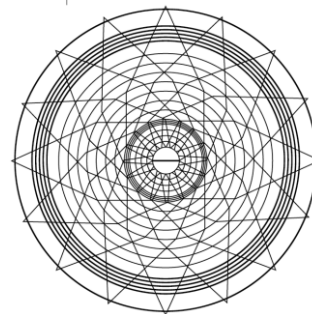


## [Научные статьи]

Сыч О. Н.

*Перформативные практики как инструмент  
формирования авангардистского имиджа  
Einstürzende Neubauten*



# ПЕРФОРМАТИВНЫЕ ПРАКТИКИ КАК ИНСТРУМЕНТ ФОРМИРОВАНИЯ АВАНГАРДИСТСКОГО ИМИДЖА EINSTÜRZENDE NEUBAUTEN

**Сыч О. Н.**

аспирант программы «Искусство и дизайн»  
Национального исследовательского университета  
«Высшая школа экономики»  
(Москва, Россия)  
[osych@hse.ru](mailto:osych@hse.ru)

### **Аннотация:**

Статья фокусируется на визуальных аспектах перформативных практик Einstürzende Neubauten, во многом обусловивших восприятие коллектива в качестве представителей неоавангарда. Автор исследует, как авангардистские стратегии и репрезентации группы становятся средством борьбы с медиализацией, современным искусством и наследием самого авангарда.

**Ключевые слова:** Einstürzende Neubauten, авангард, перформанс, хеппенинг, футуризм, коллаж, деконструкция, аудитория

### **Введение**

Признание культурной значимости популярной музыки и расширяющийся круг методов ее изучения (Cloonan, 2005, pp. 78–79) стимулируют процесс переосмысления течений и коллективов, условно объединенных понятием рок-культуры. В частности, можно выделить набирающий обороты искусствоведческий подход к анализу артефактов субкультуры панков (Skov, 2018).

Уникальным объектом для рассмотрения аудиовизуальных аспектов музыкального продукта является деятельность представителей западноберлинского художественного и музыкального объединения «Гениальные диЛЛетанты» Einstürzende Neubauten («Разрушающиеся новостройки») (далее — EN). Появление исследований, посвященных творчеству группы, обусловлено ее практически культовым статусом, а также той особой ролью, которую коллектив сыграл в утверждении западноберлинской идентичности в 1980-х гг. — во время расцвета местной андеграундной культуры.

Эксперименты EN с музыкальными и визуальными формами коррелируют с закрепившимся за группой ярлыком «авангард» и «неоавангард». Вместе с тем, краеугольным камнем в трактовке ее творчества, как правило, становятся звуковые опыты и революционная «немузыкальность» коллектива, а также скепсис по отношению к поп-культуре. Последнее, равно как и общий авангардистский уклон



## [Научные статьи]

Сыч О. Н.

*Перформативные практики как инструмент  
формирования авангардистского имиджа  
Einstürzende Neubauten*

группы, ярко манифестируется в визуальных репрезентациях, упоминаемых в медиа и теоретических трудах по теме, но не осмысленных столь обстоятельно, как музыкальные контексты.

Наличие подобной лакуны парадоксально, поскольку целый ряд источников указывает на черты, сближающие культуру панков, родственную западно-берлинским молодежным объединениям 1970–1980-х гг., с дадаизмом и футуризмом (О'Хара, 1999/2003, сс. 44–67; Skov, 2018, 8). Исключительно комплексное исследование — монография Дж. Шряне «Blixa Bargeld and Einstürzende Neubauten: German Experimental Music. 'Evading Do-re-mi'» (2011), учитывающая широту используемых EN медиумов и рассматривающая группу в более гибких рамках — в качестве художников широкого профиля и представителей рок-культуры (Shryane, 2011, р. 3). Помимо освещения исторического и музыкального контекстов и партиципаторных методов создания композиций EN, исследовательница проводит некоторые параллели с искусством авангарда, особенно полно раскрывая связи с современным танцем и «театром жестокости» Антонена Арто, и рассматривает их в рамках «стратегий против конвенционального музыкального выступления» (Shryane, 2011, р. 83).

Автор развивает концептуальную рамку, предложенную Дж. Шряне, однако фокусируется преимущественно на визуальных тактиках и средствах выражения EN, а также выдвигает гипотезу, согласно которой визуальным репрезентациям принадлежит исключительная роль в формировании представлений о коллективе как об «авангардной» группе. Цель представленного исследования — выявить, каким образом визуальные стратегии обуславливают подобное понимание творческого наследия и имиджа EN. Задачи исследования: проанализировать специфику преломления авангардистских образов и стратегий в перформативных практиках группы; определить образ, формируемый и транслируемый EN через подобные отсылки, и, наконец, проследить, как этот образ вписывается в контекст культуры и искусства XX в.

Опорой служит теория «аудиовидения» и обратного ему «визуального слушания», предложенная исследователем звука и кино Мишелем Шионом (Шион, 2021, сс. 194–212). Особенно актуален «эффект добавленной стоимости», при котором восприятие звукового материала во многом продиктовано его визуальным сопровождением (Шион, 2021, сс. 195–198).

С М. Шионом солидарен Майкл Годдард, понимая деятельность индустриал-коллективов как «аудиовизуальную форму искусства в такой же степени, как и музыкальную» (Goddard, 2017, «Introduction»). Исследователь трактует избранные видеоматериалы шире, чем «просто визуализации музыки» (Goddard, 2017, «Insert

## [Научные статьи]

Сыч О. Н.

*Перформативные практики как инструмент формирования авангардистского имиджа  
Einstürzende Neubauten*



fig. 1 about here: Cabaret Voltaire 'This is Entertainment' Video»). М. Годдард рассматривает наследие групп Throbbing Gristle, Test Dept, Laibach и Cabaret Voltaire, лишь кратко упоминая EN. В его статье «аудиовидение» служит опорой для утверждения неразрывности и равноценности музыкального и визуального (Goddard, 2017, «'You will see Darkness': Laibach TV, Video and Audiovisuals»). В случае EN более релевантной представляется теория «визуального слушания», применяемая нами как инструмент анализа самостоятельной роли визуальных эффектов, функции которых обычно нивелируются музыкальной составляющей и представлениями о коллективе как о рок-группе.

