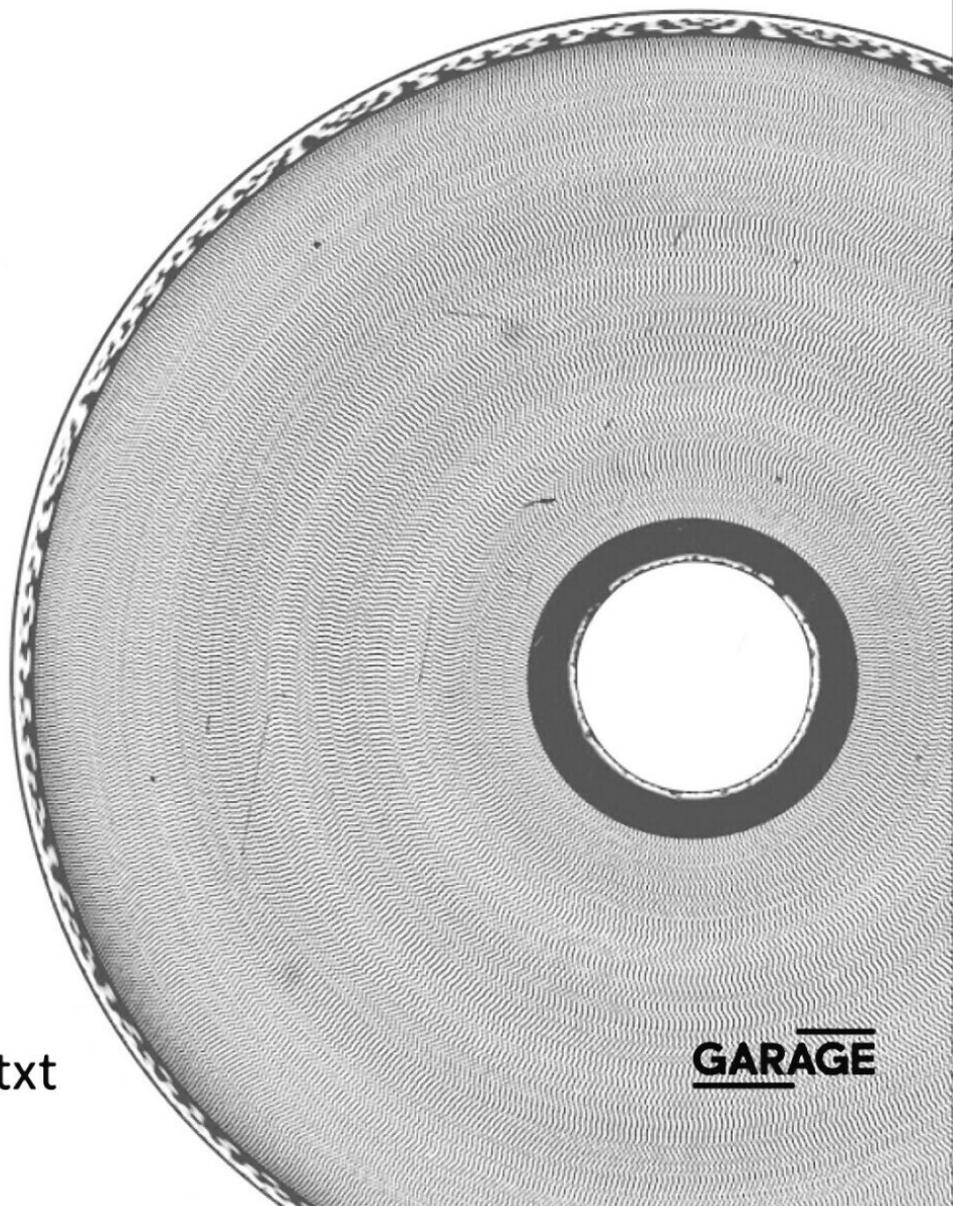


**Андрей Смирнов**

**В поисках потерянного звука**

**Экспериментальная звуковая культура  
России и СССР первой половины  
XX века**

Судьба культуры революционеров-эксперименталистов печальна. Многие проекты, не вписавшиеся в парадигмы тоталитарной культуры 1930–1950-х, забыты, инструменты и другие материальные свидетельства эпохи разрушены, ключевые документы утеряны, а сохранившиеся — разрознены, разбросаны по различным архивам. Фактически, мы вынуждены проводить раскопки на руинах культуры 1920-х. <...> Между тем, разработки той эпохи поражают и сейчас, спустя почти сто лет. Правоту экспериментаторов подтверждает история. Многие изобретения, казавшиеся утопическими, воссозданы спустя десятилетия, некоторыми, не зная истоков, мы пользуемся сегодня, а многим идеям, по-видимому, еще предстоит второе рождение.



ГАРАЖ.txt

Андрей Смирнов

**В поисках потерянного звука.  
Экспериментальная звуковая  
культура России и СССР  
первой половины XX века**

«ВЕБКНИГА»

2020

УДК 781.22  
ББК 22.32+85.313(2)

**Смирнов А.**

В поисках потерянного звука. Экспериментальная звуковая культура России и СССР первой половины XX века / А. Смирнов — «ВЕБКНИГА», 2020 — (ГАРАЖ.txt)

ISBN 978-5-9909717-3-8

Исследование посвящено истории искусства звука и музыкальной технологии в России и СССР первой половины XX века. Разработки того времени в области звука, долгое время неизвестные широкому читателю, поражают и сейчас, спустя почти сто лет. Правоту незаслуженно забытых экспериментаторов подтверждает современная практика. Объединяющий лейтмотив книги — взгляд на историю отечественной звуковой культуры с точки зрения медиаархеологии. В формате PDF А4 сохранён издательский дизайн.

УДК 781.22  
ББК 22.32+85.313(2)

ISBN 978-5-9909717-3-8

© Смирнов А., 2020  
© ВЕБКНИГА, 2020

## Содержание

От автора	6
Любовь Пчелкина. Предисловие «Кладоискатели» 1920-х	8
Рождение утопии	13
1. В начале было слово	16
1.1. Супрематизм и искусство звуковых масс	16
1.2. Свободная музыка	18
1.3. Дзига Вертов. Лаборатория слуха	21
1.4. Арсений Авраамов	23
Конец ознакомительного фрагмента.	24

**Андрей Смирнов**  
**В поисках потерянного звука**  
*Экспериментальная звуковая культура*  
*России и СССР первой половины XX века*

Издание осуществлено в рамках грантовой программы «ГАРАЖ. txt» Музея современного искусства «Гараж»



Все права защищены

© Музей современного искусства «Гараж», 2021

© Андрей Смирнов, текст, 2020

© Андрей Кондаков, макет, 2020

\* \* \*

## От автора

Книга «В поисках потерянного звука» посвящена забытой истории искусства звука и музыкальной технологии в России и СССР первой половины XX века и является частью исследовательского проекта Андрея Смирнова и Любови Пчелкиной. Первое, английское издание книги вышло в Кельне в 2013 году (Sound and Music, London & Verlag de Buchhandlung Walther Konig, Cologne) под названием «SOUND in Z: Experiments in Sound and Electronic Music in Early 20th Century Russia». Публикация была основана на материалах одноименной выставки, состоявшейся в 2008 году в парижском музее современного искусства Palais de Tokyo в рамках проекта британского лауреата премии Тернера Джереми Деллера под общим названием «From One Revolution To Another», при участии кураторов Мэтью Прайса (Великобритания) и Кристины Штейнбрехер-Пфандт. Последующая серия выставочных проектов, прошедших в России и Европе, носила название «Поколение Z». Русское издание является промежуточным итогом этих выставок и связанных с ними исследований. В сравнении с первым изданием оно существенно расширено и частично реструктурировано.

