

## ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА

УДК 7.01

*С. В. Лаврова*

### ОСОБЕННОСТИ ПСИХОЛОГИИ ВОСПРИЯТИЯ НОВОЙ МУЗЫКИ: ЗВУКИ КАК ЭЛЕМЕНТЫ ЯЗЫКА

Возникновение экспериментальной психологии, частью которой стала наука о слухе, с точки зрения российского музыковеда Е. Назайкинского, занимавшегося изучением основ музыкального восприятия, «было прогрессом, шагом в сторону материалистического учения о психике. Обращение к простейшим, элементарным проявлениям психики означало переход от туманных разглагольствований о закономерностях душевной жизни к изучению и описанию конкретных реальных форм психической деятельности. Вместо спекулятивных рассуждений, питаемых материалом самонаблюдений — интроспекции, инструментом исследования становился психофизический эксперимент, допускающий проверку гипотез опытным путем, точное измерение различных характеристик органов чувств» [1].

Гештальтпсихология выдвинула в качестве основного тезиса необходимость проведения принципа целостности при анализе сложных психических явлений. Термин «гештальт» восходит к выдвинутому Г. фон Эренфельсом (1890) представлению об особом «качестве формы», которое привносится сознанием в восприятие элементов сложного пространственного образа. И вместе с тем эти образные компоненты, будучи абстрактными, обладают определенными законами и способом воздействия. Это учение, оперируя некоторыми точными характеристиками, включается в поле творческого воображения композитора. Оно призвано выработать коммуникативную систему, обуславливающую восприятие абстрактного звукового языка.

Коммуникативная сторона звукового творчества проявляет себя в обращении к определенным звуковым моделям, соотносимым в иных случаях с элементами речи, которые отражают заложенный в них смысловой аспект. «То, что отделяет звуки от тел, то и превращает звуки в элементы языка» [2], — пишет французский философ Делёз. Перефразируя его, можно сказать, что именно то, что отделяет звуки от их источника,

---

*Лаврова Светлана Витальевна* — канд. искусствоведения, доцент, Санкт-Петербургский государственный университет; e-mail: slavrova@inbox.ru

превращает их в элементы музыкального языка. Язык делается возможным благодаря саморазличию элементов. Подобная необходимость дифференциации присуща и звуковому миру, который становится на новую ступень своего развития, превращаясь в музыкальный язык. «Выражаемое делает возможным выражение» [2]. «В этом случае мы сталкиваемся с последней задачей: проследить в обратном порядке историю того, как звуки освобождаются и становятся независимыми от тел» [2], или, в данном случае, как звуки освобождаются от своего источника. «Когда мы говорим, что звук становится независимым, мы хотим сказать, что он перестает быть специфическим качеством тел — шумом или криком — и что он начинает обозначать качества, манифестировать тела и означивать субъекты и предикаты. Звук при этом приобретает конвенциональную значимость в денотации, обычно значимость в манифестации и искусственную значимость в сигнификации, — и все это только потому, что звук утвердился на поверхности в своей независимости от самого высшего авторитета: выразимости» [2]. Эта фраза почти в полной мере отражает соотношение между моментом воспроизведения музыкального звука — первоэлемента композиции, оторвавшегося от энергетического импульса, и создания композиционного целого, исполненного выразительности, присущего тому, что мы называем «музыкой».

Далее Делёз обращается к глубине: «Итак, история глубин начинается с самого ужасного: она начинается с театра жестокости, незабываемую картину которого нарисовала Мелани Клейн. В этом театре грудной младенец с самого первого года жизни сразу является и сценой, и актером, и драмой. Оральность, рот и грудь — изначальные бездонные глубины. Грудь и все тело матери не только распадаются на хороший и плохой объекты, но они агрессивно опустошаются, рассекаются на части, рассыпаются на крошки и съедобные кусочки. Интроецирование этих частичных объектов в тело ребенка сопровождается проецированием агрессивности на эти внутренние объекты и репроецированием этих объектов на материнское тело» [2].

Свою идею бинарности восприятия и зеркальности отражений, оказывающуюся в центре системы С. Шаррино, композитор строит на аналогичной основе «истории глубин»: Мишель Эмберти<sup>1</sup> в своей книге «Музыка пересекающая время» [3] объясняет эффект «эхо» с психоаналитической точки зрения. «Эхо — отражение временной гармонии: оно идентично и в тоже время отлично от первоисточника — это то, что одновременно присутствует и в прошлом, и в будущем, или, возможно, в том, чего еще нет. Переходный мир и в особенности переходное время приводят к неизбежному разделению, что неминуемо создает ощущение потери. Дополняя друг друга в нескончаемых наплывах звукового пространства, мать и ребенок могут бесконечно отображать друг друга в их разделении и единении. ... Для ребенка период дифференциации и идентификации начинается именно в тот момент, когда он ощущает, что голос его матери отличен от его собственного. Он осознает, как деформируются его слова, и ощущает, как звуки угасают в звуковом пространстве тишины. В этот момент эхо способствует временному искажению: оно выражает длительное повторение. Для ребенка это свое-

---

<sup>1</sup> Мишель Эмберти — эмерит-профессор университета Западный Париж Нантер-ля-Дефанс, философ, музыковед и психолог, автор более 200 публикаций, посвященных детскому музыкальному развитию, музыкальной семантике, отношению музыки и бессознательного, музыке Дебюсси, Малера, Вагнера, Шёнберга, Берга, Берио, Булеза, спектральной музыке, исследованиям в области музыкальной когниции. «Музыка пересекающая время. От Вагнера к Будущему, музыка, психология, психоанализ» является синтезом нескольких исследований [3, p.132].