В качестве теоретической базы также будут задействованы характеристики хеппенинга и перформанса, предложенные С. Зонтаг (1997) и Э. Фишер-Лихте (2015). На основе перформативных практик группы будет рассмотрено, как авангардистский этос EN проявляется во взаимодействии коллектива с искусством авангарда первой половины XX в., медиакультурой, аудиторией и современными музейными институциями. Материал исследования — видеоработы коллектива, а также сохранившиеся заметки и воспоминания о перформансах группы.

### **Обращение с инструментами и репрезентация шума**

Как известно, XX столетие отметилось революционными поисками новой музыкальной гармонии (Schafer, 2012, p. 97). Экспериментаторы-авангардисты обращаются к нетипичным звуковым источникам, будь то перкуссионные инструменты или сама промышленная среда (Schafer, 2012, p. 97). Созданием шумовой музыки были заняты еще дадаисты, в свою очередь увлеченные бруитизмом итальянских футуристов (Kahn, 2012, p. 427–428). Нужно признать, что «барабанщик Дада» Рихард Хюльзенбек не вполне верно интерпретировал задумку футуристов, разработавших специальные шумовые модуляторы «Интонарумори», приняв ее за призыв к превращению в инструменты совершенно непригодных для этого вещей (Kahn, 2012, p. 427–428).

Самая яркая особенность творчества EN — конструирование и игра на музыкальных инструментах из металлолома — отражает эту преемственность. В исследованиях по теме эта стратегия как манифестация дадаистской абсурдности, как правило, ярче всего маркирует условную принадлежность группы к понятию авангарда. EN действительно могут считаться продолжателями дела Хюльзенбека, а их творческий подход — закономерным, соответствующим духу времени, развитием швейцарского проекта, поскольку их вариация Дада действительно «бьет в барабан, вопит, насмехается и набрасывается» (Huelsenbeck, 1920, as cited in Kahn, 2012, p. 427), однако очевидна



## [Научные статьи]

Сыч О. Н.

*Перформативные практики как инструмент  
формирования авангардистского имиджа  
Einstürzende Neubauten*

дифференциация оттенков значения. В отличие от своих дадаистских предшественников, которые должны были служить «напоминанием о красочности жизни» (Huelsenbeck, 1920, as cited in Kahn, 2012, p. 428), «музыкальные инструменты» EN становятся отражением не бурлящей и непредсказуемой современности, но апокалиптической картины пост-существования, с обилием ненужных вещей в пустых индустриальных джунглях.

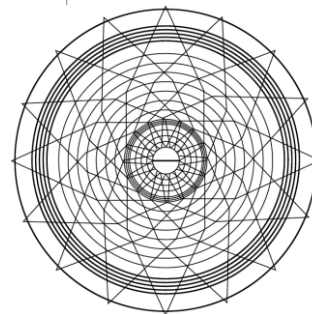
Кроме того, эксперименты XX в. с изменением функции объектов в художественных целях активно проникают в среду рок-музыкантов до EN. М. Робертс приводит слова Пита Таунсенда, лидера The Who: «Мы извлекаем новую ценность из не представляющих ценности вещей — гитар, микрофонов, затасканных мелодий. Мы берем объекты с одной функцией и наделяем другой...» (Робертс, 2020, с. 44). Подобную переключку эстетики авангардизма и поп-музыки, — в частности, «перепрофилирование» продуктов массовой культуры, — можно расценивать как стратегию, направленную на переоценку низового статуса поп- и рок-музыки (Робертс, 2020, с. 43). Дж. Шряне также указывает на характерную для музыкантов 1970–1980-х гг. адаптацию подчеркнуто нетипичных и «ненормальных» инструментов в противовес популярному «чистому» звучанию (Shryane, 2011, p. 49). Наиболее близким к EN подходом отличалась британская группа Test Dept, красноречиво отсылающая к своему происхождению и жанру «индастриал» посредством игры на промышленном мусоре (Goddard, 2017, «Program for Progress: The Audiovisual Political Mise-en-scène of Test Dept's Total State Machine»). Примечательно то, что аспект подобного использования неклассических инструментов рассматривается исследователями преимущественно в социально-политическом и музыкальном контекстах — как отказ от «мейнстримного» звучания в пользу более радикального и авангардного.

Однако теперь, когда о ранних, особенно показательных, перформансах EN остается судить только по аудио- и видеозаписям с возможностью регулирования громкости, работы коллектива лишаются части своей шумовой нагрузки, а слушание перестает быть «сильным физическим опытом» (Shryane, 2011, p. 51). Как следствие, современное восприятие наследия группы оказывается в большей степени сопряженным с эффектами визуального «шума». Дж. Шряне в качестве фактора «слушания с болью» упоминает наблюдение за специфичным обращением группы с инструментами, но связывает его, скорее, с возможностью реконструировать принципы трансформации немusicalных объектов в музыкальные, а также с их артодианской атакой на органы чувств (Shryane, 2011, p. 89).

## [Научные статьи]

Сыч О. Н.