Объединяющий лейтмотив книги – взгляд на искусство звука и музыкальную технологию России с точки зрения медиаархеологии и вариантологии культуры, рассматривающих прошлое не как совокупность исторических фактов, но как многообразие возможностей. Медиаархеологи меняют расстановку сил, реабилитируют «неудачников», не вписавшихся в стройную историю технологических побед.

Подлинной «золотой жилой» медиаархеолога является история российской науки и культуры. По словам известного американского историка науки Лорена Грэхэма, «Неспособность России поддержать развитие технологий, которая с завидным постоянством длится уже больше трех сотен лет, к сожалению, придает ей отдельный статус. Ни одна другая страна не может похвастаться таким продолжительным рекордом, как в положительном, так и в негативном смыслах»<sup>1</sup>. Мы первыми осветили улицы электричеством, создали радиопередатчик и многомоторный пассажирский самолет, разработали транзисторы и диоды, на десятки лет опередили весь мир с идеей лазера, создали первые синтезаторы и вычислительные методы синтеза звука, так и не сумев воспользоваться первенством ни в одном из этих изобретений.

Хранилищем информации медиаархеолога является анархив, представляющий собой банк «проекций будущего» (Соломон Никритин). Это своего рода хранилище семян, по тем или иным причинам не проросших в свое время, но готовых в благоприятной ситуации пустить побеги. Анархив предоставляет исследователю неисчерпаемые возможности изучения вероятных форм и тактик видения будущего.

Книга основана на материалах анархива Андрея Смирнова, включающего многочисленные документы, отражающие забытое прошлое музыкальной технологии и искусства звука, документах из частных архивов исследователей, родственников и друзей изобретателей: Марины Шолпо, Ханны Райхенштейн, Сергея Зорина, Лидии Кавиной, а также архивов Термен-центра, Центра электроакустической музыки Московской государственной консерватории, Национального музея музыки, Российского государственного архива литературы и искусства, Российского государственного архива кинофотодокументов в Красногорске, отдела рукописей Государственной Третьяковской галереи, московского Политехнического музея.

Автор благодарит за помощь, совет и поддержку Марину Шолпо, Льва Болотского, Николая Изволова, Сергея Зорина, Лидию Кавину, Рэма Меркулова, Константина Дудакова-Кашуро, Петра Айду, Марию и Петра Термен, Альберта Глински, Лидию Адэр, Елену

---

<sup>1</sup> Грэхэм Л. Сможет ли Россия конкурировать? История инноваций в царской, советской и современной России. М.: Манн, Иванов и Фербер, 2014. [Электронный ресурс]. URL: <https://history.wikireading.ru/189402>.

Вогман, Бориса Каплана, Александра Пономарева и Чет-Нечет-Театр, Марию Цанцаноглу, Юрия Спицына, Джона Эплтона, Роба Муллендера, Наталью Сергиевскую, Нину Мелешину, Наталию Чечель, Юлию Глухову.

## Любовь Пчелкина. Предисловие «Кладоискатели» 1920-х

*Россия, как страна-загадка, с еще не проявленной сущностью и не развернутыми до конца колоссальными потенциями, с вечно отсроченной счастливой развязкой, является как бы духовной родиной всех «кладоискателей», их землей обетованной.*

**Философ С. Корнев**

Кто такой «человек изобретающий»? Насколько важны талант, творчество и просто созидательное начало отдельного человека в развитии общества, которому он принадлежит? Исследование российской культуры 1910–1930-х годов до сих пор является неисчерпаемым источником для ответов на эти вечные вопросы. Казалось, в наше время сложно найти период истории, где есть нераскрытые культурные слои и сферы, неохваченные пытливыми исследователями и «всемирной паутиной». Но «раскопки» выявили целое поколение людей, живших и творивших в России, затерявшееся в зигзагах траектории российской культуры начала XX века. Известный русский философ Л. Н. Гумилев называл «пассионариями» людей, продвигающих (толкающих) человечество в будущее. В нашем случае это гениальные, талантливые и просто творческие люди, имена и судьбы которых были потеряны в сложный для России период великих перемен.

Эта публикация в основном посвящена исследователям звука 1910–1930-х. Новое *слышание*, как и новое *видение*, было частью нового *думания* в обществе в целом. Художники, поэты, музыканты, архитекторы с энтузиазмом бросаются в новую реальность, изучая физику, науки о природе света и звука, разрабатывая свои теории о новом искусстве. Их идеалом становится аналитический ум эпохи Возрождения<sup>2</sup>. В октябре 1918 года А. В. Луначарский официально провозглашает, что творчество должно быть построено на экспериментальном фундаменте<sup>3</sup>.

Сложно представить объективную картину эпохи, когда творческая деятельность общества то стремится распасться на множество векторов – художественных, технических, символических, производственных, научно-аналитических, то все они пересекаются в неожиданном синтезе и становятся неделимы; когда в искусстве появляются группы, в которых объединяющим моментом служат не общие взгляды, а яркая индивидуальность каждого, и проявляются почти все художественные языки – от футуризма до реализма; когда все стремятся овладеть универсальным знанием, будто жить предстоит на какой-то другой планете.

Работы, посвященные этому периоду, пестрят эпитетами – *утопический, фантастический*, а то и более резкими. Однако в истории вы не найдете общего определения, термина или стиля, применимых к искусству 1910–1920-х. Данный отрезок времени не укладывается в систему представлений о единстве культуры, ее поступательном развитии, да и экономическая обстановка 1920-х в технически отсталой стране с голодающим населением явно не напоминает золотой век Греции или итальянское Возрождение.

Термин, объясняющий суть происходящего, нашел в 1919 году художник С. Никритин – *проекционизм* (от лат. *projectus* — брошенный вперед). Им он объяснял не только свой новый подход к живописи и методу искусствознания, но и методологию строительства нового общества, к которой надо стремиться.

---

<sup>2</sup> Характерно возникновение в это время даже нескольких обществ имени Леонардо да Винчи.

<sup>3</sup> Луначарский А. В. Чем должен быть высший институт искусств // Искусство. № 3. Октябрь 1918. С. 17.

В соответствии с манифестом проекционистов объектом искусства является не продукт потребления (картина), а метод, который у каждого художника свой, индивидуальный. И своей новой идеей он должен передать творческую энергию к развитию дальше. Следуя этому манифесту, Никритин стал разрабатывать универсальный художественный язык и представил на Первой дискуссионной выставке объединений активного революционного искусства (1924) свои исследования в виде таблиц, рекомендуя зрителям рассматривать его экспозицию не менее двух часов. Рядом он повесил реалистически выполненный портрет Л. Я. Резникова с надписью: «Выставляю, как показатель своего профессионального мастерства, от которого отказываюсь, считая его реакционным»<sup>4</sup>. Его товарищи Лучишкин, Плаксин, Тышлер также выставили чертежи, фотографии, объемные модели, рукописные теоретические выкладки своих исследований в области живописного пространства, а не конечные продукты творчества.

