

С. В. Лаврова

«ПРОСТРАНСТВО ТИШИНЫ»: ИРОНИЯ И ОПТИЧЕСКИЕ ИЛЛЮЗИИ В НОВОЙ МУЗЫКЕ

Ироническое начало — одна из отправных точек новой музыки. Утонченная смысловая игра с пространственно-временными категориями, «устранение высоты и глубины во имя торжества поверхности» [1], «приключение юмора, тождественность формы и пустоты» [1], о которых пишет французский философ Жиль Делёз, говоря о литературной композиции, — все эти вышеперечисленные компоненты «нового» в равной степени находят аналогии и в звуковой области.

Пустота в качестве музыкальной формы пришла в новую музыку с творчеством Джона Кейджа, и правомерность звука и молчания, допустимость различной плотности звукового материала были им узаконены в правах. Это вполне объяснимо: путь на Восток к новым идеям живой музыкальной формы вместо прежних схематических установок открыл новые возможности звукотворчества, освободил от давления наследия традиций. «Я ориентировался на Восток в отношении музыкальной формы, — пишет Кейдж, — хотел освободиться от определенной типовой конструкции-схемы, свойственной западноевропейской музыке. Мне кажется, необходимо бороться с формой, избыток которой грозит всеобщей унификацией. Я исхожу из парадигмы “вещь как таковая”, в которой и заключен восточный рационализм; познать по-восточному — значит постичь сущность вещей, слиться с существом природы» [2].

Путешествуя по поверхности, открывая новое содержание времени, которое становится в данном случае и музыкальным содержанием, мудрец находит «чистые события, взятые в их вечной истине, т. е. с точки зрения их субстанции, которая противостоит событиям, независимая от их пространственно-временного осуществления в положениях вещей» [1].

Джон Кейдж был «первым из новой музыки, кто испытал это приключение юмора, это двойное устранение высоты и глубины ради поверхности. «Посох — универсальный инструмент, мастер вопросов; мимикрия и пожирание — ответ». Звук в данном случае как посох, в нем нет предвзятости по отношению к феноменам этого мира: воплощение Ничто в форме объединения и становления разнообразных Нечто: звук, становясь самим собой и сосуществуя с другими звуками, воплощает внутреннюю сущность Бытия [2]. «Вернувшись на поверхность, мудрец открывает объекты-события, коммуницирующие в пустоте, образующей их субстанцию Эон, где они проступают и развиваются, никогда не заполняя его [1]. Объекты-события становятся действенным элементом энергии исполнительского жеста, оставляющего свой звуковой шлейф на поверхности, зафиксированный «акустическим проколом». Наполнение пустоты звуками и молчанием образует новую философию вслушивания, которая меняет многое: и теперь «событие — это тождество формы и пустоты» [1].

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

У Сальваторе Шаррино, унаследовавшего от Кейджа идею «экологии слухового восприятия», подобная автономия деятельности представляет собой «завоевание» альтернативных путей постструктурализма. Структурализм последовательно экспериментировал с принципом разъединения восприятия с самим процессом композиции. В музыке, как и в других дисциплинах, упадок структурных методов проявляется после 1966 г. Согласно утверждению исследователя структурализма Ф. Доссе, переломная точка в эволюции структурной школы располагается между 1966 и 1970 гг. [3, p.8]. «Между 1966 и 1975 многочисленные дисциплины, ранее вдохновлявшиеся структурными методами, обращаются к субъекту и его пределам внутри собственного поля исследования» [4, p.33]. Последовав за научным примером, область звукотворчества также обращается к восстановлению утраченной связи с восприятием. Если в последних произведениях Джона Кейджа свобода, молчание и гармония взаимно интегрируются, то различные реестры того же метафизического видения, «вслушивание в это молчание» становятся открытием «Эго», очищенного от преднамеренности восприятия окружающих нас звуков, — как утверждал сам композитор, «будьте молчанием, музыки на самом деле не существует» [5, p.55].

Открывая «философию молчания», Джон Кейдж совершает истинную переориентацию музыкального искусства, повернувшегося лицом к слушателю, погружающего его во внутреннее пространство самого звука. Однако сам Шаррино утверждает, что под подобным открытием Кейджа существовал определенный «фундамент»: «Поддерживать идеи относительно того, что “философия тишины” появилась лишь непосредственно у Кейджа, без предыдущих основ, — это все равно, что утверждать об изобретении мелодии Э. Сати или приписывать открытие света Магритту. Необходимо найти соответствия в длинной истории европейской культуры (но я должен отметить совпадения в древней китайской эстетике)». «Сама пустота — это парадоксальный элемент, нонсенс поверхности, всегда лишенная места случайная точка, в которой событие вспыхивает как смысл» [6, p.87].

