

УДК 7.03

РАДИО В АРТ-ПРАКТИКЕ XX ВЕКА

Югай И.И.

НОУ ВПО «Санкт-Петербургский гуманитарный университет профсоюзов», г. Санкт-Петербург, Россия (192238, г. Санкт-Петербург, ул. Фучика, д.15), e-mail: yugai@mail.wplus.net

В статье автором рассматривается широкий круг явлений, связанных с использованием радиотрансляции как среды создания и демонстрации произведения, анализируется специфика применения радиоэфира в арт-практике XX века, выявляются специфические выразительные средства радио-арта, основанные на коммуникационных возможностях радио. В данном контексте автором определены понятия «радиоискусство», «радио-арт», описана специфика их возникновения и применения. Предлагается периодизация развития радио-арта и выделяются основные этапы. Показана преемственность идей и сходство задач на разных этапах художественного экспериментирования с радио. Осуществлен анализ трансформации выразительных средств литературных, театральных, словесно-музыкальных произведений, при переносе их в медиа среду (радиотрансляционную среду). На материале, относящемся к периоду с 1920 по 1990 год, автором описаны найденные медиа-художниками приемы.

Ключевые слова: радио-арт, художественный авангард, радиоискусство, медиа-арт, New media art.

RADIO IN THE ART PRACTICE OF THE XX CENTURY

Yugay I.I.

Saint-Petersburg University of Humanities and Social Sciences (19223815, Russia, Saint-Petersburg, Fuchika street 15), e-mail: yugai@mail.wplus.net

In this article, the author explores a wide range of phenomena associated with the use of radio broadcasting as a medium of creation and demonstration of art work, analyses specific uses of radio in the art practice of the 20th century and identifies specific expressive means of radio-artas dictated by the radio communication capabilities. In this context, the author defines the concept of "radioiskusstvo", "radio art" and explores the specifics of its origin and application. The author proposes periodization of the development of radio art and highlights its main stages. The author also shows the continuity of ideas and similarity of tasks at various stages of artistic experimentation with radio, analyses the transformation of the expressive means of literary, theatrical, verbal and musical works, when adapted for radio-broadcasting, and summarises the creative methods invented by the media artists of the 1920s to 1990s.

Keywords: Radio-art, avant-garde, media art, New media art.

Введение

Сегодня практически все медиатехнологии и средства находят применение в художественном творчестве. Если в начале, середине XX века интерес художников к медиатехнологиям был исключением в силу необходимости специальных знаний, дороговизны оборудования, других факторов, то к концу XX века такие медиаустройства и технологии, как видео и фотокамеры, мобильные телефоны, вычислительные машины, электронные сети, стали важнейшими инструментами творчества и определили специфику отдельных видов искусства.

Исследования, проводимые во второй половине XX века – начале XXI века, посвященные разным проблемам применения медиасредств в искусстве, значительно расширили представления современного искусствоведения о возможностях звука (в том числе пространственного), изображения (подвижного, трехмерного, анимационного,

компьютерно-генерируемого и т. д.). Однако по-прежнему малоисследованной остается важная особенность, которой обладают почти все медиатехнологии, – возможность организации диалога, взаимодействия. Медиаустройства могут быть использованы на всех этапах художественной коммуникации (в процессе создания произведения, хранения, распространения, для его исполнения), всеми ее участниками – авторами, зрителями, которые часто не только принимают участие в создании произведения, но и в его демонстрации.

Осмысление и раскрытие коммуникационных возможностей медиаустройств чрезвычайно актуально в киноискусстве, телевизионном искусстве, новых областях творчества, таких, как компьютерные и видео игры, медиа-арт, интерактивное кино. Интернет, спутниковая, мобильная, кабельная связь открывают большие возможности для авторов медиапроизведений. Однако по сравнению с блестящими возможностями современных технологий творческая составляющая зачастую выглядит блекло, инженерное мастерство, техническая сложность, владение технологией преобладают над идеей, авторской индивидуальностью, зрелостью замысла, что превращает медиапроизведение в аттракцион, техническую новинку. На наш взгляд, обращение к истории применения медиатехнологий в арт-практике XX века позволит выявить тенденции, которые в дальнейшем можно будет экстраполировать на процессы, происходящие в современном искусстве. Целью данного исследования является выявление специфических выразительных средства радио-арта, основанных на коммуникационных возможностях радио, анализ трансформации выразительных средств искусства при переносе в медиасреду (радиотрансляционную среду).

