

С. В. Лаврова

ВРЕМЕННЫЕ ПЕРЕКРЕСТКИ НОВОЙ МУЗЫКИ И ФИЛОСОФИИ ЖИЛЯ ДЕЛЁЗА: ЭОН, «ГОРИЗОНТ СОЗНАНИЯ» ГУССЕРЛЯ И «ЧАСЫ БЕРГСОНА»

Музыка — это в первую очередь искусство времени. За всю историю ее существования проблема пространственно-временных категорий никогда не вставала так остро, как в XX в. Концепции музыкального времени как организация звуковых событий во временном континууме, соотносимых по степени плотности составляет авторское отражение его внутреннего мира.

Одно из наиболее фундаментальных исследований музыкального времени в XX в. принадлежит О. Мессиану: это его «Трактат о ритме, цвете и орнитологии», где в основание положены разнообразные источники: главы Священного Писания, богословие, философия, мифология, физика и астрономия. В основе концепции два понятия: *Вечность и Время* [1, Vol. 1]. Вечность для О. Мессиана — это единство — одновременность прошлого, настоящего и будущего, сводимых в одну точку. Человеческое время складывается также из двух понятий — *дления и внутреннего времени*, которое измеримо. Явлению чистой длительности противостоит структурированное время — разделенное на отрезки настоящего, прошедшего и будущего. Это время имеет начало и конец. Есть также свое время у звезд, атомов, у всего живого на земле, что образует общую картину мира — «*Наложенные времена*» и, таким образом, мир полиритмичен по своей сути. И из этой сущности Мессиаан выводит понятие ритма, который становится для него главной областью композиции, организующей все остальные параметры, подчиняющиеся всецело его воле.

Модификация этого внутреннего человеческого времени, спроецированного на авторскую концепцию, которая произошла в музыке XX в., меняла различным образом и ее векторную направленность, трансформируя временной континуум и причинно-следственные связи событий.

Два прочтения времени — время Хроноса и время Эона, согласно неоднократным утверждениям французского философа Жюлья Делёза, противоположны. «Только настоящее существует во времени. Прошлое, настоящее и будущее — не три измерения одного времени. Только настоящее наполняет время, тогда как прошлое и будущее — два измерения, относительные к настоящему» [1, p.7]. «Хронос — это вместилище, моток относительных настоящих, предельным циклом или внешней оболочкой которого является Бог. В Хроносе настоящее некоторым образом телесно. Настоящее — это время смесей и сочетаний, это сами процессы смешивания. Размерять, наделять темпоральностью — значит смешивать. Настоящее выступает мерой действий или причин, тогда как будущее и прошлое приходится на долю страдания тела» [2, с. 214]. Возникает абсолютно адекватное впечатление, что по поводу телесности настоящего, времени смесей, сочетания и темпоральности.

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

© С. В. Лаврова, 2013

О возможности как горизонтального, так и вертикального прочтения времени писал еще Б.-А. Циммерман в своем известном эссе «Интервал и время»: «Интервал воспринимается как по вертикали, так и по горизонтали. С этой точки зрения понятие единства времени как представление о единстве настоящего, прошлого и будущего (в том смысле, как его обосновывал Августин в природе человеческой души, которая в едином духовном саморасширении преодолевает быстротечное мгновение, соединяя прошлое и будущее в единое “постоянное настоящее”) — эта столь современная и в то же время древняя идея приобретает новую перспективу в музыке как в “искусстве времени”, как в искусстве временного порядка внутри “постоянного настоящего” всеохватной основополагающей музыкальной структуры, которую мы и должны установить в качестве упорядочивающего принципа всех взаимоотношений в музыкальном сочинении» [3]. С его точки зрения, также Музыка определяется в значительной степени через упорядоченное течение времени, в котором она *проявляет себя и в которое она включена*. В то же время в этом заключается глубочайшая антиномия, так как в силу высочайшей организации времени оно само преодолевается и приходит к порядку, создающему видимость вневременного» [3].

К. Штокхаузен приходит к своей концепции всеединства звуковой организации через параметр времени, где соотношение фундаментальных понятий высоты-ритма-формы было объединено общим звеном — количеством пульсаций в единицу времени. Структурированное таким образом время аналогично бергсоновскому «опространственному времени». Об этом же понятии — внутреннего и подлинного времени пишет и Б.-А. Циммерман: «В противоположность механически-рационалистическому представлению о времени, как о внешне измеримой величине, начиная с Бергсона, мы встречаемся с понятием *внутреннего и подлинного* времени, времени чистого движения, течения и дления — представление, которым европейское мышление увлекается снова и снова еще со времен Гераклита» [3].