Теория проекционизма основана также на том, что настоящий художник создает проекты или «проекции», т. е. свои идеи, концепции в отношении предметов или явлений. По Никритину, эти *проекции метода художника*, его неповторимая организация материала и есть главное содержание произведения. Метод, изобретенный *тобой лично*, становится *целью творческого процесса*. Сюда входят не только эффектные находки, но и ошибки, казусы, парадоксы, обретающие новый конструктивный смысл и значение в контексте *проекции метода*. Вот новое содержание творческой деятельности!

Был создан прецедент – новый тип Музея современного искусства<sup>5</sup>, где в отборе вещей предпочтение отдавалось тем произведениям, «из которых можно идти вперед»<sup>6</sup>, хотя бы они были и менее ценными по мастерству и качеству, чем законченные шедевры признанных мастеров.

Данный принцип в 1920-е распространялся далеко за пределами чисто живописной сферы. Более важной становится не законченность изобретения, а внутренняя уверенность человека, его создающего, в дальнейшей жизнеспособности новой идеи. На первый план выходит посыл к дальнейшему творчеству, поиску, видению, будь то звуковой, визуальный или научный материал.

Именно этот новый взгляд на сущность творчества дал толчок волне новых междисциплинарных идей, исследований и экспериментов, способствовал выявлению людей, мыслящих аналитически, неординарно, свободно чувствующих себя в разных научных и творческих областях. Создаются проекты, которые и спустя 50 лет мыслятся не иначе, как фантастические, но уже сегодня мы удивляемся прозорливости их авторов.

Краткий отрезок истории России, 1910–1930-е, по сложности катаклизмов – революции, войны, тоталитарный режим – равен целой эпохе. В обстановке голода, холода и нищеты творческие люди жили помыслами о новой стране, где все будет иначе – совершенный человек, универсальный язык, удивительные машины, совершенное творчество.

Символ «Z» – зигзаг – главное послереволюционное графическое воплощение идеи времени, отразившее траекторию жизни этого поколения. Им пестрят обложки, плакаты, заголовки, художественные полотна. Являясь символом энергии и скорости, он как бы соединял творческие горизонталы, существуя вне властной вертикали. Отделение искусства от государства – вот один из ключевых лозунгов авангарда 1910–1920-х.

Еще до Революции в России сложилась особая творческая атмосфера, художники и поэты видели своей целью не только новый облик искусства, но и новую культуру в целом. Создавались различные группировки, каждая из которых оспаривала свое право на звание истинных

---

<sup>4</sup> I Дискуссионная выставка объединений активного революционного искусства. Каталог. М., 1924.

<sup>5</sup> Музей живописной культуры в Москве (1919–1929).

<sup>6</sup> А. Родченко. Цит. по: *Степанова В.* Человек не может жить без чуда. М., 1994. С. 120.

*будущников*. Везде красной нитью сквозила мысль, что свобода творчества – главное и первое условие новой жизни.

«Мы объявляем, что ограничение творчества есть отравка Искусства!»<sup>7</sup>. Это утверждение футуристов касалось и живописи, и поэзии, и музыки, и театра.

«Мы пролетарии искусства – зовем пролетариев фабрик и земель к бескровной и последней революции, к Революции Духа. Требуем:

1. Отделение искусства от государства. Уничтожение контроля в области искусства. Долой дипломы, звания, официальные посты и чины.

2. Передачу всех материальных средств искусства (театров, выставочных помещений, концертных залов – в руки самих мастеров искусства;

3. Всеобщее художественное образование...»<sup>8</sup>.

Освобождение звука из плена традиции первым продекларировал Н. Кульбин. Поэты (будетляне речетворцы) призывали «уничтожить устаревшее движение мысли»: путь слова – символ, звук, начертание.

Картина мира стремительно меняется под влиянием новой веры и религии – коммунизма. В России активно внедряется новый источник энергии – электричество! Появляются многие «чудеса» – от лампочки Ильича до устройства, передающего на расстоянии голос и изображение. Все это завораживает, вызывает восторг и преклонение.

«Радио решило задачу, которую не решил Храм как таковой...»

Задача приобщения к единой душе человечества, к единой ежесуточной волне... – эта задача решена с помощью молнии»<sup>9</sup>.

Волна музыкального новаторства поднялась в России почти одновременно с зарождением новаторства живописного и поэтического. Музыкант, композитор А. Лурье перевел на язык музыки многие эксперименты своих друзей художников-футуристов. Следуя новой теории Кульбина, он одним из первых создает атональные сочинения. Названия их говорят сами за себя: «Синтезы», цикл «Формы в воздухе. Звукопись П. Пикассо». Его современник Н. Рославец создает в эти годы новую систему организации звука, в основе которой лежит так называемый *синтетический аккорд*. Являясь базовым для построения, как мелодики, так и аккордики, он заменял старую классическую тональность, заложив основы серийности. Чуть позже И. Глебов (Асафьев) в Петрограде пишет статьи «Ценность музыки» и «Процесс оформления звучащего вещества», где затрагивает темы о «неизбежности эволюции музыки в сторону использования сложных тембровых комплексов» и особенностях конструкции звука, как некоей формосодержащей материи.

Художники и музыканты были готовы перенести свои творческие мастерские на фабрики и заводы и тем самым ознаменовать переход от субъективного творчества ко всеобщему! В 1917 году возникает знаменитый Пролеткульт, объединивший более 200 организаций в различных областях искусства. Идеологами Пролеткульта были А. А. Богданов<sup>10</sup>, А. К. Гастев<sup>11</sup>, В. Ф. Плетнев<sup>12</sup>. Его цели – повсеместное развитие «творчества новой пролетарской классовой

---

<sup>7</sup> Манифест Союза молодежи. СПб., 1913.

<sup>8</sup> Манифест летучей федерации футуристов. 1918. [Электронный ресурс]. URL: [http://rozanova.net/second\\_page.pl?id=422&catid=14](http://rozanova.net/second_page.pl?id=422&catid=14).

<sup>9</sup> *Хлебников Велмир*. Радио Будущего. [Электронный ресурс]. URL: <https://rvb.ru/20vek/khlebnikov/tekst/06teor/272.htm>

<sup>10</sup> Политический деятель, ученый-естествоиспытатель, с 1926 года – организатор и директор первого в мире Института переливания крови; погиб в 1928 году, производя на себе опыт.

<sup>11</sup> Основатель Центрального института труда (ЦИТ) в 1921 году.

<sup>12</sup> Писатель, критик. Вслед за Богдановым опровергал ленинское учение о культурной революции, утверждал, что психологию класса «может дать только художник-пролетарий». Дважды был в ссылке.

культуры, выявление и сосредоточение творческих сил пролетариата в области науки и искусства»<sup>13</sup>.