Материалом исследования являются произведения, опубликованные, исполненные с помощью радио, в период 1920–1990 годов. Основными методами являются метод сравнительного анализа и культурно-исторический метод.

Основные термины и понятия

Понятие радиоискусство возникает в 1920-х годах как обозначение драматического словесно-звукового искусства, использующего радиотрансляцию для распространения произведения. В это же время начинается исследование возможностей творчества радиожурналиста, радиорежиссера, специфики музыки на радио, радиотеатра, развитие теории радиоискусства. Уже первые теоретики и практики ставили задачу не просто приспособить к условиям радиотрансляции существующие художественные формы (литературные, театральные, словесно-музыкальные сценические произведения и пр.), но использовать специфику радио как особого посредника. К особенностям радио можно отнести: постоянное присутствие в качестве звукового фона в повседневной жизни людей; необходимость использования воображения и памяти для завершения образа, поскольку

слушатель получает только звуковую информацию; большую оперативность радио, как информационного источника по сравнению с газетами, телевидением; эффект присутствия, которые создают у зрителя репортажи с мест событий, интервью в прямом эфире.

Несмотря на то, что английский термин *radio art* переводится как радиоискусство, мы будем использовать английскую транскрипцию «радио-арт» для того, чтобы разделить два различающихся концептуально и исторически явления: радиоискусство и радио-арт. Феномен радио-арта (*radio art*) возникает позже как экспериментальное направление арт-практики, относящееся к авангардному искусству, исследующему пределы и границы возможностей радиотрансляции, преодолевающее их. Первые произведения радио-арта появляются в 1960-е годы, но как масштабное, вариативное явление, радио-арт формируется в конце 1970-х, что связано с появлением портативных радиоприемников.

Сегодня не существует общепринятого определения радио-арта среди художников и теоретиков. В широком понимании к радио-арту можно отнести широкий круг явлений, связанных с использованием радиотрансляции как среды создания и демонстрации произведения. В более узком радио-арт понимается как вид аудиального творчества, основанного на специфике радио, но эта специфика тоже видится теоретикам и практикам по-разному. Одни находят ее в особой коммуникационной ситуации, заключающейся в столкновении общественного пространства, искусства и повседневной жизни, для других важнейшим достижением радио является прямой эфир – живое звучание, соответствующее природе хеппинга, перформанса, радио также является и богатым источником материалов, для создания художественных композиций.

Поэтому ответ на вопрос, считать ли, например, аудиоколлаж, сделанный в студии из архивных записей радиопередач, транслируемый по радио, произведением радио-арта, относить ли к нему произведения экспериментальной литературы (конкретная поэзия, звуковая поэзия и другие), саундарта, радио кино, экспериментального повествования (*experimental narratives*) и другие, зависит от того, какой из описанных выше позиций придерживается отвечающий.

Для данного исследования важна широкая картина применения радио в современном искусстве, поэтому мы рассмотрим разные примеры использования радио.

Первые эксперименты с радио

Художественные эксперименты с радио имели место в разных видах искусства. Художниками обыгрывались разные свойства радио, разные смыслы, связанные с ним в культуре.

Одним из наиболее известных художественных явлений, связанных с радио, является радиопостановка американского режиссера-новатора Орсона Уэллса «Война миров» по

одноименному произведению Г. Уэллса. Вышедшая в эфире Нью-Йоркской радиостанции CBS 30 октября 1938 года «Война миров» была стилизована под сообщения о военных действиях, передаваемых в прямом эфире. Включение в пьесу прогноза погоды, концертной программы, прерывавшейся срочными сообщениями, интервью со специалистами, в роли которых выступали актеры (ученые, представители национальной гвардии, министерства иностранных дел, радиолобитель, «прорвавшийся» в эфир), прекращения трансляции, технические помехи создали убедительный аудиальный образ инопланетного вторжения. Точный учет специфики радиотрансляции, логика подачи материала, обыгрывание особенностей работы техники произвели на зрителей настолько сильное впечатление, что многие приняли постановку за отражение реальных событий [6].

В «Войне миров» Уэллса появляется новый мотив, не характерный для радиодраматургии этого периода и редко используемый в произведениях радиоискусства в дальнейшем – обращение к специфике радио как медиа среды. А именно, особое отношение зрителя к радиотрансляции, отсутствие дистанции, критического восприятия подаваемой информации. Уэллс учел и использовал доверие зрителя к радио как к информационному каналу, а воображение зрителя дорисовало картину, построив ее на полученном аудиальном материале.