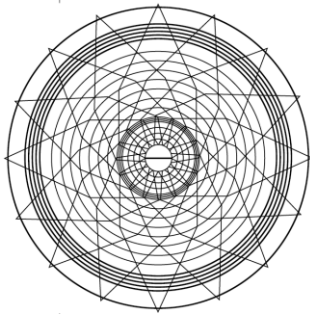
*Перформативные практики как инструмент формирования авангардистского имиджа*  
*Einstürzende Neubauten*



Мы хотим указать на исключительную внешнюю экзальтацию, сопровождающую обращение EN с самодельными инструментами и дополняющую его, что отчетливо видно в таких работах, как видео на композицию «Sehnsucht (Zitternd)» (фрагмент фильма «Halber Mensch», реж. Сого Исии, 1985). Коллектив отдает предпочтение подчеркнуто брутальному с физической точки зрения извлечению звука. С «музыкальной» же точки зрения эквивалент вполне возможен посредством более конвенциональных действий. Например, обыкновенный удар по тележке для покупок один из участников, Александр Хаке, заменяет более экстремальным взаимодействием: для достижения экспрессивного визуального эффекта музыкант отчаянно бросается на инструмент, с шумом увлекая его за собой в момент падения. Не менее энергичны и манипуляции с бензопилой и металлоломом другого участника, Ф.М. Айнхайта. Примечательно, что в видеоработах группы камера неизменно фокусируется на наиболее экстремальном моменте, часто не совпадающем с музыкальными и текстовыми акцентами, что ставит физические стратегии EN в привилегированное положение.

В этой связи можно вспомнить, что экстремальная игра на инструменте как способ извлечения принципиально нового звучания также не была новостью для рок-культуры. Тот же Пит Таунсенд вспоминал фразу из лекции джазового музыканта Малкольма Сесила в Илингском колледже: «На контрабасе можно играть в любой технике, какая только придет вам в голову» (Робертс, 2020, с. 44). В качестве подтверждения своих слов лектор продемонстрировал игру на контрабасе посредством обыкновенной пилы (Робертс, 2020, с. 44).

Значение экзальтированной игры EN на самодельных инструментах можно трактовать, обратившись к понятию «добавленной стоимости» М. Шиона (2021). Добавленная стоимость при визуальном слушании, т. е. возникающая от включения визуальных эффектов в презентацию музыкального материала, способна корректировать восприятие слышимого (Шион, 2021, с. 197). Так, громкость кажется выше, если исполнитель использует экспрессивную жестикуляцию (Шион, 2021, сс. 197–198). При этом, по аналогии с концепцией аудиовидения, музыкальная партия воспринимается основным источником возникающих смыслов и эффектов (Шион, 2021, сс. 195–197). Акцентированная брутальная подача и без того сложной работы EN со строительными материалами и орудиями становится мощным инструментом шумовой нагрузки и максимально усиливает ее при живом восприятии. В видео подобные приемы, напротив, способны компенсировать ее недостаток, поддерживая радикальность стиля группы.



## [Научные статьи]

Сыч О. Н.

*Перформативные практики как инструмент  
формирования авангардистского имиджа  
Einstürzende Neubauten*

Абсолютная «немузыкальность» большинства задействованных EN инструментов предельно минимизирует зависимость исполнения композиции от «техники». Поскольку ударить по металлическому предмету можно бесконечно разными способами, преимущество музыкантов становится расширенный диапазон перформативных приемов и зрительных образов. Так, в видео «Die Interimsliebenden» («Tabula Rasa», 1993) отчетливо видно, как схожие друг с другом звуки извлекаются из одного и того же предмета множеством способов — как путем методичных ударов по нему, так и гневным или небрежным броском об пол. При этом разница заключается в степени выразительности жеста, который может быть по-разному семантически окрашен, а также в характере падения «инструментов» (в видео несколько раз крупным планом показывается вращение упавших со звоном металлических колец). Таким образом, освобождение от музыкального реализуется в пользу большей визуальной вариативности, что автоматически подразумевает ее особую акцентуацию.

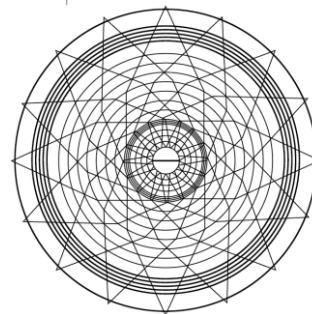
Дж. Шряне, обозначая шум в работах EN как «ощущаемую физическую силу», отмечает мысль П. Хегарти о бессодержательности шума и его способности апеллировать к бессознательному (Hegarty, 2007, p. 124, as cited in Shryane, 2011, p. 49). Однако посредством визуальных эффектов группе удается достичь определенного означивания шума, — например так, чтобы дадаистский отказ от смысла приобретал оттенок мрачной эстетики индустриальных районов Западного Берлина. Не только слово, но и жест, с помощью которого музыканты извлекают звук из инструментов, дополняет образ, который сам по себе шум не может сконструировать. Индустриальный скрежет призван задавать общую атмосферу энтропии, однако движения, жесты и локации конкретизируют его и доводят до репрезентации настроений западноберлинских сквоттеров, которых представляют EN. Кроме того, действия группы символизируют предельную радикальность ее творческого подхода, а также визуализируют один из ее основных посылов: «Стремление появляется из хаоса» («Sehnsucht (Zitternd)»). («Halber Mensch», 1985).

Еще одно следствие подобных манипуляций с инструментами — освобождение от самой связи с коллективом в рамках выступления. Действительно, каждый участник кажется погруженным в свою музыкальную партию/физическую работу, не производя впечатления единства с группой. Подобную визуальную разобщенность можно трактовать как «живой коллаж» — понятие, которым С. Зонтаг определяет такую перформативную форму как хеппенинг (Зонтаг, 1997, с. 41). Схожим принципом коллажа можно охарактеризовать и сам процесс создания музыкальной композиции, при котором

## [Научные статьи]

Сыч О. Н.