Индустриализация, как главная хозяйственная задача страны, вызывала желание отобразить ее в звуках, создать искусство, *созвучное* ее масштабу. Широкое применение в проектах Пролеткульта получила музыка «металла и станков», в которой музыкальными инструментами были огромные молоты и стальные листы, «имитировавшие» тяжелую поступь победившего пролетариата, гибель старого мира и наступление новой эры коммунизма. «Симфония гудков» А. Авраамова, где в партитуре присутствуют гудки заводов, свистки паровозов, сирены и даже артиллерия – яркая иллюстрация атмосферы происходившего. А. Мосолов работает над оставшимся незавершенным балетом «Сталь», известным только по фрагменту «Завод». Л. Половинкин пишет фокстрот «Электрификат» и симфонический цикл «Телескопы» (I–IV). В. Дешевов создает оперу «Лед и Сталь» и фортепианную пьесу «Рельсы». Даже такие корифеи как С. Прокофьев (балет «Стальной скок») и Д. Шостакович (балет «Болт») вводили в партитуры партии тяжелой индустрии (паровозные гудки, щелканье приводных ремней и т. п.). Сейчас это редко звучащие, а зачастую и вовсе забытые произведения.

Читая документы, дневники, перелистывая альбомы и каталоги выставок, проекты архитектурных сооружений того времени, обнаруживая в архивах и патентных библиотеках чертежи и описания изобретений, невольно осознаешь масштаб интеллектуального и творческого «взрыва» 1920–1930-х. Россия, будучи страной, где с начала ее истории система ценностей и официальная культура привносились извне, именно в этот период дала совершенно оригинальные явления в разработке различных технологий будущего во многих сферах искусства и науки. Огромному числу идей придавался статус «утопии», но на проверку, многие из них оказались настолько жизнеспособны, что, не зная истоков, мы пользуемся этими открытиями сейчас.

Органическая несовместимость именно такого искусства с ролью «инструмента», популяризатора и надежного распространителя тоталитарных идей предрешила его судьбу. Но если драматическая история русского постреволюционного художественного авангарда довольно известна, то имена и судьбы немногочисленного сообщества исследователей звука, апологетов «музыки машин», создателей новых инструментов и новых музыкальных технологий до сих пор остаются почти нераскрытой страницей в истории художественной жизни России начала XX века.

Рукописи не только не горят, но и могут превосходить наши ожидания от встречи с прошлым. Живущим в XXI веке трудно представить, что данные изобретения могли быть сделаны без компьютерных и цифровых технологий лишь на «голом» энтузиазме и творческом вдохновении.

Одна из заслуг настоящего творчества в том и состоит, что оно помогает уточнить человеку время его существования, оно всегда избегает повторения. Вот почему оно часто «оказывается “впереди прогресса”, впереди истории, основным инструментом которой является – не уточнить ли нам Маркса? – именно клише»<sup>14</sup>.

На наш взгляд актуальность данной публикации в ее вневременном контексте. Триада государство – общество – человек, вне зависимости от географии, всегда обращена в сторону минимизации человеческих свобод. Сегодня, когда нити традиции и культуры почти утрачены, мы убеждены в важности обретения и осознания нашей подлинной истории. У многих живущих в России людей и сегодня еще не угасла искра творческого созидания во имя большой благородной цели, нет только уверенности в актуальности, «нужности» своих талантов, да и цель, в общем, часто не ясна. Имея возможность сегодня, из «будущего», взглядеться в реаль-

---

<sup>13</sup> Правда. 1922. 27 сентября.

<sup>14</sup> Бродский И. Нобелевская лекция. 1987. [Электронный ресурс]. URL: <http://lib.ru/BRODSKII/lect.txt>

ные документы нашего прошлого, приходишь к осознанию простой, но вечной мысли, лучше всего сформулированной Иосифом Бродским в его обращении к человеческому сообществу в Нобелевской речи: «Независимо от того, является человек читателем или писателем, задача его состоит в том, чтобы прожить свою собственную, а не навязанную или предписанную извне, даже самым благородным образом выглядящую жизнь. Ибо она у каждого из нас только одна, и мы хорошо знаем, чем все это кончается»<sup>15</sup>.

---

<sup>15</sup> Там же.

## Рождение утопии

*Монтеры!  
Вот вам выжженная страна,  
У вас в сумке два гвоздя и камень,  
Имея это, – воздвигните город!*  
*Алексей Гастев. 1922*

Характерной чертой российской культуры 1910–1920-х была ее кросс-дисциплинарность. Музыканты изучали физику и математику, математики и физики осваивали теорию музыки, художники, постигая азы акустики, создавали новые техники синтеза и трансформации звука. Поэтому нет ничего удивительного в том, что пионерами искусства звука, первыми исследователями новых музыкальных технологий, способных, казалось бы, изменить общепринятые эстетические парадигмы, стали не академически образованные музыканты, но ученые, художники, актеры, кинорежиссеры и поэты.

Другой характерной чертой эпохи была незавершенность проектов, сохранившихся в виде многочисленных лозунгов, деклараций, схем и чертежей, так и не доведенных до практического результата. Однако в ближайшем рассмотрении незавершенность является кажущейся. Часто она имеет концептуальный характер, будучи органической частью самой культуры. И даже в тех случаях, когда связь артефактов прошлого с тем, что принято сегодня понимать под музыкальным авангардом начала XX века, кажется не очевидной, они, тем не менее, функционируют как важные шаги в создании гравитационных центров будущего музыкального дискурса.

Впрочем, причислять героев этой книги к музыкальному авангарду не совсем корректно. Более точно было бы говорить о таком явлении, как музыкальный экспериментализм. В поисках ценностей, которые должны руководить опытом, эксперименталисты обращаются к самому опыту. Методология экспериментализма признает возможность и правомерность вмешательства человека в естественный ход событий с целью вычленения в нем разумного «идеального объекта». И если авангардная музыка занимает экстремальные позиции в пределах традиции, то экспериментальная музыка лежит за ее пределами, нарушая явным образом существующие в музыкальном искусстве традиционные нормы и правила.

В конце 1910-х образ мышления многих российских художников формировался под воздействием разных типов анархизма<sup>16</sup>. В их числе – Казимир Малевич, Владимир Татлин, Василий Кандинский, Александр Родченко, Ольга Розанова, Варвара Степанова, Надежда Удальцова и др. Многие из них публиковали свои манифесты и заявления на страницах издаваемой Московской федерацией анархистских групп газеты «Анархия», закрытой в июле 1918 года.

В 1919 году художница Варвара Степанова отметила в своем дневнике: «Русская живопись так же анархична по своим принципам, как и Россия по своему духовному движению. У нас нет школ, и каждый художник – творец, каждый самобытен и резко индивидуален, будь он новатор, будь он синтетик, будь он реалист»<sup>17</sup>. Это свидетельство в значительной степени характеризует всю российскую революционно-артистическую утопию конца 1910-х – начала 1920-х, времени, когда российское государство находилось на грани краха, а общество было структурировано как своего рода анархическая «сетевая культура», основанная на гори-

---

<sup>16</sup> Буренина-Петрова О. Анархия и власть в искусстве. Цюрих, 2003. [Электронный ресурс]. URL: [https://rozanova.net/second\\_page.pl?id=122&catid=14](https://rozanova.net/second_page.pl?id=122&catid=14).

<sup>17</sup> Степанова В. Человек не может жить без чуда. М.: Сфера, 1994.

зонтальных связях между «творческими единицами», включающими многих представителей интеллигенции, художников, ученых и даже политиков.