В случае с Дж. Кейджем пустота и молчание — это форма и содержание. У С. Шаррино — условия восприятия тишины и едва уловимого звукового пространства, нуждающегося во внутреннем силенциуме. Через звуковой мир С. Шаррино слушатель высвобождает сознание от всевозможной наносной мишуры и художественных штампов, которые обуславливают привычную стратегию восприятия. Такой процесс очищения — «истинное вслушивание». Прислушиваться — это вызывать к жизни тишину сознания, молчание внутри себя. Граница между звуком и молчанием оживляется томительным ожиданием, напряжением, через которое слушатель достигает различного восприятия себя самого, музыкальные звуки совпадают с физиологией: дыханием, исполненным выразительной и многозначной тишины, наполненной воздухом.

«Моя музыка требует отринуть привычные механизмы восприятия, слома стереотипов, — утверждает С. Шаррино. — Если сознание очищается, отражает собственную наготу, нарушаются его границы, над которыми обретает свою истинную власть только музыка. Приобретая высочайшую чувствительность к звукам, воображение и эмоциональность становятся восприимчивыми даже к самому незначительному шумовому эффекту. В таком случае все рычаги воздействия сливаются воедино. В музыкальной терапии это называется вслушиванием: воображаемое и реальное, фантазийное и слышимое — все эти элементы помогают получению слухового впечатления. Внутри этой психологической зоны, звуки и шумы драматизируются, становятся событиями;

распределенные в созвездии, у которого есть аспект звучащей живой среды, они случаются согласно видимому, а скорее вычисленному представлению случая. И преобразование звуков почти органично: оно не обусловлено какой-либо структуризацией и систематизацией, это род движения, приостановленного временем. Движение, которое снабжает соответствующими координатами механизмы слуха. Мы опустошаем сознание и позволяем увеличивать внутри нас молчание. В некотором моменте сама пустота кажется плотной и происходит ее превращение в звуковую материю» [7, p.204–205]. Для слухового восприятия и обращенности к реципиенту композитора необходима определенная духовная практика, близкая в чем-то дзен-буддистской, однако свою философию тишины С. Шаррино основывает на собственном опыте: «Утончать ощущения. Делать их прозрачными в себе самом. Распутывать наше сознание: стараться “чувствовать себя частью жизни”. Упражняться. Учиться восприятию, что могло бы стать уже своеобразным видом искусства. ... Из года в год я стремился возвращать по крупицам прозрачность в самом себе, теперь ставшую инстинктивной. Я убежден в том, что смог ее обнаружить и что она проистекает из опыта мышления в большей степени, чем из чего бы то ни было другого» [8, p.53–54]. В данном контексте этот диалог слушателя и композитора представляет собой еще один парадокс и носит скорее характер обмена энергией: «Диалог склоняется к молчанию. Тот, кто говорит, получает энергию молчащего, тот, кто молчит, — это неудержимый источник чувства» [9, p.249].

Занимаясь подобной практикой, слушатель может изменить свой эстетический опыт и опровергнуть устойчивые представления о мире [9].

Наглядным примером подобных метаморфоз может служить сочинение С. Шаррино «*Efebo con radio*», включенное в течение его поэтики: «влияния на временные перспективы, возраст», когда «в кошмарах и в иллюзиях одни предметы вещественного мира отражаются в других», и идея раздвоения и идея согласия противоположностей, дополняющих художественную практику, — «это лики одной и той же проблемы». «Я не могу сымитировать радио — в буквальном смысле, но могу представить себя сквозь призму его отражений»,¹ — утверждал Шаррино [9]. Таким образом, в этом сочинении композитор раздваивается, «регрессирует» в сторону той точки, которая уже больше не принадлежит ему, фокусируя собственное вслушивание на детских воспоминаниях, пытаясь возратить утраченную иллюзию. В данном случае этот «процесс вслушивания» ориентирован на фильтрацию сознания средствами памяти. Оперирова радиокнопкой, он создает разорванную форму разрозненных детских воспоминаний. Предлагаемая композитором в данном сочинении модель восприятия соответствует реальности: прерывистость сознания, процессов обработки звуковой информации, оперирование рычагами памяти, выстраивание определенных логических цепочек благодаря процессу запоминания. Переключение радио с одной программы на другую вызывает к жизни звуки детства, разрозненные воспоминания. «Ирония, словно ребенок, перебирает, загибая пальцы: я богат или беден, или вовсе нищий-попрошайка. Все эти роли и положения — целые судьбы — мелькают со скоростью детской игры» [10, p.132].