Интерес К. Штокхаузена к пространственно-временным характеристикам не ограничивался «теорией единого временного поля», изложенной в статьях 1957 и 1962 гг. [4]. Его стремление к живому — бесконечно-быстротечному настоящему, представляющему «вертикальный срез времени», нашло свое отражение в концепции «Момент-формы», где глубина настоящего определялась его «вертикальным срезом». Это близко к делёзовскому пониманию Хроноса как «регулируемого движения обширных и глубинных настоящих. В связи с формообразованием весьма актуально может прозвучать и вопрос Ж. Делёза: «Обладают ли заполняющие Хронос тела достаточным единством, и вполне ли справедливы и совершенны их смеси, чтобы настоящее обрело принцип внутренней меры?» [2, с. 216], «расколотое однажды молчание никогда вновь не станет целым». Этой цитатой из Беккета Штокхаузен заканчивает свою статью «Момент-форма»: «Все манипуляции с предоформленными элементами, содержащимися в клише, — нетворческие, так как они не ведут к новым открытиям и изобретениям» [4, p. 28].

Развивая мысль об отражении в музыке пространственно-временных категорий, Э. Гуссерль пришел к идее о *внутреннем переживающем сознании* (*das innere Erlebnisbewusstsein*), — единой форме всех переживаний, которые отличаются от космического измеримого времени [5]. На идее *внутреннего переживаемого времени* основывается и концепция «временного сгустка» или «шарообразного времени» Б. А. Циммермана.

Э. Гуссерль представляет глубину внутреннего переживаемого времени как «горизонт сознания», который отделяет линия хронологического времени. Временные горизонты или горизонты перцептуального поля наделяются статусом исходных. Восприятие всегда осуществляется как во внешнем, так и во внутреннем горизонтах. «Позади» внутреннего горизонта разворачивается внешний горизонт вещей, образуемый их со-присутствием. Все частные горизонты сливаются в единый тотальный горизонт, именуемый «внешним миром». Э. Гуссерль указывает на перспективность этого нового синтеза [5].

Идея Гуссерлевского горизонта сознания содержится в названии композиции С. Шаррино «Muro d'orizzonte» (1997): «Предварительные эскизы, которые я нередко предваряю изданиям моих сочинений могли бы называться “звуковой картой” “Muro d'orizzonte” — название этого сочинения почти что в форме оксюморона. Изображение, загадка, то, что рождает в сознании пространственные иллюзии <...> В нашем сознании иллюзия пространства и пространство иллюзий создают определенные представления. Звуковые карты создают схемы кругосветного плавания вокруг архипелага композиции и их созидующих способностей. Карты, которые сбивают с пути, чтобы нас переориентировать в нужном направлении» [6, p. 79].

Не менее важным понятием, помимо гуссерлевского «горизонта сознания», или трудно переводимого «Muro d'orizzonte», который существует для С. Шаррино, скорее, в метафорическом значении, становится бергсоновское понимание времени, хотя, и делёзовская трактовка Эона и Хроноса предстает не менее абстрактной и образной: «Если Хронос неотделим от тел, которые полностью заполняют его в качестве причин и материи, то Эон населен эффектами, которые мелькают по нему, никогда не заполняя. Если Хронос ограничен и бесконечен, то Эон безграничен как будущее и прошлое, но конечен как мгновение. Если Хронос неизменно цикличесен и неотделим от происшествий, типа ускорений и стопорений, взрывов и застывания, то Эон простирается по прямой линии — простирается в обоих смыслах-направлениях. Всегда уже прошедший или вечно вот-вот наступающий, Эон — это вечная истина времени: *чистая пустая форма времени*» [2, с. 218].

Вокруг Эоновой пустоты вращается композиция С. Шаррино «Vanitas» [6]: пустая форма времени — это гигантская парафраза канцоны *Stardust* (1927, Текст Mitchell Parish музыка Noagy Carmichael). Известные атрибуты жанра Vanitas в изобразительном искусстве — это символы, встречающиеся на полотнах, призванные напоминать о бренности человеческой жизни и о преходящести удовольствий и достижений, такие как череп — символ неизбежности смерти, гнилые фрукты — символ старения, и увядающие цветы, которые и становятся изобразительным символом шарриновского Vanitas. Растягивая и деформируя до невозможности канцону *Stardust* — ее простую гармоническую структуру, подвергающуюся преобразованиям, С. Шаррино намеренно расширяет петлю времени, насыщая его дыханием пустоты: «Цветы — истинные, вошедшие в это сочинение: они красивые, но эфемерные. Песни, воплощающие образы сорванных цветов не смогут быть претензией на образную универсальность и адекватно отразить чувство смерти. С бережностью стилизации, выдерживающей сопротивление вечности, песня собирает мгновения, которые разоблачают хрупкую сущность человека. Среди наиболее далеких, наиболее зарытых воспоминаний, каждый из нас сохранил в памяти какую-либо песню,

которая связана с некоторым периодом нашего прошлого, и представляет своего рода концентрированную точку ностальгии» [6, p. 85].