Бертольд Брехт обращает внимание на другую особенность радиовещания – его однонаправленность. В ряде работ он высказывает мысли о необходимости «демократизации» радио, под которой понимает привлечение слушателей, которые могли бы изыскивать материал для передач, участвовать в них. Брехт был убежден, что люди, получив доступ к радиоэфиру, активно проявляли бы свои способности [3, с.53]. Идеи об участии зрителя Брехт пытался реализовать на практике. В программу фестиваля камерной музыки 1929 года, прошедшего в Баден-Бадене, была включена радиопостановка «Der Lindberghflug» (Полет Линденберга), заявленная как оригинальная композиция для радио. Брехт был автором постановки и написал либретто. «Der Lindberghflug» описывал первый в мире успешный полет через Атлантический океан, совершенный Чарльзом Линденбергом в 1927 году как символ возросших возможностей индивида в обществе. Исполнялась музыка Курта Вайля и Пауля Хиндемита. Это был эксперимент исполнения музыки партнерами (хор, ансамбль, солисты), не видящими друг друга. Трансляция велась одновременно из нескольких отдельных помещений, временно превращенных в студии. Брехт предлагал в дальнейшем партию Линденберга предоставить слушателям – партии хора и оркестра транслировались бы по радио, а радиослушатель мог бы попробовать себя в качестве солиста, имея напечатанную партитуру. Этот проект не был осуществлен в частности потому, что не встретил поддержки со стороны аудитории.

Одним из первых произведений, созданных специально для радио, была радиопьеса «Weekend» немецкого кинорежиссера Вальтера Руттманна. В 1928 году Руттманн был приглашен на Берлинское радио для постановки радиопьесы. Свое произведение Руттманн предпочитал называть не радиопьеса, а «acoustic film» (акустический фильм). Им было создано акустическое произведение длительностью 15 минут. С помощью последовательности звуков в «Weekend» рисовалась картина завершения рабочего дня на фабрике, возвращение рабочих в деревню. Звуки производства, голоса рабочих, гудки автомобилей, шум поезда сменялись на щебет птиц, детский смех, природные шумы.

Как и многие другие медиатеchnологии XX века, радио казалось многообещающей технологией. Итальянские футуристы Ф. Т. Маринетти и Пино Масната полагали, что радио способно предложить новые неповествовательные формы и в манифесте «LA RADIA» 1933 года заявили, что радио «убило театр» и театральное кино (ориентированное на повествование), поскольку надеялись, что радио поможет искусству освободиться от литературной традиции. Маринетти и Масната призывали «radiasta» (радиохудожников) к фонетическому самовыражению. 24 ноября 1933 Маринетти впервые выступил по Radio Milano с футуристической передачей, однако идеи итальянских футуристов не нашли воплощения.

Венгерский художник, теоретик фото и киноискусства, один из крупнейших представителей мирового авангарда Ласло Мохой-Надь в книге «Vision in Motion» (1947) пишет, что именно в радио и фонографических записях он видит дальнейшее развитие литературы [9]. Он оказался прав, начиная с 1960-х годов, радио действительно стало площадкой для демонстрации многих форм экспериментальной литературы.

К необычному использованию радио прибегает авангардный художник, композитор Джон Кейдж в музыкальной композиции «Landscape No. 4» (1951), рисуя с помощью звука невидимое, но бескрайнее пространство радиоэфира. В создании «Landscape No. 4» участвовали 24 исполнителя. В зале было установлено 12 радиоприемников, каждым управляли два человека – один настраивал частоту волн, второй контролировал громкость звучания и тембр. В соответствии с партитурой, разработанной Кейджем, участники изменяли настройки радиоприемников, очерчивая разнообразный и непредсказуемый ландшафт звуков [5, с.18].

Известно критическое отношение Жана Тэнгли к увлеченности западного общества технологиями. С 1950-х годов Тэнгли привносит в свои кинетические скульптуры звук. Его новые работы не только движутся, но и издают звуки (шипение, дребезжание и т.д.). «Radio Skulptures», созданное Тэнгли в 1962 году, ловит радиоволны и воспроизводит краткие фрагменты радиопередачи, смысл которых невозможно уловить из-за прерываний и

искажения. Центральным элементом композиции «Radio Skulptures» является динамик. Хриплый и прерывистый звук, издаваемый скульптурой, настойчивый и бессмысленный, совпадает по ритму ее движением. Скульптура воспринимается как нескладное существо, насмешка над достижением механической цивилизации, привлекающая взгляд отсутствием гармонии.