Преодоление концепции инертного звука способствует зарождению органичного, подвижного мира, упорядоченного гештальт-восприятием [10]. «Временной кон-

¹ «Тот, кто стремится к вслушиванию и побуждает образы вслушивания, может изменить эстетический опыт в форме знания — сам мир» [9, p.249].

тинуум сделан, таким образом, из маленькой прерывистости сознания. Наш мозг объединяет моменты пустоты. Непрерывная фрагментарность служит для того, чтобы каждое насыщенное звуками мгновение могло совпасть с уже запомненными. Без вмешательства памяти настоящее время невосполнимых мгновений осталось бы нереализованным. Время вращалось бы вхолостую, и мы даже не подозревали бы о его существовании. Посредством памяти мы сопоставляем следующие части времени, обширные части, как и отдельные моменты. Мы сопоставляем то, что мы слушаем, с тем, что мы уже услышали. Это значит, что мы локализуем услышанное согласно чисто пространственной логике. Такой процесс взаимодействия между мгновением и памятью делает возможным получать и представление о музыкальной форме, и дает возможность постичь композиционный процесс [10, p.132].

Звуковая реальность есть отражение сущего: ведь комплексное восприятие мира основывается в том числе и на звуковых ассоциациях, а для человека, лишенного зрения, музыка и звук, наряду с осязанием и тактильными ассоциациями, являются единственным окном в окружающий мир. «На человеческое восприятие действуют все чувства одновременно. В то время как мы прислушиваемся, мы не прекращаем видеть, осязать. У нас есть вкусовые ощущения во рту или мы чувствуем контакт с реальностью посредством соприкосновения с кожей. За традиционными пятью чувствами восприятия стоит также и наше общее состояние, равновесия и положения тела, ориентации. ... Очевидно, что различные чувства влияют поочередно, нарушая границы восприятия. Относительно взаимовлияний сферы чувств также нужно сказать, что ощущение не заканчивается там, где к нему присоединяется другое чувство. Уже в первичном определении качества звука мы не пользуемся акустическими критериями, а скорее критериями, получаемыми из других ощущений. И таким образом мы определяем пронзительный или тяжелый звук, пользуясь концепциями осязательного происхождения, но ясно, что никакой звук нельзя взвесить, и также до него невозможно дотронуться рукой» [11, p.145].

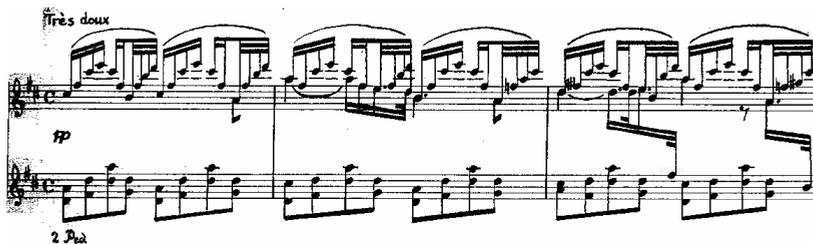
Опираясь на комплексное восприятие всех чувств и ассоциаций, композитор основывает свои идеи и размышления на природных и физических явлениях, пытаясь по-новому взглянуть на сущность человеческого сознания, обрабатывающего информацию, поступающую из различных источников. В своей концепции формообразования он также апеллирует к природе восприятия, стремясь подобрать форму, адекватную перцепции. «Все играет между музыкой и звуковой реальностью: но музыка не использует понятий. Музыка — язык, оперирующий некоторым количеством абстрактных понятий, опирающихся на физическую основу. В общей эстетике нашего времени мы говорим об имитации как о чем-либо отрицательном. Таким образом, тенденция к абстракции или, скорее, к стилизации — ответ на буржуазное искусство, основанное на подобию» [12, p.60]. Достижение свободной от каких бы то ни было шумов сосредоточенности на тишине — это пустота и освобождение, «пустые небеса», как определяет это свойство Делёз. «Нет больше круга рождения и смерти, из которого нужно вырваться, нет и высшего знания, которого надо достичь». Пустые небеса отвергают сразу и высшие мысли духа, и главнейшие циклы природы [1].

