, 1996. S. 92.

можно усмотреть параллель с инструментами Льва Термена — терменвоксом, в котором высота звука регулировалась положением руки исполнителя, но в большей степени с терпситоном, использовавшим в том же качестве все тело танцора.

4. Движение и время

Проблема движения подводит нас к вопросу о пространственно-временных отношениях в скульптурах Фогеля. С одной стороны, попытки изобрести «пластическое время» являются одной из его центральных тем. С другой стороны, как пишет Е. Дубинец, «образцы „графической музыки“... в сущности, отрицают представления о музыке как о временном искусстве»:

Эмансипация записи изменила традиционные партитурные пространственно-временные отношения. Время отныне не трактуется линейно, согласно однонаправленному движению взгляда при чтении партитурной страницы слева направо. Оно перестает «просчитываться» и соотноситься с размером партитурного листа...¹⁵.

Действительно, если рассматривать такую скульптуру как музыкальное произведение, то есть как партитуру и ее звуковую реализацию, то об однозначной временной структуре говорить не приходится. Разные исполнители-слушатели могут интерпретировать визуальную партитуру по-разному, и степень взаимодействия с ней тоже может быть весьма различной — вплоть до полного игнорирования¹⁶. Эта нелинейность усугубляется трехмерной организацией (самих работ и пространства инсталляции), которая предполагает гораздо больше вариантов прочтения, нежели сколь угодно неортодоксальный партитурный лист.

В то же время в индивидуальном опыте слушателя такое произведение остается темпоральным и линейным: музыка, которую слышит посетитель, по-прежнему существует во времени и имеет определенную временную форму. Это противоречие характерно для многих произведений звукового искусства. Одновременную линейность и нелинейность музыкального времени в работах Фогеля можно объяснить через

¹⁵ Дубинец Е. Знаки звуков. О современной музыкальной нотации. Киев, 1999. С. 38–40.

¹⁶ Сознательного игнорирования, по крайней мере. Мы не можем полностью сбрасывать со счетов подсознательное влияние эстетического переживания на действия слушателя.

понятие партиципаторной музыки (по аналогии с партиципаторным искусством) — такой музыки, которая призывает слушателя стать соавтором того, что он слышит. Партиципаторность предполагает, что без участия зрителя или слушателя произведение просто не является законченным, оно реализуется только в индивидуальном опыте. Этой позиции в отношении своих скульптур придерживается и сам Фогель¹⁷.

Применительно к звуковым скульптурам, время существует только для слушателя — в тех звуках, которые он слышит, и в тех движениях, которые совершает, чтобы их из скульптуры извлечь. Сама же работа на первый взгляд остается статичной и неизменной. Однако эта статичность — мнимая. Н. Перри пишет:

...Как зрители мы поставлены перед задачей соотносить безвременное постоянство материальных проявлений работы с радикальной темпоральностью ее звучания <...> Посредством переживания нашего собственного движения относительно объектов [Фогеля] мы осознаем движение электронов в схеме и окончательно невозможность стазиса. Уравновешенное совершенство визуальных форм оказывается грандиозной иллюзией, за который скрывается яркий и динамичный мир электрических сил¹⁸.

Заключение

Звуковые скульптуры Петера Фогеля представляют собой сложный синтез пластики, техники и музыки. Используя электросхему как основу скульптурной формы, художник заставляет зрителя обратить внимание на технологическую основу современного мира. Однако в отличие от работавшего с этой же проблематикой Жана Тэнгли, Фогель не видит в ней опасности, а видит новую, в каком-то смысле постгуманистическую красоту.

Будучи одновременно музыкальными инструментами и партитурами, его работы оказываются в центре эмансипации метамузикального. Скульптуры Фогеля можно отнести сразу к двум направлениям этого процесса — визуальной нотации и звуковой скульптуре. Овеществляя

¹⁷ Parry N. Peter Vogel: Contexts for a Journey in Time and Space // Peter Vogel: The Sound of Shadows. Exhibition catalogue. Brighton, 2011. [Электронный ресурс] URL: <http://vogel-exhibition.weebly.com/nye-parry-peter-vogel-contexts-for-a-journey-in-time-and-space.html> (Дата обращения: 15.06.2014).

¹⁸ Ibid.

музыкальный звук и музыкальный текст, художник достигает максимальной степени единства пластического и акустического: сама музыка становится частью партитуры, направляющей действия исполнителя. При этом партитура приобретает двойкий характер: одновременно музыкальный и хореографический.

Объединение партитуры с инструментом в пластической форме приводит к наложению выставочного и концертного контекстов. Их слияние реализуется в феномене партиципаторной музыки, в которой слушатель является соавтором того, что он слышит. Таким образом, он сам становится необходимой частью произведения, без которой оно останется незавершенным.

Литература

1. *Дубинец Е.* Знаки звуков. О современной музыкальной нотации. Киев: Гамаюн, 1999. 314 с.
2. *Archer P.* Circuitry and Aesthetics // Peter Vogel: The Sound of Shadows. Exhibition catalogue. Brighton, 2011. [Электронный ресурс] URL: <http://vogelexhibition.weebly.com/phil-archer-circuitry-and-aesthetics.html> (Дата обращения: 15.06.2014).
3. *Gertich F.* Klangskulpturen // de la Motte-Haber H. (hg). Klangkunst. Tönende Objekte und klingende Räume. Laaber: Laaber, 1999. S. 135–190.
4. *Nakagawa S.* Investigation of Interactivity. Interview with Peter Vogel // Sound Arts vol. 5, 1992. [Электронный ресурс] URL: <http://www.sukothai.com/X5.Vogel.html> (Дата обращения: 07.09.2014).
5. *Parry N.* Peter Vogel: Contexts for a Journey in Time and Space // Peter Vogel: The Sound of Shadows. Exhibition catalogue. Brighton, 2011. [Электронный ресурс] URL: <http://vogelexhibition.weebly.com/nye-parry-peter-vogel-contexts-for-a-journey-in-time-and-space.html> (Дата обращения: 15.06.2014).
6. *Vogel P.* Interaktive Objekte: eine Retrospektive. Marl: Skulpturenmuseum Glaskasten, 1996. 119 S.
7. *Vogel P.* Klang, Bewegung, Licht: ein Werkbuch. Freiburg: modo, Museum für Neue Kunst, 2007. 127 S.