Ранний период радио-арта (1960–1980)

Первые примеры произведений относящихся к радио-арту появляются в 1960-х годах в связи с ослаблением в ряде стран государственного контроля над деятельностью радиостанций, постепенным переходом от государственного финансирования радио к частным инвестициям, желанием слушателей иметь разнообразный выбор радиопередач.

Немецкий теоретик, редактор, режиссер Клаус Шёнинг, работавший на WDR (немецкой теле-радио компании земли Северный Рейн-Вестфалия), расположенной в Кёльне, считает, что в конце 1960-х годов на немецком радио стала формироваться новая форма радиопроизведения, относящаяся к актуальному искусству, которое он называет «Новая Радиопьеса» (“Neues Horspiel”). К примерам этой новой радиодраматургии можно отнести постановку Петера Хандке “Horspiel” («Радиопьеса»), вышедшую в эфир WDR 21 ноября 1968 года. Среди работ самого Шёнинга особого внимания заслуживает цикл «Metropolis» (акустические образы современных мегаполисов), «Soundscapes» (звуки природного ландшафта), радиомост между Кельном и Сан-Франциско “Satelliten-Ohrbrücke Köln – San Francisco” (1987), воображаемое путешествие из Кельна в Берлин «Entfernte Züge. Köln-Berlin» 1984 года, созданное совместно с Биллом Фонтана.

Другим примером раннего радио-арта является работа одного из первых представителей «конкретной поэзии» Эйвинда Фальстрёма. Полагая, что возможности книги как посредника поэзии исчерпаны, Фальстрём занимался поэтическими экспериментами с магнитной звукозаписью и радио. Придуманные им «языки монстров» (monster-languages) прозвучали в тридцатиминутном радиоспектакле «Птицы в Швеции» (“Birds in Sweden”), на шведском радио Swedish Broadcasting Corporation в январе 1963 года. В этой композиции стихи Фальстрёма перемежались цитатами из книг по орнитологии, записями птичьего пения, джазом, популярной и классической музыкой, звуковыми эффектами. Эта работа открыла новую форму аудиального творчества – тексто-звуковую композицию.

В 1970-х годах появились недорогие и простые в использовании передатчики и приемники, не требующие лицензирования. За короткое время во многих странах сформировались группы людей, увлеченных возможностями радиопередачи: любители техники, политические объединения, использовавшие радио для самоорганизации и распространения информации, творческие союзы. В Италии, например, возникло мощное

общественное движение «free radio», целью которого было создание независимого от государства и коммерческих структур вещания, посвященного местным событиям. Некоммерческие, негосударственные станции получили в разных странах разные названия: свободное радио, независимое радио или домашнее радио. Момент появления радиоискусства в странах мира зависел не только от техники, но и от государственной политики в области радиовещания. Раньше других стран мира общественный доступ к радиовещанию был открыт в Италии, Франции и США. В Японии до 1980-х годов сохранялся жесткий государственный контроль над радиовещанием. В стране действовали только две национальные станции, в то время как в Австралии, США, Канаде и Европе уже выходили в эфир сотни местных радиостанций, с разнообразными программами.