*Перформативные практики как инструмент формирования авангардистского имиджа  
Einstürzende Neubauten*

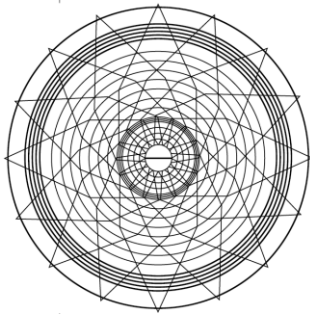


каждый участник разрабатывает свою партию, независимо от остальных (Shryane, 2011, р. 114). При этом, по свидетельству Дж. Шряне, музыкант руководствуется исключительно своей фантазией и несколькими словами-характеристиками на карточках, которые на выбор вытягивают все участники коллектива (Shryane, 2011, р. 114). Это обстоятельство служит еще одним подтверждением многоуровневого «коллажного» характера работ группы. Внешняя отчужденность каждого участника в заданном контексте косвенно способствует формированию определенного образа — решительных, социально и культурно независимых молодых людей послевоенного поколения, представляющих собой хаотическую силу, способную окончательно подорвать шаткое спокойствие города-анклава. Таким образом, EN очевидно выпадают из сугубо музыкального дискурса и, в частности, вопросов рок-культуры и стратегий ее самоутверждения, поскольку их экстремальная игра порождает более широкие визуальные модусы.

### **Сопrotивление медиализации**

Ранние перформансы группы, экзальтированные и непредсказуемые, могли предложить своей аудитории не только зрелищность, но и участие в разгроме площадок и нанесении увечий самим музыкантам. Помимо наследуемого от авангарда стремления устранить дистанцию между художником и публикой (Henry, 1989, pp. 2–4, по О'Хара, 1999/2003, сс. 44–67), в 1960–1970-х гг. подобные интеракции, по мнению Э. Фишер-Лихте, становились инструментом сопротивления медиализации культуры (Фишер-Лихте, 2015, с. 125).

Изначально экстремальным экспериментам EN полностью удовлетворяет формат живых выступлений и сайт-специфичных работ — единственно возможный для новоиспеченной группы и максимально полярный по отношению к диджитализации музыки (Shryane, 2011, р. 104). Однако по мере развития своей творческой деятельности группа начинает активно прибегать к форме музыкального видео, в чем сказывается опыт идейных и музыкальных предшественников из числа панков и индастриал-коллективов, которые, как утверждает Ник Коуп, обладали особой «восприимчивостью к мультимедийному производству» (Cope, 2012, р. 27, as cited in: Goddard, 2017, «Introduction: Industrial Music, Video, and Audiovision»). Чтобы прояснить специфику симбиоза столь различных подходов в творческих установках EN и выяснить, каким образом они поддерживают свой авангардистский имидж в условиях медиализации, снова обратимся к знаменитому фильму-концерту Сого Исии «Halber Mensch» 1985 г. и моменту, который, на наш взгляд, лучше всего иллюстрирует отношения группы с медиа.



## [Научные статьи]

Сыч О. Н.

*Перформативные практики как инструмент  
формирования авангардистского имиджа  
Einstürzende Neubauten*

Эпизод «Sehnsucht» открывается видом на груду выброшенных телевизоров, одновременно и достаточно неожиданно включающихся и транслирующих одно и то же изображение — логотип EN. На первый взгляд, демонстрация отличительного знака группы — паттерн, типичный для фильмов-концертов, рассчитанных на широкий показ. Однако от проведения подобной линии преемственности зрителя сразу уводит сам контекст: это репрезентация индустриальной свалки, в чем читается насмешка над медиакультурой и самой формой концерта как массового развлекательного мероприятия. Это можно трактовать и как мрачную пародию на магазины техники и электроники, в которых представленные телевизоры одновременно транслируют один и тот же видеоматериал. Кроме того, груда «выброшенных» телевизоров кажется достаточно упорядоченной, практически скульптурной. Наконец, кадр очевидно отсылает к происхождению музыкальных инструментов EN.

М. Годдард упоминает одну из установок индастриал-группы Throbbing Gristle: «Делай собственное TV, собственные видео, собственный имидж. Это быстрая новая форма коммуникации...» (Dwyer and Throbbing Gristle in Vale and Juno eds., 1982, p. 65, as cited in Goddard, 2017, «Introduction: Industrial Music, Video, and Audiovision»). Подобный мотив собственного телевидения и телевизоры как «важный реквизит» обнаруживаются и в ранних видеоработах коллектива Test Dept (Goddard, 2017, «Program for Progress: The Audiovisual Political Mise-en-scène of Test Dept's Total State Machine»). Можно предположить, что фильм Сого Исии открывается трансляцией общего для индастриал-групп кода.

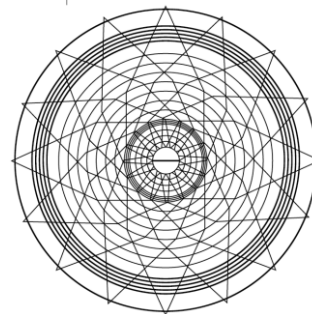
Представление концерта посредством списанных в утиль телевизоров, прежде всего, сигнализирует о том, что он не предназначен для просмотра, не проникает в дома, чтобы развлечь. Напротив, это то, что общество потребления отринуло от себя как нефункциональное, что в равной степени можно применить буквально к выброшенной технике и символически — к рок-культуре, в особенности к панку, утратившему свою реакционность. Поэтому рассматриваемый кадр — не просто провозглашение своей независимости в музыкальной индустрии, но моментальная манифестация социальной и культурной демаркации между обществом потребления и теми, кто оказался на его обочине, в данном случае, западноберлинскими сквоттерами. Как известно, социальная идентичность во многом диктует слушателю его музыкальные предпочтения (Webster, 2021, p. 2). Превращение зрителя в свидетеля скрытой активности подразумевает своего рода приобщение к этой



## [Научные статьи]

Сыч О. Н.

*Перформативные практики как инструмент формирования авангардистского имиджа*  
*Einstürzende Neubauten*



социальной группе, что можно расценивать как попытку преодолеть барьер, который возникает между музыкантами и их аудиторией в условиях видео.