После Октябрьской революции отношения между государством и творческим сообществом несколько осложнились. Когда в конце 1917 года Анатолий Луначарский пригласил к себе 150 самых выдающихся представителей интеллигенции Петрограда, пришло лишь пятеро<sup>18</sup>. Тем не менее, значительная часть творческого сообщества, увлеченного революционными идеями, поверила в то, что социальная революция неизбежно приведет к тотальной реконструкции культуры, открыв дорогу к реализации самых радикальных и фантастических идей. При этом общество будущего часто виделось как бесклассовое, лишенное центральной власти и насилия.

Рождаются многочисленные ассоциации, группировки и сообщества, в их числе федерация летучих футуристов, сообщество анархистов-интериндивидуалистов и т. п. Возникают невозможные в иное время идеи и проекты, часто анонимные, практически забытые ныне. Так, представители литературно-философского направления биокосмизма в начале 1920-х ставили своими основными принципами и целями максимальную свободу личности и ее творчества вплоть до свободы передвижения в космосе, распространения влияния деятельности человека на всю Вселенную, достижения физического бессмертия, способности создавать и пересоздавать Вселенную, управлять временем, воскрешать умерших людей и т. п.

Подобное видение артистической утопии во времена Гражданской войны парадоксальным образом сосуществовало с проводимой государством жестокой политикой военного коммунизма и первыми концентрационными лагерями для несогласных<sup>19</sup>. Однако введение всеобщей трудовой повинности, уравниловка, презрение к техническим специалистам и интеллигенции привели к катастрофическому снижению производительности труда. На смену политике военного коммунизма в 1921 году приходит новая экономическая политика, сочетавшая социалистические методы с возможностями свободного предпринимательства.

Появляется запрос на создание «человека будущего». Художник Соломон Никритин рассуждал в 1922 году: «Но когда, с одной стороны, нет власти, нет принуждения, нет тюрем, наказаний, суда и прочего, а с другой стороны мы имеем – животную, эгоистическую, индивидуалистическую природу человека. Где же в этом случае возможность новой гармоничной жизни <...>?»<sup>20</sup>.

В 1924 году Лев Троцкий утверждал: «Мы можем провести через всю Сахару железную дорогу, построить Эйфелеву башню и разговаривать с Нью-Йорком без проволоки, а человека улучшить неужели не сможем? Нет, сможем! Выпустить новое, “улучшенное издание” человека – это и есть дальнейшая задача коммунизма»<sup>21</sup>.

Позиция Ленина более прагматична. Художник Юрий Анненков вспоминал, что Ленин в беседе с ним в 1923 году высказал мысль: «Я, знаете, в искусстве не силен, искусство для меня, это <...> что-то вроде интеллектуальной слепой кишки, и, когда его пропагандная роль, необходимая нам, будет сыграна, мы его – дзык, дзык! – вырежем. За ненужностью. Впрочем, вы уж об этом поговорите с Луначарским: большой специалист. У него там даже какие-то идейки <...>».

Вообще, к интеллигенции, как вы, наверное, знаете, я большой симпатии не питаю, и наш лозунг “ликвидировать безграмотность” отнюдь не следует толковать, как стремление к зарождению новой интеллигенции. “Ликвидировать безграмотность” следует лишь для того,

---

<sup>18</sup> История русской советской музыки. План-проспект / АН СССР: Институт истории искусств, Сектор истории музыки; под ред. Ю. В. Келдыша. М.; Л.: АН СССР, 1950. С. 3.

<sup>19</sup> КПСС в резолюциях, решениях съездов, конференций и пленумов ЦК (1898–1986). М.: Политиздат, 1982. Т. 2.

<sup>20</sup> Никритин С. Об идеологии проекционного театра. 1922. Отдел рукописей ГТГ. Ф. 141. Оп. 1. Д. 88. Л. 2.

<sup>21</sup> Троцкий Л. Вопросы культурной работы. М.: ГИЗ, 1924. С. 84.

чтобы каждый крестьянин, каждый рабочий мог самостоятельно, без чужой помощи, читать наши декреты, приказы, воззвания, цель – вполне практическая. Только и всего»<sup>22</sup>.

Справедливости ради следует отметить, что нет никаких подтверждений подлинности этого высказывания. Впрочем, и удивления оно не вызывает.

На рубеже 1910–1920-х складывается уникальная ситуация: впервые за всю историю России в течение непродолжительного времени дистанция между государством и обществом сокращается практически до нуля, а вертикальная мобильность предельно упрощается. Власть в лице Анатолия Луначарского и Льва Троцкого видит в самых авангардных формах искусства своего рода «движитель» новой культуры. В свою очередь творческое сообщество переполнено энергией, увлечено революционными идеями, готово следовать за политическими лидерами до конца. Рождается общественный консенсус: роль конструкторов, селекционеров и пропагандистов с самого начала отводится художникам. «Авангардизм же уподобил жизнь художественному проекту, а художника поставил на место демиурга, креативной воли которого достаточно, чтобы изменить даже Вселенную...»<sup>23</sup>

В Москве создается Музей живописной культуры (1919–1929), государство покупает картины у наиболее радикальных художников, в том числе Малевича, Родченко, Кандинского, Филонова и других. Создаются специальные институты, такие как Государственный институт музыкальной науки и Центральный институт труда. При этом существовало огромное количество структур, управляющих искусством: Главрепертком, Главискусство, Наркомпрос, Главполитпросвет, Пролеткульт, Культпроп и т. д. Каждая имела свои представления о том, как, в каком направлении должно идти развитие. В общей неупорядоченности, несогласованности имелись свои плюсы, дававшие возможность реализации смелых художественных проектов, подобных «Гудковой симфонии» Арсения Аврамова, практически невозможной в другое время и в другом месте.

Тем не менее, общее направление культурной политики было задано, и ставки были высоки. Лев Троцкий писал: «Человек поставит себе цель овладеть собственными чувствами, поднять инстинкты на вершину сознательности, сделать их прозрачными, создать более высокий общественно-биологический тип, если угодно – *сверхчеловека*... Человек станет несравненно сильнее, умнее, тоньше; его тело – гармоничнее, движения ритмичнее, голос музыкальнее. Формы быта приобретут динамическую театральность. Средний человеческий тип поднимется до уровня Аристотеля, Гете, Маркса. Над этим кряжем будут подниматься новые вершины»<sup>24</sup>.

---

<sup>22</sup> Анненков Ю. Дневник моих встреч. Б. м., 1966. С. 69–70.

<sup>23</sup> Кругликов В. Русский авангард. Самый авангардный авангардизм в истории. [Электронный ресурс]. URL: <https://adindex.ru/publication/gallery/2012/03/7/87104.phtml>

<sup>24</sup> Троцкий Л. Д. Литература и революция. М.: ГИЗ, 1924. С. 192–194.