Одним из пионеров радио-арта является американский музыкант и радиоведущий Дон Джойс. В 1980-х Джойс вел радишоу «Over the Edge» (за гранью) на калифорнийской станции «KPFA-FM» (в Беркли). В эфире своего радишоу Джойс создавал электронные аудиоколлажи, соединяя разнофактурные звуковые элементы: фрагменты музыкальных произведений разных жанров, саундтреки, реплики персонажей кинокомедий. Помимо создания аудиоконпозиций, Джойс исследовал перформативный потенциал радио. В 1981 году он пригласил в свою передачу американский музыкальный коллектив «Negativland». В то время в него входили музыканты Марк Хослер, Ричард Лайонс, Дон Джойс, Дэвид Уиллс, Петер Конхайм. В радиостудию были принесены инструменты и оборудование для создания звуков: клавиатуры, гитары, портативные записывающие устройства, игрушки, старые куски металла и пр. Ежеженедельно в эфире передачи «Over the Edge» Джойс вместе с коллективом «Negativland» проводил радио перформансы. Ища способы смешивания и преобразования звука в прямом эфире, они одними из первых использовали “scratching” – произвольное замедление и ускорение вращения пластинки, экспериментировали с катушечным магнитофоном, прокручивая записи с разной скоростью и в разном направлении. В свои аудиоколлажи, создаваемые в прямом эфире, «Negativland» включали отрывки из выступлений политиков, знаменитостей, телефонные сообщения слушателей, звонивших им во время эфира. Авторы не редактировали «выступления» людей, дозвонившихся в эфир. Кто-то проигрывал музыку, кто-то издавал шумы, высказывал свои замечания, комментарии – все это рассматривалось художниками как новый элемент в калейдоскопе звуков. При этом «Negativland» могли техническими способами менять звучание голоса, прерывать без предупреждения звонки, звонить слушателю повторно. Вспоминая этот период, Джойс пишет: «Было ощущение, что все, что может быть записано на домашний магнитофон, может быть использовано в качестве сырья и переработано во что-то новое» [2, с. 181]. «Negativland» стремились к созданию сложной пространственной конструкции – в студии

стояли микрофоны, и во время эфира тот или иной звук или голос выводился на первый план. Исходя из субъективных потребностей, авторы преобразовывали исходный материал, ища наиболее выразительные сочетания, ритмические конструкции. Авторы не записывали, создаваемые ими композиции. Для них был важен сам процесс импровизации. Помимо аудиоколлажей, участник «Negativland» пробовали также создавать в эфире пародии, реконструкции событий.

Движение mini-FM

В 1980-е годы становится популярным увлечение маломощными передатчиками (mini-FM), радиус действия которых значительно ограничен. Одним из пионеров mini-FM был канадский художник Хэнк Булл, чьи работы по телематическому искусству находятся сегодня в коллекции национальной галереи Канады, Нью-Йоркского музея современного искусства, были представлены на Венецианской Биеннале 1986 года.

В США лидером движения mini-FM был Стивен Дунифер из Беркли (Калифорния). Журналист Джесси Дрю записала свои воспоминания об одном из радиосеансов, организованном Дунифером: «Программа первого вечера варьировалась от возбужденных разговоров о возможностях пиратского радио, до записей музыки местных групп и живого исполнения 11 летнего кларнетиста. ... Как заметил один из активистов, передатчик охватывает зону размером с участок для голосования. Средства группы могут использоваться для обсуждения политических вопросов и освещения местных событий, которые не охватываются национальными новостями» [4, с. 13]. Дунифер бы участником так называемого пиратского радио «Free Radio Berkeley» – творческого коллектива, который сознательно и постоянно нарушал авторские права исполнителей и композиторов, используя в своих передачах записи их произведений.

Первая в Японии альтернативная радиостанция «Radio Home Run», объединившая людей с общими интересами, была создана японским художником Тетсуо Когава (последователем направления радио-арт, теоретиком медиаискусства) в 1980 году вместе с несколькими его студентами. Как вспоминает Когава: «Radio Home Run мог посетить любой человек и стать членом коллектива станции. ... В зависимости от того, кто занимался выпуском, менялось его содержание. Некоторые программы были такими же, как на регулярном радио, но большинство из них использовало радио как катализатор для бесед, игры или совместного проведения времени. Самым интересным было то, как оживала атмосфера во время программы. ... Месторасположение станции было удобным, поскольку вокруг было много кафе, баров и ресторанов, в них собиралась молодежь с рациями. Некоторые люди, чтобы послушать, парковали неподалеку свои машины. Это радио было как театр или клуб, в котором зрители, чтобы поймать передачу, подходили ближе» [8].

Однако Когаву mini-FM интересовал не как средство общения, но как инструмент перформативного искусства [7, с. 15]. Первоначально Когава создавал звуковые перформансы, в которых трансляция звука сочеталась с движением, например, танцем. Во время движения танцора звук, с закрепленных на его теле передатчиков, усиливался или затухал. Когава придумывал технические условия, при которых движение рук рядом с передатчиком вызывает шумы и помехи. Его интересовало отношение физического тела исполнителя и невидимых волн радио-эфира. Когава стремился преодолеть сложившуюся в процессе развития технических средств тенденцию замены человеческого тела на технологию, «потерю тела», ограничение его движений. С помощью перформативного искусства он хотел найти место для выражения естественной спонтанности тела в технологическом поле.