Этот кадр также символизирует альтернативную жизнь того, что было списано со счетов, будь то внезапно включающиеся неисправные телевизоры или маргинализированное сообщество сквоттеров и их «неправильная» эстетика. И это новое, зарождающееся в недрах промышленных джунглей, несет обществу не только насмешку, но и угрожающее сообщение — угрожающее своим деструктивным характером, инаковостью, а также тем, что подобная интервенция потенциально возможна посредством натурализованного для этого общества устройства. Таким образом, EN демонстрируют свое критическое отношение к средствам коммуникации как к агентам социокультурной организации и одновременно готовность превратить их в аванпост подрыва популярной культуры.

Результатом работы с громоздкими и даже потенциально опасными музыкальными инструментами становятся беспорядочно разлетающиеся обломки антуража площадок, которые крушат музыканты, а также появляющиеся от этого раны (Shryane, 2011, р. 91–92). Не последнюю роль в нанесении подобного ущерба играла и публика, что в определенной мере также сближает практики EN, панков и футуристов (Henry, 1989, р. 4, по О'Хара, 1999/2003, сс. 44–67). Кроме того, неизбежны аналогии с радикальной телесностью перформанса (Shryane, 2011, р. 90), среди исторических параллелей которой Э. Фишер-Лихте выделяет уличные представления, такие как хождение по канату или глотание огня (Фишер-Лихте, 2015, с. 21).

В своих видеоработах группа также стремится артикулировать подобные практики и способы производства звука, остающиеся за кадром. EN адаптируют свои определяющие стратегии к формату видео путем перевода этих стратегий в систему знаков и символов. Так, экстремальная телесность проявляется опосредованно, напоминая знаки-индексы и «следы когда-то-бывшего-присутствия» в соответствии с теориями Р. Краусс и Р. Барта (Краусс, 2003, с. 216).

Например, в эпизоде «Zerstörte Zelle» (фрагмент фильма «Halber Mensch», реж. Соко Исии, 1985) один из кадров фиксирует стекающую по искореженным обломкам кровь как след, оставленный перформансом и намекающий на его болезненность. Съемка едва ли способна произвести психологический эффект от наблюдения телесных истязаний, равный «живому» восприятию. Поскольку зритель не является свидетелем и участником того, что спровоцировало кровопролитие, он также не может быть уверенным, что эта кровь действительно принадлежит музыкантам и стала (не-)преднамеренным результатом особенно



## [Научные статьи]

Сыч О. Н.

*Перформативные практики как инструмент  
формирования авангардистского имиджа  
Einstürzende Neubauten*

истового исполнения. К мысли о возможной реальности произошедшего нас во многом подталкивают представления об авангардистском имидже группы, основанные на ее «живых концертах». При этом авангард понимается как экстремальная художественная форма. Подобными элементами коллектив указывает на обязательное присутствие своих радикальных телесных практик как неизменного компонента исполнения. Таким образом, посредством акцентуации авангардистских аллюзий EN косвенно намекают на дистанцирование от популярной культуры и медиализации.

### **Стратегии против искусства**

Э. Кирни выделяет в качестве особенности авангарда первой половины XX в. неприятие системы художественных ценностей, практик и критериев, таких как оригинальность, что выразилось апроприацией традиционных образов (Kearney, 2022, «Appropriation as an art practice»). Этот прием активно используют и индустриал-коллективы, например, Laibach, обнажающие в своих видеоработах острые социально-политические аналогии (Goddard, 2017, «'You will see Darkness': Laibach TV, Video and Audiovisuals»). EN в большей степени заимствуют символы и стратегии самого авангарда, что нередко направлено не только против абстрактного понятия массовой культуры, — на что, как правило, указывает большинство исследователей, — но и против «высококолобого» искусства.

Первое объяснение подобного отрицания, так же как и демонстрация дилетантизма и ошибок, — наследие панка (Hebdige, 2002, pp. 109–111), а также собственная социокультурная среда. EN, практически маргинализированной сквоттерской молодежи, бегство от общественного вкуса далось максимально легко — деструктивная эстетика нашлась в своей среде буквально под ногами. Однако можно предположить, что выбор локаций и связанных с ними репрезентаций, манифестирующий отрицание культурной конвенции, стал для группы максимально естественным во многом благодаря творческим поискам, захлестнувшим 1970-е гг.

Как известно, в это время экспериментаторы в различных жанрах и техниках, таких как сайт-специфичные работы или музыкальные выступления, находят убежище в различных альтернативных пространствах (Фостер и др., 2015, с. 620). Подобное стремление организовать хеппенинг в максимально нетипичных и даже отталкивающих ландшафтах С. Зонтаг связывает с отрицанием музейной элитарной трактовки искусства (Зонтаг, 1997, с. 41). Этому критерию соответствуют и выступления EN, отмеченные неприглядными индустриальными локациями.

## [Научные статьи]

Сыч О. Н.

*Перформативные практики как инструмент формирования авангардистского имиджа*  
*Einstürzende Neubauten*

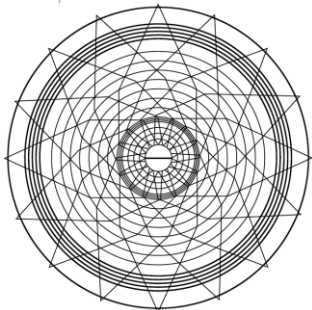


Однако если 1970-е гг. подготовили забытые ландшафты к роли цитадели альтернативного искусства, то последующее десятилетие превратило заброшенные постройки в музейный тренд и коммерчески выгодный «художественный парк аттракционов» (Фостер и др., 2015, с. 621). Конец 1970-х–1980-е гг. — время активной «институционализации альтернативных пространств» наподобие заброшенных фабрик и появления программ их поддержки, финансируемых правительствами (Фостер и др., 2015, сс. 621–622). EN, широко ассоциирующиеся с поэтикой индустриальных районов Западного Берлина и использованием самодельных инструментов в дадаистском ключе, в целом оказывались созвучны достаточно актуальной эстетической парадигме. Это обстоятельство во многом объясняет, почему Центр ICA (Лондон) в 1984 г. разрешил EN провести свой знаменитый перформанс.