# 1. В начале было слово

## 1.1. Супрематизм и искусство звуковых масс

В переписке художника Казимира Малевича мы находим интересное письмо 1915 года, адресованное Михаилу Матюшину, художнику, композитору, футуристу, автору музыки к опере «Победа над Солнцем». В декабре 1915 года в Петрограде открылась Последняя кубофутуристическая выставка картин «0,10», на которой Малевич представил публике свои супрематические полотна, в частности «Черный квадрат». Однако, пропагандируя отказ от изображения оболочек предметов в пользу простейших форм – основы мироздания, Малевич отнюдь не ограничивался областью изобразительного искусства. Он писал: «... совершенно неожиданно получил приглашение на пост профессора новой живописи в открывшейся уже в Москве Студии-Театре. <...> Вчера были выборы комитета, куда и я был приглашен и выбран в члены комитета, все шло прекрасно, пока не дошло до главного определения идеи студии. <...> На мои высказанные взгляды о музыке и декоративном и театральном искусстве было принято с недоумением и невозможностью, так как форма моя ничего не выражает. Глупость большую сделал, когда указал Рославцу, что *современная музыка должна идти к выражению музыкальных пластов и должна иметь длину и толщину движущейся музыкальной массы во времени, причем динамизм музыкальных масс должен сменяться статизмом, т. е. задержкою музыкальной звуковой массы во времени*. Когда меня спросили, что я окончил по музыке, то я просто сейчас же вышел из членов комитета и сегодня отказываюсь от преподавания...»<sup>25</sup>.

В другом письме Матюшину Малевич пишет: «Бросайте кисть и готовьте музыку, в рядах бойцов Живописи есть порядочно. Но в нашей идее Вы один. Ищите новые формы для звука, чтобы быть готовым. <...> Еще знаете, что из Супрематизма что-то выйдет новое, вертится что-то возле этого»<sup>26</sup>.

Еще в 1913 году под влиянием идей поэтов Алексея Крученых и Велимира Хлебникова о слове и букве «как таковых» Малевич обращается к области экспериментальной поэзии. Придя в 1914–1915 годах к идее беспредметности как всеобщего единого начала, он стремился к супрематическому синтезу форм искусств, нацеленному на проявление беспредметных ощущений. В свою очередь абстрактная фонетическая заумь, в которой нет узнаваемых морфем, лучше всего отвечала требованиям беспредметности.

Теория Малевича о звуке в поэзии содержит два центральных положения: о букве-звуке и о «звуковой массе». Буквенный звук отличается от музыкального звука. Малевич называет букву «звуковой нотой» или «нотой-буквой», то есть «знаком», который формально подобен знакам нотного письма, но обозначает немusикальный звук.

Понятие «звуковых масс» у Малевича параллельно понятию «живописных масс» в первых манифестах супрематизма (1915–1916), где массы цвета истолкованы как беспредметный «материал», из которого «выйдут» новые формы – цветные плоскости. «Все три вида беспредметных масс Малевич видел движущимися в геометрических формах в пространстве. Однако музыкальные массы он рисовал в своем воображении объемными, кубофутуристическими, в виде “пластов” и “глыб”, имеющих “вес”, “длину и толщину”, или в форме куба, и связывал их

---

<sup>25</sup> Малевич о себе. Современники о Малевиче. Письма. Документы. Воспоминания. Критика / Авт. – сост. И. Вакар, Т. Михиенко. В 2 т. М.: РА, 2004. С. 70–71.

<sup>26</sup> Там же. С. 73–74.

с «алогизмом инструментов в музыке»<sup>27</sup>, тогда как буквенные звуковые массы и живописные массы представлялись ему в супрематических плоскостях»<sup>28</sup>.

В 1916 году Малевич уже мыслил в категориях супрематизма, отрицающего подражание звуковым энергиям предметного мира. Искусствовед Игорь Аронов пишет: «Понятия “формы-знака”, “распыления”, “динамического покоя (молчания)”, “уха беспредметного” прямо связаны с близкими понятиями из ранней теории Малевича о звуке, которая может быть теперь объяснена в контексте его общей концепции беспредметности. Стихийное возбуждение как первичный звук подействовало на сознание, воспринявшее этот звук в виде звуковых масс. Предметная мысль распылила массы на отдельные звуки, обозначив их в знаковых формах букв и слов, которые удалили сознание от ощущения беспредметной единой сущности звуковых масс, через которое возможно восприятие беспредметного возбуждения как родового источника всех явлений. Построение супрематической композиции из буквенных комбинаций, обозначающих звуковые массы, подразумевает стремление к воссозданию ощущения беспредметного равенства звуков, вплоть до первичного беспредметного безразличия между ними»<sup>29</sup>.

Делая попытку переноса концепции супрематизма на смежные искусства, в данном случае на музыку, Малевич фактически дает определение сонорной техники музыкальной композиции, популярной во второй половине XX века, широко использующей термины-метафоры (точка, россыпь, линия, поток и т. д.), оперирующей понятием «звукового поля», параметрами которого являются границы, ширина и плотность. Так, в большинстве аналитических работ Эдгара Вареза «пространство» выступает на правах ключевого термина. Слова, сочетающиеся с ним чаще других, – «проекция», «скорость», «вращение», «расширение», «сжатие», «плоскость», «масса» и т. д.

Не следует ли нам считать Казимира Малевича предтечей музыкального авангарда 1970-х? Впрочем, в то время как супрематизм становится новым этапом в развитии беспредметной живописи, музыкальная культура к смене парадигм еще не готова. Идеи Малевича опережают время на десятилетия.

---

<sup>27</sup> Там же. С. 73.

<sup>28</sup> Аронов И. Казимир Малевич: Опыт супрематической поэзии // О поэзии Серебряного века: О. Э. Мандельштам, В. Хлебников, К. С. Малевич. Сводный реферат. № 47. Toronto, 2014. С. 323–344.

<sup>29</sup> Там же.

## 1.2. Свободная музыка

Между 1908 и 1910 годами вся авангардистская сцена в Санкт-Петербурге была сосредоточена вокруг врача и художника Николая Кульбина (1868–1917), являвшегося, без преувеличения, одним из самых влиятельных российских мыслителей и художников начала XX века. Приват-доцент Военно-медицинской академии, врач, доктор-психиатр, художник и меценат, он занялся искусством в возрасте 40 лет. Сегодня Кульбин известен как живописец, график, театральный художник и теоретик Свободного искусства и Свободной музыки, а также как один из основателей российского футуризма.

Кульбин окончил Военное медицинское училище в Санкт-Петербурге в 1892 году, работал там с 1905 года лектором, а также хирургом в российском Генштабе армии в 1903–1917 годах. В 1915 году он достиг ранга государственного советника. Именно в это время Кульбин провозгласил освобождение звука от пут традиции.

Николай Кульбин держал салон в Санкт-Петербурге, представлявший собой своего рода неформальную ассоциацию, которая включала большинство российских авангардистских художников, композиторов, поэтов и ученых, что позволяло ему распространять свои идеи среди артистического сообщества.

По воспоминаниям композитора Артура Лурье, «доктор генерального штаба, носивший военную форму и звеневший шпорами, мечтатель и художник, Николай Иванович Кульбин был страстно предан искусству <...> Занимая крупное служебное место, он тем самым имел возможность оказывать практическую помощь огромному количеству людей, спасая их от голода и холода. <...> Добро он творил легко, не задумываясь, совершенно бескорыстно, не ожидая объявлений благодарности. Дом его был открыт для всех (жил он вблизи Мариинского театра) ...»<sup>30</sup>.

Старания Кульбина-теоретика были направлены к цели «динамического развития вселенной» – созданию живой теории, основанной на данных точных наук и позволяющей человеку, который и сам является «клеточкой тела живой земли», как откровение читать книгу Вселенной, пробуждая в себе поэта, становясь постепенно «цветом земли» – существом «любящим, мыслящим и желающим».

Кульбин писал:

«Новые возможности скрыты в самых источниках искусства, в природе.