Работа итальянского художника Паоло Уттера, выпускавшего программу на Миланском Radio Popolare в 1970-е, годы вдохновила Когаву на создание звуковых коллажей во время эфира. Хаттер смешивал живые звуки, называя этот прием “palimpsestart”, причем участвовать в его звуковом коллаже мог даже человек, который в этот момент позвонил в студию. Когава экспериментировал с сочетанием речи и уличного шума, с одновременной передачей по нескольким устройствам, настроенным на одну частоту. Однако наиболее важным для Когавы было не интересное звучание, а коллективное участие, атмосфера общения, импровизации. Когава придумал форму радио ивента, названную им “Radioparty” (вечеринка). Приглашенные в студию люди разговаривали, играли на музыкальных инструментах, пили и ели, находясь в эфире радиостанции. Мероприятие могло происходить и на природе в форме пикника, а для трансляции использовался портативный радиопередатчик [2, с. 201]. Слушатель радио становился свидетелем событий в жизни других людей, художественных открытий, происходивших в эфире.

В отличие от обычного радио, mini-FM зависит от расстояния: исполнители и слушатели не должны быть слишком удалены друг от друга. Когава хорошо чувствовал этот масштаб, для него он соответствовал узкому кругу людей, знакомых друг с другом. Такой радиус вещания позволял обратить внимание на микро и локальные области пространства и времени. Противник глобализации, стирающей различия между культурами, Когава ценил неторопливость, вдумчивость, повторяемость тем обсуждения, возможность беседы между знакомыми людьми и стремился внести эти нюансы в свои перформансы.

Период расцвета радио-арта, переход в он-лайн

Дальнейшая практика радио-арта показывает, что каждый художник искал свой собственный стиль. Даже основополагающие средства выразительности радиоискусства: речь, музыка, шумы подвергались трансформации, смешивались в разных соотношениях,

менялись местами. Речь звучала как музыка, как шум и, наоборот, из записанных шумов путем электронной обработки создавались музыкальные композиции и т.д.

Авторы следовали разным стратегиям, исходя из понимания специфики радио-арта. Кто-то видел ее в слиянии социального пространства и художественного эксперимента, кто-то – в сочетании публичного и приватного пространства, некоторые авторы ставили своей целью создание с помощью акустических характеристик нового пространства, другие хотели использовать эфир как место встречи или средства создания сообщества. С помощью радио можно было рассказать об одном конкретном месте и дать возможность зрителю почувствовать его уникальную природу (Когава «Radioparty»), а можно было передать состояние мира в целом («The World in 24 Hours»).

Для Роберта Адриана радио было источником звуков, служивших материалом для дальнейшей работы, в которой могли сочетаться придуманные языки, художественное чтение, речь политиков, рекламные слоганы, поэзия, классическая музыка, звуки природы. Адриан вспоминает, что в ранние годы радио-арта его привлекала возможность выбрать любой звук из любого географического места – с улицы Милана, Нью-Йорка и соединить их [1].

Американского радиохудожника Аллана Визентса интересовали лингвистические возможности языка. Его стихотворение-перформанс «Терьер» (Terrier) прозвучало в эфире программы «Surface Tension» (национальная австралийская вещательная компания А.В.С., 1985). Стихотворение соединяет два уровня: подражательный и поэтический. Визентс изображает то ровное, то сбивающееся дыхание собаки, ее лай, читая поэтический текст от лица собаки: «Я собака, поэтому я лаю. Будь уверен, я могу укусить тебя и рвануть. Днем мне нравится стул у окна. Я лежу на нем и смотрю на кружевной узор в окне» [10, с. 75]. Специфика стихотворения Визентса в том, что письменный текст не может в полной мере передать читателю информацию, вкладываемую автором в свое произведение. Исполнительский стиль, импровизации авторов, повторения, сокращения, междометия, передающие особенности мышления или речи персонажей, их состояния. Акустику места действия, точность интонации, паузы и ритм, несущие как смысловую, так и эмоциональную нагрузку невозможно зафиксировать на бумаге. Для Визентса радио стало важным средством художественной коммуникации, новым этапом его творчества.

Границы художественного и документального, присвоение материалов СМИ, анализ их содержания исследуются в работе «Aide Memoire» немецкого художника Джорджа Катцера. «Aide Memoire» была передана по радио в 1985 году из студии «Радио ГДР». Работа происходила в два этапа: отбор записей радиопередач нацистского периода в Германии между 1933–1945 годами и смешение их в эфире. Катцер описывает получившееся как

«чудовищный коллаж фраз, лозунгов звучащей музыки, массовых криков, соединенных так, чтобы создать ночной кошмар, в котором спящий не может найти отдых».