«The Concerto for Voices and Machinery», названный «перформансом» самими EN (How to Destroy the ICA with Drills, 2007), действительно соответствовал подобной характеристике по целому ряду параметров. Примечательно и его сходство с практиками американского художника Гордона Матта-Кларка, получившими название анархитектура, в частности, с его работой «Этажи Бронкса» (1973), которая представляла собой череду разрезов в перекрытиях одного из заброшенных нью-йоркских строений.

EN предприняли по-настоящему деструктивную акцию, проломив пол на сцене и едва не открыв доступ к туннелям, проходящим под Букингемским дворцом (How to Destroy the ICA with Drills, 2007; Reynolds, 2011, p. 50). Трудно определить, содержался ли в этой акции социально-политический подтекст или это была своеобразная ирония над английской идентичностью. Однако наблюдатели восприняли происходящее с воодушевлением и присоединились к перформансу (How to Destroy the ICA with Drills, 2007). По всей видимости, в ICA были готовы к созданию шумового пространства и безопасным репрезентациям андеграундной эстетики, но не могли предположить буквальное физическое разрушение, а потому прервали перформанс (How to Destroy the ICA with Drills, 2007), несмотря на его авангардистские коннотации. Действие, которое осуществили EN, в некотором смысле оказалось бунтом против современного искусства и элитарной музейной среды. Симптоматично, что пространственные интервенции EN наследуют именно работам Матта-Кларка, стоявшего у истоков формирования очагов альтернативного искусства в нетипичных площадках (Фостер и др., 2015, с. 620).

Используя созвучность своего имиджа тенденциям современного искусства, EN совершают культурную диверсию и практически насмеваются и над



## [Научные статьи]

Сыч О. Н.

*Перформативные практики как инструмент  
формирования авангардистского имиджа  
Einstürzende Neubauten*

«легализованной» альтернативой, и над навешанным на них самих ярлыком. Интервью с бас-гитаристом группы Александром Хаке (How to Destroy the ICA with Drills, 2007) действительно кажется наполненным сарказмом относительно произошедшего и даже самого наименования «перформанс». Тем более иронично обстоятельство реконструкции «The Concerto for Voices and Machinery» в 2007 г. (Reynolds, 2011, pp. 49–50), что можно объяснить утвердившейся к тому моменту культовостью и «авангардностью» группы.

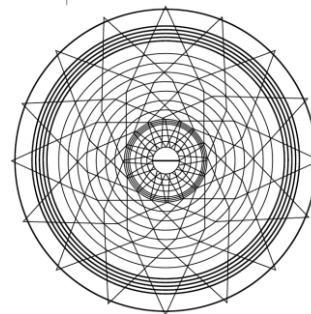
В некоторых работах апроприация образов и стратегий авангарда также становится средством борьбы EN с историческими травмами и самим авангардом. Особенно показательным видео на композицию «Blume» («Tabula Rasa», 1993). Практически реконструируя обстановку мастерской Луиджи Русоло, заставленной звуковыми модуляторами Интонарумори, музыканты отсылают к истокам шумовых экспериментов и одновременно отрицают их. Э. Кирни развивает мысль Х. Фостера касательно отличительной для авангарда, а затем и неоавангарда практики повторения, при которой происходит рождение альтернативных оттенков смысла и полемика между предшествующей и новой парадигмой (Foster, 1996, as cited in Kearney, 2022, «Appropriation as an art practice»). Поэтому большую значимость в контексте «Blume» представляют не подобные внешние параллели, а то, как именно и с какой целью группа ведет диалог с наследием футуризма.

Широко известна своеобразная манифестация футуристами своей неприязни по отношению к женщинам и пацифистам (Russo & Warner, 1987–88, p. 62). EN никогда не придерживались милитаристских или женоненавистнических взглядов, однако их ранние гендерные репрезентации тяготеют, скорее, к футуристической эстетике. Группа, несмотря на влияние знаменитого концепта Вальтера Беньямина «Деструктивный характер», который, как известно, «молод и весел» (Benjamin, 1972/1991, p. 397; Shryane, 2011, pp. 16–17), олицетворяют бунт, отличный и от мнимой несерьезности дадаистов, и от юношеской ярости панка. Мари А. Скков акцентирует внимание на культивируемом панком инфантилизме. В качестве одного из его проявлений исследовательница выделяет внешнюю андрогинность — как «отказ взростеть» (Skov, 2018, 35). Музыканты EN определенно не выглядят андрогинами (за исключением более нюансированного образа лидера группы, Бликсы Баргельда), олицетворяя, скорее, суровую и иногда мрачную, практически футуристическую маскулинность, поддерживаемую использованием опасных инструментов, ассоциирующихся с тяжелым физическим трудом. Очевидно, посредством гендерных репрезентаций группа восстает не только против массовой культуры, но также против канонов жанра.

## [Научные статьи]

Сыч О. Н.

*Перформативные практики как инструмент формирования авангардистского имиджа  
Einstürzende Neubauten*



Однако в работе «Blume» в эпицентр действия, происходящего в футуристической мастерской, помещена женщина. Она единственная, кто использует громкоговоритель (свою партию Баргельд исполняет без него), а потому воспринимается выразителем главной идеи, которая из ее уст звучит парадоксально тихо, практически шепотом. Подобное звучание резко и намеренно контрастирует не только с привычным стилем коллектива (Shryane, 2011, p. 101), но также с «культом шума» — чертой, опасно сближающей эстетические системы футуризма и фашизма (Russo and Warner, 1987–88, p. 62).

В качестве кульминации шумовые инструменты Интонарумори акустически и символически «разоружаются» посредством «распускающихся» прямо из них цветов («Blume» — «цветок»). Можно предположить, что с помощью подобной интерпретации группа работает с трагической исторической и культурной вехой, и воинственная, подчеркнута маскулинная риторика футуризма в их исполнении меняется на диаметрально противоположную — пацифистскую, с главенствующим положением женщины.