Мы – малые органы живой земли, клетки ее тела. Прислушаемся к ее симфониям, составляющим часть общего космического концерта. Это – музыка природы, натуральная, свободная музыка.

Пора обратить внимание на естественное искусство и на законы его развития.

Все знают, что шумы моря и ветра музыкальны, что гроза развивает дивную симфонию, а музыка птиц даже получила большое распространение в обиходе обывателя <...>»<sup>31</sup>.

Кульбин разработал свою теорию искусства на основе собственных физиологических и неврологических исследований. Для него физическое воздействие движения цвета или звука служило внешними стимулами, которые вызвали психические эффекты в мозгу зрителя. Кульбин провозгласил, что гармония и диссонанс должны стать основными принципами философии искусства. Он утверждал, что гармония и диссонанс – основа мироздания, природы и

---

<sup>30</sup> Лурье А. Наш марш // Русский футуризм. Стихи. Статьи. Воспоминания / Сост. В. Н. Терехина, А. П. Зименков. СПб.: Полиграф, 2009. С. 702–705.

<sup>31</sup> Калаушин Б. М. Николай Кульбин: Документы: Статьи, дневники, рукописи, отклики прессы, из воспоминаний, выставки, мастерская // Аполлон. Альманах. Т. 1. Кн. 2. СПб.: ИГ «Аполлон», 1995. С. 17.

искусства; совершенная гармония – смерть; по мере усиления диссонанса формы проявляется жизнь; жизнь – самая диссонирующая форма.

В музыке, пластике и словесности созвучия успокаивают зрителя, а диссонансы возбуждают. Диссонанс, взятый отдельно, может быть какофонией. Но если перед этим диссонансом взяты звуки, которые созвучны с первой из нот диссонанса, после диссонанса – другие звуки, которые гармонируют со второй нотой, то получается гармония последовательности. Часть диссонанса консонирует с воспоминанием, другая часть – с будущим. Гармония последовательности особенно типична для современного искусства<sup>32</sup>.

В лекции «Свободное искусство как основа жизни», прочитанной в Петербурге 20 февраля 1909 года, Кульбин сформулировал свой взгляд на философию искусства. Его брошюра «Свободная музыка. Применение новой теории художественного творчества к музыке», основанная на серии прочитанных в 1908 году лекций, была опубликована в Петербурге в 1909 году, а в 1912-м в переводе на немецкий язык издана в Мюнхене группой Кандинского в сборнике «Der Blaue Reiter». Значение этой работы для России было сопоставимо с ролью «Эскиза новой эстетики музыкального искусства» Ферруччо Бузони, изданного в Европе в 1907 году.

Кульбин утверждал: «Музыка природы: свет, гром, шум ветра, плеск воды, пение птиц, – свободна в выборе звуков. Соловей поет не только по нотам современной музыки, но всем, которые ему приятны. Свободная музыка совершается по тем же законам, как и музыка природы и все искусство природы. Художник свободной музыки, как и соловей, не ограничен тонами и полутонами. Он пользуется и четвертями тонов, и осьмыми, и музыкой со свободным выбором звуков»<sup>33</sup>.

Он открыл целый ряд новых, ранее не исследованных возможностей:

«Открывается ряд явлений, бывших до настоящего времени совершенно неизвестными: *тесные сочетания звуков и процессы тесных сочетаний*.

Этот род явлений прослежен мною одновременно в красках и звуках. <...> Эти сочетания соседних в гамме звуков, отличающихся только на четверть тона или даже на меньшие расстояния, можно-бы еще назвать “тесными диссонансами”, но они обладают особенными свойствами, которых не имеют обыкновенные диссонансы.

Тесным сочетаниям звуков соответствуют в живописи тесные сочетания цветов, соединенных в спектре. Тесные сочетания звуков вызывают у людей совершенно необычайные ощущения. Вибрация тесно сочетанных звуков, в большинстве случаев, дает возбуждение. <...> Вибрацией тесных сочетаний, их шествиями и разнообразной игрой их легче изобразить свет, цвета и все живое, чем обыкновенной музыкой. <...> Тесными сочетаниями можно дать и музыкальные картины, составленные из отдельных цветных пятен, которые сливаются в белую гармонию, подобно новой импрессионистской живописи»<sup>34</sup>.

Русский футуризм родился в Санкт Петербурге в начале 1907 года в результате встречи Николая Кульбина с Давидом Бурлюком и Аристархом Лентуловым. В 1908 году Кульбин основал «художественно-психологическую группу» под названием «Треугольник», участники которой ставили в основу искусства сочетание в красках всех родов искусства: пластики, музыки и слова, утверждая, что краски могут согласовываться с известными словами и звуками.

26 апреля 1908 года Кульбин провел выставку «Современные течения в искусстве», ставшую самой первой демонстрацией авангардистского искусства в Санкт-Петербурге.

26 декабря 1909 – 20 января 1910 года в Вильне прошла выставка картин «Импрессионисты», в которой принимали участие группы «Венок» Бурлюков и «Треугольник» Кульбина.

<sup>32</sup> По материалам статьи: *Кульбин Н. Свободное искусство как основа жизни // Студия импрессионистов. СПб., 1910. С. 3.*

<sup>33</sup> *Кульбин Н. Свободная музыка. СПб., 1909, С. 3.*

<sup>34</sup> *Калаушин Б. М. Николай Кульбин: Документы: Статьи, дневники, рукописи, отклики прессы, из воспоминаний, выставки, мастерская // Аполлон. Альманах. Т. 1. Кн. 2. СПб.: ИГ «Аполлон», 1995. С. 19.*

Участники последней предприняли попытки согласовать краски со звуками и словами. Прозвучало несколько лекций Кульбина на тему «Новые пути в искусстве: слово, музыка и пластика».

Именно Кульбин организовал приезд австрийского композитора и художника Арнольда Шенберга в Россию в 1912 году, а также лидера итальянского футуризма Филиппо Томмазо Маринетти в 1914 году.

Последняя лекция Кульбина была проведена совместно с Алексеем Крученых зимой – весной 1914 года.

Хотя Николай Кульбин умер очень рано – 6 марта 1917 года, его влияние на молодое поколение революционных художников и ученых было весьма значительно. Среди его прямых или косвенных последователей были Артур Лурье, Арсений Авраамов, Леонид Сабанеев и многие другие. Как вспоминал Артур Лурье: «Николай Иванович очень меня любил и повсюду таскал за собой. Называл он меня почему-то “Артемом”, и, знакомя меня с кем-нибудь, рекомендовал так: “Познакомьтесь, это Артем. У этого мальчика особенная голова”. В данном случае Николай Иванович, наверное, имел в виду мою теорию, которую я тогда придумывал, назвав ее “Театр действительности”. Теория моя заключалась в том, что все в мире включалось в искусство, до звучания предметов. Эта теория была именно тем, что в последнее время стали называть “конкретной музыкой”<sup>35</sup> и что затем выродилось в электронные опыты»<sup>36</sup>.

---

<sup>35</sup> Конкретная музыка (*musique concrète*) – разновидность академической электронной музыки, в основе которой лежит не мелодическая мысль, а совокупность шумов и звуков, записанных заранее, и в ряде случаев подвергнутых различным преобразованиям. Направление было создано французским журналистом, звукорежиссером и композитором Пьером Шефером в 1948 году.