С целью предоставления слушателям возможности самовыражения, создал свой проект «Public Supply I» медиахудожник Макс Ньюхаус. Свою роль как автора он видел в том, чтобы создать условия для творчества, стать «катализатором звуковой деятельности». В 1992 году, в Нью-Йорке Ньюхаус смешивал в своей студии звуковые сообщения, поступавшие на установленные в ней десять телефонов. Позвонить в студию мог любой желающий (в том время телефонная сеть Нью-Йорка имела около 500 миллионов абонентов). Участники должны были передать по телефону окружающие их шумы, которые затем транслировались в эфир. Этот эксперимент Ньюхаус описывал как «формирование диалога без языка, диалога, построенного на звуке».

Создание нового пространства средствами радио-арта, сложных композиций, в которых сочетаются элементы разных жанров (относящиеся к документальному и художественному видам вещания) происходит в работе Изабеллы Бордони и Роберто Пачи Дало "MANY MANY VOICES" 1995. Литературные тексты Изабеллы Бордони звучат в этом проекте на итальянском, английском, немецком языках, перемешиваясь со звукозаписями выступления Берлинских уличных музыкантов, голосами радиоведущих, записями городского шума, создающего акустический образ Берлина – многонационального города, современного Вавилона, в котором живут, не смешиваясь и не объединяясь многие национальности. По замыслу авторов этот проект можно рассматривать как аудиальный документ эпохи.

Заключение

Анализ приведенных примеров показал, что коммуникационные свойства радиоэфира позволяют «сократить» дистанцию между автором (авторами) и слушателем, сделать радио не только площадкой для демонстрации, но позволить слушателю присутствовать при создании произведения, либо даже принять участие в импровизации.

Среди найденных представителями радио-арта приемов можно назвать: сочетание трансляции и движения радиопередатчика, искажение радиоволн, одновременная передача по нескольким устройствам, одновременное выступление участников, находящихся в разных помещениях (городах). Стремление расширить пределы основных средств выразительности радиоискусства побуждала медиа-художников к нехарактерному использованию голоса, музыки, шумов, к электронной обработке аудиального материала, изменению акустических характеристик пространства, созданию нового пространства, аудиоколлажей. Основной проблемой, которую видели медиа-художники и стремились преодолеть, являлась «однонаправленность» радио как средства коммуникации.

Список литературы

1. Adrian R. Memesis / Ars Electronica Center. Linz, 1996.
2. At a distance: precursors to art and activism on the Internet / ed. Annmarie Chandler and Norie Neumark. Mass.: Massachusetts Institute of Technology, 2005. – 486 p.
3. Brecht B. The Radio as an Apparatus of Communication // Video Culture: A Critical Investigation / ed. John Hanhardt. Rochester: Visual Studies Workshop, 1986. 340 p.
4. Drew J. This is Kxxx: Mission District Radio! // San Francisco Bay Guardian News. 1992. May 13, no 32. P. 13.
5. Fetterman W. John Cage's theatre pieces: Notations and performances. London: Routledge, 1996, pp. 216-221.
6. Hand R. J. Terror on the Air!: Horror Radio in America, 1931–1952. Jefferson, North Carolina: Macfarland & Company, 2006. 192 p.
7. Koawa T. Beyond Electronic Individualism // Canadian Journal of Political and Social Theory. 1984, no 3, pp. 14-15.
8. Kogawa T. Toward polymorphous radio // Radio rethink: Art, sound and transmission / ed. Daina Augaitis, Dan Lander. Banff: Walter Philips Gallery, 1994, pp. 286-299.
9. Moholy-Nagy L. Vision in Motion. New York: Paul Theobald & Co, 1947. 371 p.
10. Vizents A. Non Parables: Performance Texts 1982-1986. New York: PICA Press, 1990. 75 p.

Рецензенты:

Денисов А.В., доктор искусствоведения, профессор кафедры теории и истории культуры, факультета философии человека Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена, г. Санкт-Петербург.

Познин В.Ф., доктор искусствоведения, профессор кафедры телережиссуры и тележурналистики Санкт-Петербургского государственного университета Кино и Телевидения, г. Санкт-Петербург.