го рода первое удаление, первая потеря. Эхо является частью “содержания” звукового сообщения и в то же самое время образуется уже в качестве символического рисунка нового послания, которое выстраивается в последовательность, ориентированную на временной вектор. Эхо не может предшествовать своей модели, и в этом отношении оно задает направление, которое является опережающим...» [3].

Итак, сам композитор, принимая «эхо» в качестве основы для своей художественной концепции, раздваивается, «регрессирует» в ту временную точку, которая уже не принадлежит ему, основывая собственную слуховую концепцию на детских воспоминаниях, создавая иллюзию возвращения в прошлое. Фокусирование точки вслушивания через образы и далее фильтрация объектов через схемы памяти образуют сложную и одновременно адекватную сознанию схему восприятия. Эта идея возрождения детских воспоминаний нашла свое отражение в композиции «*Efebo con Radio*» Сальваторе Шаррино (1981) для голосов и оркестра: автобиографический контекст этого сочинения состоит в воспроизведении акустического восприятия мира ребенком, в который почти что единственным внешним вторжением было присутствие радиоприемника. «Это сочинение включается в течение моей поэтики, влияния на временные перспективы, различные возрастные периоды; и в кошмарах, иллюзиях; одни вещи отражаются в других. Идея раздвоения идентичности и идея соглашения противоположностей в художественной практике составляют две стороны одной и той же проблемы: я не могу симитировать радио, но могу представить так процесс своего слухового расщепления», — пишет композитор [4, p. 132]. Таким образом мы можем постичь внешние и внутренние аспекты слухового восприятия.

Эхо у С. Шаррино согласуется с его концепцией форм windows. Windows — это принцип вторжения «окон windows, разрывающих поверхность», парадоксальный элемент для хаотического движения, воссоздающий нечто живое, имманентное природе, а вовсе не абстрактное. Эта идея была разработана теоретически в опубликованном цикле лекций «*Le Figure Della Musica da Beethoven a Oggi*» (1998). В книге автор не только обосновывает свои творческие концепции, но также и рассматривает с собственных позиций творчество классиков, в частности Бетховена. Тем самым он подчеркивает, что парадоксальность мышления была присуща музыкальному мышлению в его вневременном контексте. Общеизвестное название операционной «windows» инспирировало композитора к перенесению этого принципа открытия «новых окон» в едином пространстве из области виртуального в музыкальную плоскость.

В отношении форм windows «эхо» прошедшего времени искажает первоисточник в последующих повторениях. Оно располагается в пространстве временной прерывистости, которой композитор посвящает (в тех или иных музыкальных ситуациях) воспроизведение музыкального языка начала XX в., но с определенными оптическим искажениями и преобразованиями. И во внутренней части формы оказывается смягченное повторение звуков, окончаний музыкальных фраз, последних ярко выраженных слов, что одновременно преобразует исходный материал средствами искаженного отражения. «Голос не в меньшей степени противоположен шумам, когда он заставляет их умолкнуть, чем когда он сам стонет от их агрессии или хранит молчание», — утверждает Делёз [2]. Из этих слов следует, что и шум и молчание в сущности идентичны, что близко в целом и позиции Х. Лахенманна и С. Шаррино.

«В наших снах мы постоянно переживаем переход от шума к голосу. Исследователи правильно отмечают, что звуки, достигая спящего, организуются в голос, готовый

разбудить последнего. Пока мы спим, мы шизофреники, но становимся маниакально-депрессивными вблизи точки пробуждения» [5]. Звуки спящего человека, отраженные в композиции ТемА Лахенманна также отчасти маниакально-депрессивны и шизоидны: ТемА состоит из звуков, которые, обращаясь к «естественным», таким как шипение и дыхание. В Теме подражательные звуки и присутствие текста в вокальной части прилагают новое звуковое измерение, которое отсутствует в звуковой теории и классификации Х. Лахенмана. Она подобна искусству «безмолвной жестикуляции». При этом взаимопроникновение функций голоса и инструментов, т. е. внутреннего и внешнего оказываются очевидным фактом. Неважно, спет или же произнесен вокалистом текст, он ясно сформулирован с необычайными и быстрыми изменениями артикуляции, динамично, блокируя любую ясную передачу (коммуникацию) его значения слушателю. ТемА построена на резонансах, сходства которых обнаруживают себя между звуковыми объектами. В соответствии с идеей тембровых категорий, изложенных в «Klangtypen» [6], Лахенман продолжает двигаться вперед посредством создания новых «семей» на основе их связей и сходства. Внутренние голоса и переходы вокальных звуков в инструментальные, их обмен функциями, вновь нас обращают к тексту Делёза, провоцирующему в данном случае вполне конкретные ассоциации: «Когда шизоид пытается защититься от депрессивной позиции, когда шизофреник регрессирует по ту сторону этой позиции, то это происходит потому, что голос угрожает всему телу, благодаря которому он действует, точно так же как он угрожает внутренним объектам, от которых страдает. Это как в случае шизофреника, изучающего язык, когда материнский голос должен быть незамедлительно разложен на буквенные фонетические звуки и заново собран в не артикулированные блоки» [2].