Одно из сочинений немецкого композитора Хельмута Лахенманна носит название «NUN» — «Ничто». В предисловии композитор объясняет свое собственное толкование «пустых небес», в которых даже единое понятие может содержать в себе противоречие: «Вода не моет воды — огонь не сжигает огня — сама боль не может быть терпима к са-

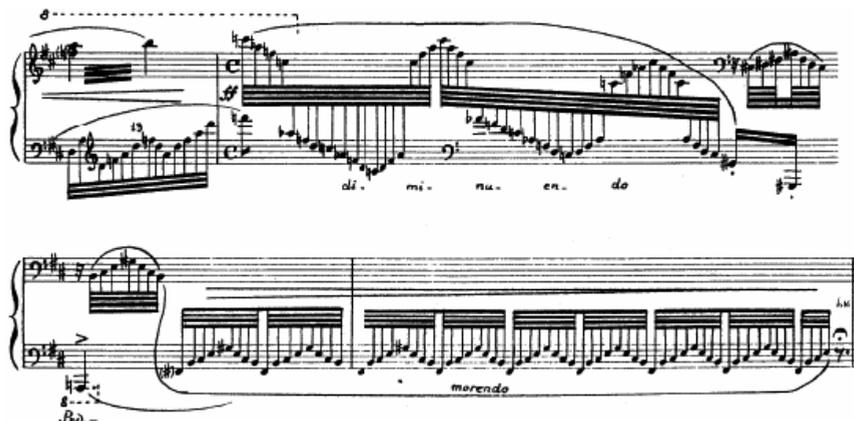
мой себе. Наслаждение в данном случае оказывается не причем, слушание не слушает ничего, жизнь не является житием. Музыка не является музыкой, но не-музыкой: единственной, которая заслуживает подобного имени. Как может быть, чтобы не-музыка стала музыкой?? Но?? Да — но...» [13, S. 138]. Философия С. Шаррино — в отличие от делёзовского отвержения и высших мыслей духа и главнейших циклов природы — обращена непосредственно к ней, к природе: она ее отражение, двойник, преобразованный его творческим методом, обозначенным как принцип *anamorfosi*. Двойственность, идея зеркальности отражений, присущая и Льюису Кэрроллу, и Сальваторе Шаррино, образующая, по словам Делёза, нередко и откровенно шизофренический эффект, для итальянского композитора — свойство мышления: «Двойственность всегда была для меня наваждением. ... Парность отражений всегда присутствует в моей музыке, поскольку раздвоенность реальности всегда скрывает шероховатости и даже недостатки. И воспроизведение обладает большей точностью. Символ зеркала невозможно отвергнуть» [14, p.60].

Двусмысленность, присущая иронии, что следует из его собственного высказывания, составляет важную часть его эстетики. О принципе «*anamorfosi*» как основополагающем в творчестве итальянского композитора пишет исследователь Карло Карателли: «Процесс композиции — это поэтика отвлеченности, составляющая мощный механизм оптической иллюзии и философию искусственной реальности. *Anamorfosi* — это ребус, чудовище, и чудо в одновременности. ... *anamorfosi* ... — оптическая уловка, в которой видимость затмевает реальность» [16, p.79]. Звуковая идея *anamorfosi* — манипуляции с цитатами, обрывками материала, принадлежащего коллективной памяти фантазмагорическая концепция отраженной реальности. Таковы метаморфозы в гигантской композиции «*Vanitas*», использующей материал канцоны «*Stardust*», и такovy «*Anamorfosi для фортепиано*» (1981), отражающие «Игру воды» М. Равеля, где движение опирается на повторяющееся в басу остинато, заимствованное из творчества французского импрессиониста.

«*Anamorfosi*» Шаррино наглядно демонстрируют возможности преобразования одного предмета в другой, где «временное движение создает иллюзионистский эффект. Эти оптические иллюзии, вызывающие прямые художественные ассоциации с творчеством Эшера, наполнены иронией и проникновением в отражаемый предмет с последующим дистанцированием от него в сторону искаженного отображения»:



Финал «*Anamorfosi для фортепиано*» в значительной мере является превращением в иной предмет вследствие осуществленных С. Шаррино преобразований:



«Принцип *anamorfosi* означает для меня различную концепцию языка и понимание возможности преобразовывать один звуковой предмет в другой. Язык может годиться для чудес; через признание существовавшего ранее мы можем преобразовать музыкальные предметы. Я нахожу в этом необыкновенное очарование. Я чувствую себя близким информатике и ко всем чудесам современной генетики» [16, p.8–9].