<sup>36</sup> Лурье А. Наш марш // Русский футуризм: Стихи. Статьи. Воспоминания / Сост. В. Н. Терёхина, А. П. Зименков. СПб.: ООО «Полиграф», 2009. С. 702–705.

### 1.3. Дзига Вертов. Лаборатория слуха

Денис Абрамович Кауфман (1895–1954) (отчество позднее изменили на Аркадьевич), известный сегодня как Дзига Вертов, родился в семье еврейских интеллигентов в городе Белосток (Польша). Оба его брата – Михаил и Борис Кауфманы стали известными кинематографистами. В детстве Вертов играл на скрипке и фортепиано, продолжив изучение музыки в белостокской консерватории.

По словам Вертова, в Белостоке он провел свои первые эксперименты с восприятием и организацией звука. Во время своего обучения Вертов постоянно сталкивался с проблемой запоминания слов и специальных терминов. Однажды, готовясь к занятиям, он обнаружил, что после организации географических понятий в ритмическую последовательность, он может ее легко запомнить. Это стало его любимым методом запоминания. Он попытался создать новые формы организации звука посредством ритмичной группировки фонетических единиц.

В 1914 году семья Вертова, спасаясь от вторжения немецкой армии, переехала в Россию, где в 1916 году Вертов поступил в Психоневрологический институт в Санкт-Петербурге – единственное в то время российское учебное заведение, принимавшее студентов еврейской национальности.

Летом 1916 года Вертов проводит первые опыты в области искусства звука. «У меня возникла мысль о необходимости расширить нашу возможность организованно слышать. Не ограничивать эту возможность пределами обычной музыки. В понятие “слышу” я включил весь слышимый мир <...>».

Следующий этап – увлечение монтажом стенографических записей. Здесь речь шла уже не только о формальном соединении этих кусков, а о взаимодействии смыслов этих отдельных кусков стенограмм. Сюда же относятся и опыты с грамзаписями, где из отдельных отрывков, из записей на грамофонных пластинках создавалось новое произведение. Но меня не удовлетворяли опыты с уже записанными звуками. В природе я слышал значительно большее количество разных звуков, а не только пение или скрипку из репертуара обычных грамзаписей»<sup>37</sup>.

Фактически Вертов занимается тем, что впоследствии назовут «звуковой поэзией».

«Во время каникул. Недалеко от озера Ильмень. Там был лесопильный завод <...> На этом заводе я назначал свидания знакомой девушке. Ей очень трудно было вовремя приходиться и незаметно убегать из дому, и мне приходилось часами ждать ее. Эти часы были посвящены слушанию завода. Я попытался описать слышимый завод так, как слышит его слепой. В начале я записывал словами, а потом сделал попытку записать все шумы буквами. Недостатком этой системы было то, что, во-первых, существующая азбука была недостаточна для записи тех звуков, которые слышишь на лесопильном заводе. Во-вторых, потому, что кроме звучания гласных и согласных букв еще были слышимы разные мелодии, мотивы. Их следовало бы записывать какими-нибудь нотными знаками. Но соответствующих нотных знаков не существовало. Я пришел к убеждению, что существующими в моем распоряжении средствами могу добиться только звукоподражания, но не могу проанализировать как следует слышимый завод или слышимый водопад <...>»

Работая над организацией слов, мне удалось уничтожить ту противоположность, которая в нашем понимании, в нашем восприятии существует между прозой и поэзией. Мне удалось организовать на ту или другую тему целый ряд понятий. Так организовать слова, относящиеся к данной теме, что получались этюды, которые не отличались друг от друга, как проза от поэзии, а были переходными ступенями от поэтического произведения к прозаическому. Оказа-

---

<sup>37</sup> Вертов Д. Как родился и развивался кино-глаз // Вертов Д. Из наследия. Статьи и выступления. Т. 2. М.: Эйзенштейн-центр, 2008. С. 291.

лось, что помимо прозы и поэзии существует целый ряд переходных, промежуточных форм особого типа. Эти этюды нельзя было назвать и белыми стихами.

За пределами этого спектра этих особых поэтических произведений, рядом этюдов я приближался к построению музыкальных произведений. Последние этюды слушателями воспринимались одновременно как музыка и как поэзия. Некоторые из этих произведений, которые мне казались более или менее доступными для широкой аудитории, я пытался вслух читать. Более сложные вещи, которые требовали долгого и внимательного чтения, я писал на больших желтых плакатах. Эти афиши я вывешивал по городу. Сам их расклеивал. Называлась эта моя работа и комната, в которой я работал – «*Лаборатория слуха*»<sup>38</sup>.

Вертов вспоминал: «Слухом я различал не шумы, как принято называть природные звуки, а целый ряд сложнейших сочетаний отдельных звуков, из которых каждый звук был вызван какой-нибудь причиной. Сталкиваясь друг с другом, звуки часто взаимно уничтожались и мешали друг другу. Затруднительное положение заключалось в том, что не было такого прибора, при помощи которого я мог эти звуки записать и проанализировать. Поэтому временно оставил свои попытки»<sup>39</sup>.

Разочаровавшись в результатах ранних экспериментов, Вертов занялся киноопытами, стараясь композиционно организовать если не слышимый, то видимый мир: «И однажды весной 1918 г. – возвращение с вокзала. В ушах еще вздохи и стуки отходящего поезда... Чья-то ругань... Поцелуй... Чье-то всхлипывание... Смех, свисток, голоса, гудок паровоза... Удары вокзального колокола... пыхтение паровоза...<...> возгласы и прощальные приветствия... И мысли на ходу: надо, наконец, достать аппарат, который будет не описывать, а записывать, фотографировать эти звуки... Иначе их сорганизовать, смонтировать нельзя... Они убегают, как убегает время...

Но, может быть, киноаппарат... Записывать видимое... Организовывать не слышимый, а видимый мир... Может быть, в этом – выход...»<sup>40</sup>

---

<sup>38</sup> Там же.

<sup>39</sup> Там же.

<sup>40</sup> Вертов Д. Как это началось // Вертов Д. Из наследия. Статьи и выступления. Т. 2. М.: Эйзенштейн-центр, 2008. С. 557.

## 1.4. Арсений Авраамов

Тем временем, композитор, журналист и критик Арсений Авраамов (Краснокутский) (1885–1944), известный также как Ars, Реварсавр (Революционер Арсений Авраамов), Арслан Ибрагим-оглы Адамов и т. д., пришел к убеждению в необходимости коренной ломки, революции в музыкальном искусстве. Он утверждал: «...любая отрасль музыкального знания, входящая в программу современной “учебы” имеет все шансы быть поставленной на строго-научную почву: строение звукорядов, ритмика, мелос, гармония, контрапункт, формы и даже инструментовка – все носит в себе зачатки строгих норм, которые должны быть разработаны, систематизированы и сведены к стройному целому – учению о тех возможностях, которые имеются в руках творца, вне сферы его творческой интуиции, как нечто данное извне, что нужно знать, а не угадывать, не брести ощупью в потемках. Это – азбука грядущей музыкальной науки... увы, еще не написанная до наших дней»<sup>41</sup>

---

<sup>41</sup> *Авраамов А. Синтетическая музыка // Советская музыка. № 8. 1939.*

## **Конец ознакомительного фрагмента.**

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.