В дальнейшем следовании размышлений Делёза появляется одно из важнейших понятий «Логика смысла»: *тело без органов*<sup>2</sup>. Заимствованное у А. Арто понятие из его «театра жестокости», солидарного с мифом о достижении пределов сценического выражения страсти, где человеческое тело (актерское прежде всего) должно выражать себя в движениях, которые не предопределялись бы организацией органов, были бы не органичными и органоподобными, а творимыми [2]. Впоследствии этот термин был усовершенствован и развит в «Анти-Эдипе» и «Тысяче плато». «Психоаналитическая теория шизофрении склонна недооценивать всю важность и динамизм темы *тела без органов*».

«Шизофреническое расщепление — это расщепление между взрывающимися, интроецируемыми и проецируемыми внутренними объектами или, вернее, между телом, расчленяемым этими объектами и телом без органов и без механизмов, порывающим с проецированием так же, как интроецированием. Депрессивное расщепление проходит между двумя полюсами самоотождествления, т. е. между отождествлением эго с внутренними объектами и его отождествлением с объектом высоты. В шизофренической позиции «частичное» характеризует внутренние объекты и противопоставлено «завершенному», которое определяет тело без органов, противодействующее этим объектам и расчленению, которому последние его подвергают» [2]. Это понятие Делёза — в первую очередь представление о форме, которая заключает в тюрьму тело

---

<sup>2</sup> Тело без органов — одно из основных понятий философии Жюль Делёза, которое он ввел в 1969 г. в своей работе «Логика смысла», но широкое признание в этом качестве оно приобрело после совместных с Феликсом Гваттари работ «Анти-Эдип» и «Тысяча плато». Это понятие Делёз позаимствовал у Антонена Арто из его радиопостановки «Pour en finir avec le Jugement de Dieu» («Покончить с Божьим судом») 1947 г.

в predeterminedенной имманентной логикой организации. Если структурная организация Лахенманна и его понятие *временной сетки* [Zeitnetz] [7] могут быть представлены в виде predeterminedенной организации организма, который потенциально пытается управлять всеми органами, то метафора — *тело без органов* — может быть соответствующей. Подобная суперструктура, предписанная правилами, навязанными формальной логикой, существующей в отдельности от элементов звукового материала, не имеет никаких логических связей с живой энергией звука и его внутренними событиями. *Тело без органов* — оболочка «временной сетки», не связанная с самим организмом, — идея, находящаяся на поверхности. Приоритет «гиперструктуры» в данном случае выстраивает уровень логической конструкции на поверхностном уровне. Таким образом, говоря словами Делёза, «кража тела, мысли речи», согласно его мнению, это не голос, а то, что голос украл у высоты, это, скорее, вся звуковая предголосовая система, которую он сумел превратить в свой «духовный автомат» [2].

Сама же конкретно-инструментальная музыка Х. Лахенманна, является любопытной инверсией процесса демистификации. Жестикующая исполнительской техники, вырванная из привычного контекста, — это объединение элементов жеста в механический процесс, привлечение маргинальных аспектов физического производства музыки, и представляет демонтаж иллюзий, сосредоточение на исполнительской технике, которая обходится без концептуальных, идеалистических схем, однако руководствуется внешней идеей «временной сетки» в распределении событий.

#### Литература

1. Назайкинский Е. О психологии звукового восприятия. М.: Музыка, 1972. URL: <http://music.rulitru.ru/v> (дата обращения: 25.11.2012).
2. Делёз Ж. Логика смысла / пер. с фр. URL: <http://lib.guru.ua/FILOSOF/DELEZGVATTARI/logica.txt> (дата обращения: 25.11.2012).
3. Imberty Michel. La musique creuse le temps. [Б. м.]: Publisher: L'Harmattan, 2005. 494 S.
4. Sciarrino S. Efebo con radio // Sciarrino S. Carte da suono scritti 1981–2001. Testo de Salvatore Sciarrino. Novecento: CIDIM, 2001. P. 130–140.
5. Lachenmann H. TemA (vocalise). Wiesbaden: Breitkopf/Hartel, 1968. 45 S.
6. Lachenmann H. Klangtypen der neuen Musik // Zeitschrift für Musiktheorie. 1970. S. 21–30.
7. Lachenmann H. Dialektischer Strukturalismus, Ästhetik und Komposition: Zur Aktualität der Darmstädter Ferienkursarbeit [citation needed]. 23–32. Mainz: Schott, 1978. 432 S.

Статья поступила в редакцию 25 октября 2012 г.