Двойственность, присущая иронии, может обернуться трагическим пафосом, и подобные *anamorfosi* для творчества итальянского композитора — не редкость, достаточно упомянуть его оперу «*Luci mie traditrici*», где его методом отражений преобразуется трагедия Джезуальдо, а историческая дистанция создает в этой оптической иллюзии оттенок иронии, несмотря на трагический пафос происходящего. «Ирония только внешне принимает на себя роль бродяги, — пишет Делёз. — Но это от того, что всем ее фигурам угрожает более близкий враг, противодействующий им изнутри: недифференцированное основание, о бездонной пропасти которого мы уже говорили, являющее собой трагическую мысль и трагический тон, с которыми у иронии весьма двусмысленные отношения. Это Дионис, затаившийся под Сократом, но это еще и демон, подносящий Богу и его созданиям зеркало, в котором расплываются черты любой индивидуальности. Это и хаос, рассеивающий личности» [1].

Музыкальный язык С. Шаррино, устремленный к «генетическим чудесам» и оптическим иллюзиям», оказывается близким эзотерике: «Эзотерический язык... всякий раз приводит к низвержению идеального языка в основание и к распаду носителя реального языка. Более того, между идеальной моделью и ее эзотерическим переворачиванием существуют внутренние отношения. В таких же отношениях состоят ирония и трагическое основание, причем связь эта настолько тесна, что невозможно определить, на чью сторону приходится максимум иронии» [1].

Литература

1. Делёз Жиль. Логика смысла / пер. с фр. URL: <http://lib.guru.ua/FILOSOF/DELEZGVATTARI/logica.txt> (дата обращения: 26.11 2012).
2. Кейдж Дж., Ценова В. Пересекающиеся слои, или Мир как аквариум (интервью, которого не было). URL: <http://www.21israel-music.com/Cage.htm> (дата обращения: 26.11 2012).
3. Dosse François. Histoire du structuralisme. T. 1. Le champ du signe 1945–1966. Paris: La Découverte/Poche, 2012. 474 p.

4. *Caratelli C.* L'integrazione dell'estesico nel poietico nella poietica musicale post-strutturalista: il caso di Salvatore Sciarrino, una "composizione dell'ascolto": tesi di dottorato. Paris: Università di Trento-Université Paris Sorbonne, 2006. 256 p.
5. *Porzio M.* Metafisica del silenzio. John Cage. L'oriente e la nuova musica. Milano: Auditorium edizioni, 1995. 200 p.
6. *Sciarrino S.* La perfezione di uno spirito sottile // Sciarrino S. Carte da suono. Novecento: CIDIM, 2001. 454 p.
7. *Sciarrino S.* Alle nuvole di pietra (per Cavatina e i gridi) // Sciarrino S. Carte da suono. Novecento: CIDIM, 2001. 454 p.
8. *Sciarrino S.* Origine delle idee sottili // Sciarrino S. Carte da suono. Novecento: CIDIM, 2001. 454 p.
9. *Sciarrino S.* "Diario parigino", «Avidi Lumi», anno V, n°12, 2001 // Sciarrino S. Carte da suono. Novecento: CIDIM, 2001. 454 p.
10. *Sciarrino S.* Efebo con radio // Sciarrino S. Carte da suono. Novecento: CIDIM, 2001. 454 p.
11. *Sciarrino S.* Origine delle idee sottili // Sciarrino S. Carte da suono. Novecento: CIDIM, 2001. 454 p.
12. *Sciarrino S.* Le figure della musica. Da Beethoven a oggi. Milano: Ricordi, 1998. 252 p.
13. *Lachenmann H.* NUN / text by Kitaro Nishida [transl. by Peter Pörtner]. Mainz: Breitkopf und Härtel, 2002. 169 S.
14. *Sciarrino S.* L'impossibilità di divenire invisibili. Programma di sala di *Vanitas*. Milano: Teatro della Piccola Scala, 1981. 86 p.
15. *Caratelli C.* L'integrazione dell'estesico nel poietico nella poietica musicale post-strutturalista: il caso di Salvatore Sciarrino, una "composizione dell'ascolto", tesi di dottorato. Paris: Università di Trento-Université Paris Sorbonne, 2006. 256 p.
16. *Siciliano E.* Genio e sregolatezza. Enzo Siciliano incontra Salvatore Sciarrino. Torino: Prosa c.r.l., 1992. 78 p.

Статья поступила в редакцию 25 октября 2012 г.