Представив нетипичную для себя мелодичную композицию, группа, с одной стороны, очевидно, отходит от привычных футуристских и дадаистских стратегий. Однако визуальным рядом с подобными отсылками музыканты, во-первых, сообщают, что они по-прежнему претендуют на преемственность в рамках авангардистского этоса, и, во-вторых, намекают на свое отношение к спорным моментам в эстетике художественного течения, инспирировавшего их творчество, и тем самым косвенно транслируют свою позицию по отношению к общему для Германии и Италии болезненному прошлому. И, наконец, EN предпринимают своеобразную попытку переформулирования футуризма без воинственных и женоненавистнических подтекстов, тем самым предлагая его витальную версию в условиях новых историко-культурных реалий.

### **Заключение**

Как мы могли убедиться, распространенное понимание Einstürzende Neubauten как «авангардного» коллектива в значительной мере обусловлено спецификой визуального компонента перформативных практик группы. Знаменитые шумовые эксперименты коллектива представляют лишь один из множества симптомов авангардистской преемственности. Визуальные репрезентации в творчестве EN становятся эффективным способом выстраивания коммуникации со своей аудиторией, а также определения границ своего присутствия в медиакulturе. Приходится признать наличие лакун в современном понимании взаимоотношений между искусством XX в. и творчеством западноберлинских объединений 1970–1980-х гг., что открывает возможности для включения новых исследовательских подходов



## [Научные статьи]

Сыч О. Н.

*Перформативные практики как инструмент  
формирования авангардистского имиджа  
Einstürzende Neubauten*

в анализ данного предмета. Комплексная оценка наследия индустриал-групп препятствует его консервации в мифологизированных представлениях, интегрируя феномен рок-музыки в разнообразные процессы социокультурных изменений.

### БИБЛИОГРАФИЯ

Зонтаг, С. (1997). Мысль как страсть (Б. Дубин, ред., пер.). Русское феноменологическое общество.

Краусс, Р. (2003). Подлинность авангарда и другие модернистские мифы. Художественный журнал.

О'Хара, К. (2003). Философия панка: больше чем шум (О. Аксютина, А. Артюх, П.С. Чесноков, пер.). Нота-Р.

Робертс, М. (2020). Как художники придумали поп-музыку, а поп-музыка стала искусством. Ад Маргинем Пресс.

Фишер-Лихте, Э. (2015). Эстетика перформативности (Д.В. Трубочкин, ред.), (Н. Кандинская, пер.). Канон+.

Фостер, Х., Краусс, Р., Буа, И.-А., Бухло, Б. Х. Д. и Джослит, Д. (2015). Искусство с 1900 года: модернизм, антимодернизм, постмодернизм (А. Шестаков, А. Фоменко, Л. Ащеулова, ред.), (А. Бобриков, Г. Абдушелишвили, пер.). Ад Маргинем Пресс.

Шион, М. (2021). Звук: слушать, слышать, наблюдать (И. Кушнарева, пер.). Новое литературное обозрение.

Benjamin, W. (1972/1991). Der destruktive Charakter. In W. Benjamin, *Gesammelte Schriften*. (Bd. IV.1, S. 396-398). Suhrkamp.

Cloonan, M. (2005). What is Popular Music Studies? Some observations. *British Journal of Music Education*, 22(1), 77–93. <https://doi.org/10.1017/S026505170400600X>

Goddard, M. (2017). Audiovision and Gesamtkunstwerk: The Aesthetics of First- and Second-Generation Industrial Music Video. In Arnold, G., Cookney, D., Fairclough, K. & Goddard, M. (Eds.), *Music/Video: Histories, Aesthetics, Media* (pp. 163–180). Bloomsbury Academic. <https://doi.org/10.5040/9781501313943.ch-015>

Hacke, A. (2007, February 15). How to destroy the ICA with drills. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/music/2007/feb/16/popandrock1>

Hebdige, D. (1979/2002). *Subculture: The Meaning of style*. Taylor & Francis e-Library.

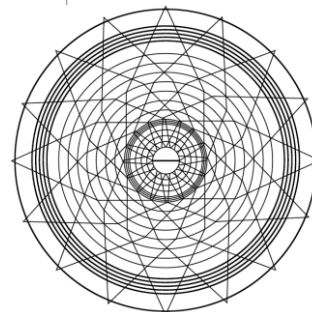
Kahn, D. (2012). Noises of the Avant-garde. In J. Sterne (Ed.), *The Sound Studies Reader* (pp. 427–448). Routledge.

Kearney, A. (2022). Infinite Mirror: Critical Reflections on Wayne Barker's Strategies of Appropriation. *Critical Arts*. <https://doi.org/10.1080/02560046.2021.2011346>

## [Научные статьи]

Сыч О. Н.

*Перформативные практики как инструмент формирования авангардистского имиджа  
Einstürzende Neubauten*



Macdonald, C. (2010, December 15). Building an Iconic Sound: Einstürzende Neubauten. XLR8R. <https://xlr8r.com/gear/70-4/>

Reynolds, S. (2011). *Retromania. Pop Culture's Addiction to Its Own Past*. Faber and Faber, Inc. An affiliate of Farrar, Straus and Giroux.

Russo, M. & Warner, D. (Fall-Winter 1987-88). Rough Music, Futurism, and Postpunk Industrial Noise Bands. *Discourse*, 10(1), 55–76.

Schafer, R. M. (2012). The Soundscape. In J. Sterne (Ed.), *The Sound Studies Reader* (pp. 95–103). Routledge.

Shryane, J. (2011). *Blixa Bargeld and Einstürzende Neubauten: German Experimental Music. 'Evading Do-re-mi'*. Ashgate Publishing.

Skov, M. A. (2018, November 15). The Art of the Enfants Terribles: Infantilism and Dilettantism in Punk Art. *RIHA Journal* 0201. <https://www.riha-journal.org/articles/2018/0201-skov>

Webster, J. (2021). The promise of personalisation: Exploring how music streaming platforms are shaping the performance of class identities and distinction. *New Media & Society*, 00(0), 1–23. <https://doi.org/10.1177/14614448211027863>



## [Научные статьи]

Сыч О. Н.

*Перформативные практики как инструмент  
формирования авангардистского имиджа  
Einstürzende Neubauten*

# PERFORMATIVE PRACTICES AS A TOOL OF THE AVANT-GARDE IMAGE FORMATION OF EINSTÜRZENDE NEUBAUTEN

**Sych O. N.**

Student of Doctoral Programme «Art and Design»  
at the National Research University  
Higher School of Economics  
(Moscow, Russia)  
[osych@hse.ru](mailto:osych@hse.ru)

### **Abstract:**

The article focuses on the visual aspects of the performative practices of Einstürzende Neubauten, which largely determined the perception of the band as representatives of neo-avant-garde. The author investigates the ways the avant-garde strategies and representations of the group become a means of combating medialization, contemporary art, and avant-garde heritage itself.

**Keywords:** Einstürzende Neubauten, avant-garde, performance art, happening, futurism, collage, deconstruction, audience

### **REFERENCES**

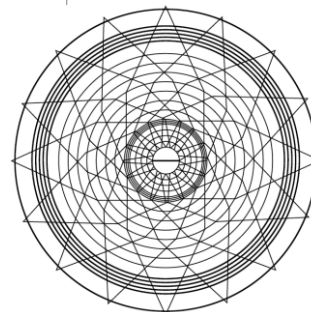
- Benjamin, W. (1972/1991). Der destruktive Charakter. In W. Benjamin, *Gesammelte Schriften*. (Bd. IV.1, S. 396-398). Suhrkamp.
- Cloonan, M. (2005). What is Popular Music Studies? Some observations. *British Journal of Music Education*, 22(1), 77–93. <https://doi.org/10.1017/S026505170400600X>
- Fisher-Likhte, E. (2015). *Estetika performativnosti* (D.V. Trubochkin, Ed.), (N. Kandinskaya, Trans.). Kanon+.
- Foster, Kh., Krauss, R., Bua, I.-A., Bukhlo, B. Kh. D. & Dzhoslit, D. (2015). *Iskusstvo s 1900 goda: modernizm, antimodernizm, postmodernizm* (A. Shestakov, A. Fomenko, L. Ashcheulova, Eds.), (A. Bobrikov, G. Abdushelishvili, Trans.). Ad Marginem Press.
- Goddard, M. (2017). Audiovision and Gesamtkunstwerk: The Aesthetics of First- and Second-Generation Industrial Music Video. In Arnold, G., Cookney, D., Fairclough, K. & Goddard, M. (Eds.), *Music/Video: Histories, Aesthetics, Media* (pp. 163–180). Bloomsbury Academic. <https://doi.org/10.5040/9781501313943.ch-015>
- Hacke, A. (2007, February 15). How to destroy the ICA with drills. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/music/2007/feb/16/popandrock1>
- Hebdige, D. (1979/2002). *Subculture: The Meaning of style*. Taylor & Francis e-Library.



## [Научные статьи]

Сыч О. Н.

*Перформативные практики как инструмент формирования авангардистского имиджа  
Einstürzende Neubauten*



Kahn, D. (2012). Noises of the Avant-garde. In J. Sterne (Ed.), *The Sound Studies Reader* (pp. 427–448). Routledge.

Kearney, A. (2022). Infinite Mirror: Critical Reflections on Wayne Barker's Strategies of Appropriation. *Critical Arts*. <https://doi.org/10.1080/02560046.2021.2011346>

Krauss, R. (2003). Podlinnost' avangarda i drugie modernistskie mify. *Khudozhestvennyy zhurnal*.

Macdonald, C. (2010, December 15). Building an Iconic Sound: Einstürzende Neubauten. *XLR8R*. <https://xlr8r.com/gear/70-4/>

O'Khara, K. (2003). *Filosofiya panki: Bol'she chem shum* (O. Aksyutina, A. Artyukh, P.S. Chesnokov, Trans.). Nota-R.

Reynolds, S. (2011). *Retromania. Pop Culture's Addiction to Its Own Past*. Faber and Faber, Inc. An affiliate of Farrar, Straus and Giroux.

Roberts, M. (2020). *Kak khudozhniki pridumali pop-muzyku, a pop-muzyka stala iskusstvom*. Ad Marginem Press.

Russo, M. & Warner, D. (Fall-Winter 1987-88). Rough Music, Futurism, and Postpunk Industrial Noise Bands. *Discourse*, 10(1), 55–76.

Schafer, R. M. (2012). The Soundscape. In J. Sterne (Ed.), *The Sound Studies Reader* (pp. 95–103). Routledge.

Shion, M. (2021). *Zvuk: slushat', slyshat', nablyudat'* (I. Kushnareva, Trans.). *Novoe literaturnoe obozrenie*.

Shryane, J. (2011). *Blixa Bargeld and Einstürzende Neubauten: German Experimental Music. 'Evading Do-re-mi'*. Ashgate Publishing.

Skov, M. A. (2018, November 15). The Art of the Enfants Terribles: Infantilism and Dilettantism in Punk Art. *RIHA Journal* 0201. <https://www.riha-journal.org/articles/2018/0201-skov>

Webster, J. (2021). The promise of personalisation: Exploring how music streaming platforms are shaping the performance of class identities and distinction. *New Media & Society*, 00(0), 1–23. <https://doi.org/10.1177/14614448211027863>

Zontag, S. (1997). *Mysl' kak strast'* (B. Dubin, Ed, Trans.). *Russkoe fenomenologicheskoe obshchestvo*.