Простая гармоническая структура *Stardust* может быть выражена в последовательности на рис.1.

The image shows three systems of musical notation for piano accompaniment. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The first system includes dynamic markings such as *pp*, *f*, and *pp*, and chord symbols like *F#m*, *D*, and *F#m*. The second and third systems continue the harmonic structure with various chords and dynamics.

Рис. 1

Salvatore Sciarrino

a P. Giorgio Catalani

VANITAS

natura morta in un atto

(Senza tempo)

The image displays a single melodic line for a piece titled "Vanitas". The tempo is marked "(Senza tempo)". The score includes various performance instructions such as "senza trem.", "(d.)", "(d.) eco", "(s.trem.)", and "ThP. sempre". Dynamic markings include *p*, *f*, *pp*, *f sub.*, and *pp*. There are also markings for "poco" and "sempre senza Ped.". The notation features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, with some notes marked with "3" or "5" indicating fingerings or articulation.

Рис. 2

Прозрачные флажолеты, открывающие композицию, создают ощущение эфемерности и пустоты, но вместе с тем они буквально очерчивают первые гармонические созвучия (рис.2).

Динамика, присущая С. Шаррино, колеблется между полной тишиной, частичной *pppp* и громкостным указанием *f* (рис. 3).

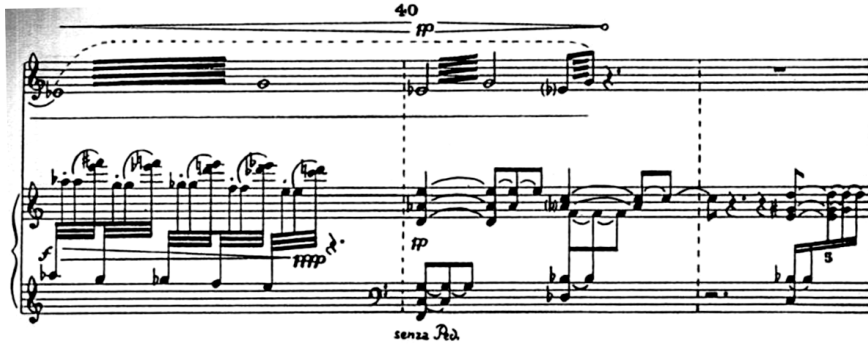


Рис. 3

Вокальные пассажи, исходящие из длинных нот, намеренно растягивают мелодическую линию. Сами средства, применяемые С. Шаррино в анаморфозах канцоны, кажутся слишком простыми: пассажи фортепиано, флажолеты виолончели, и к тому же невероятно камерный состав (вокалистка, виолончель и фортепиано) для подобного масштаба, сопоставимого разве что с камерной оперой (рис.4).

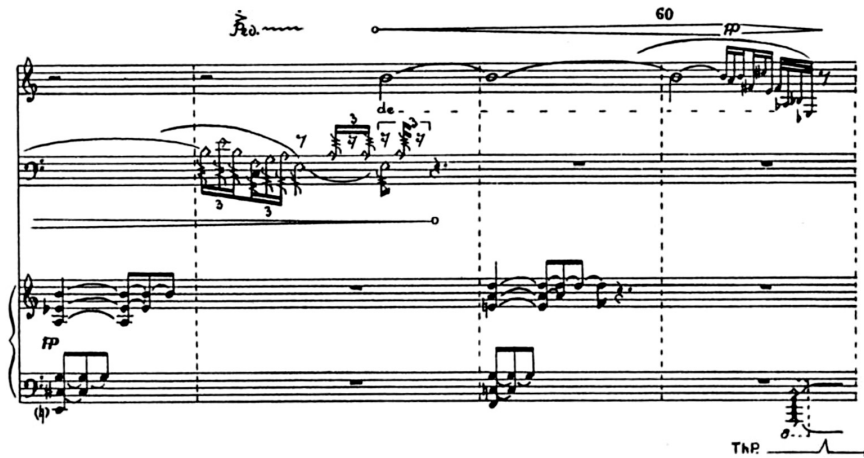


Рис. 4

Растягивая до неузнаваемости каждый аккорд, повторяя звуки, трансформируя их в гулкое эхо отзывающейся пустоты, композитор дематериализует канцоны: она становится просто шлейфом пустых воспоминаний поверхности. При простоте изложения эффект от преобразований, свойственный его концепции анаморфоз, подобен оптическим иллюзиям — отражению в кривом зеркале, бесконечно растягивающем преобразованный объект, «дробя до бесконечности каждый момент насто-

ящего в обоих направлениях сразу» [2, с. 219]. Натюрморт, замороженное движение жизни — ощущение, которое отчасти создает и намеренная простота изложения, где фортепианные пассажи поначалу просто аккомпанируют вокалистке, а виолончель сопровождает их своими эфемерными флажолетами, или создает впечатление эха, отражая вокальную строчку (рис.5).

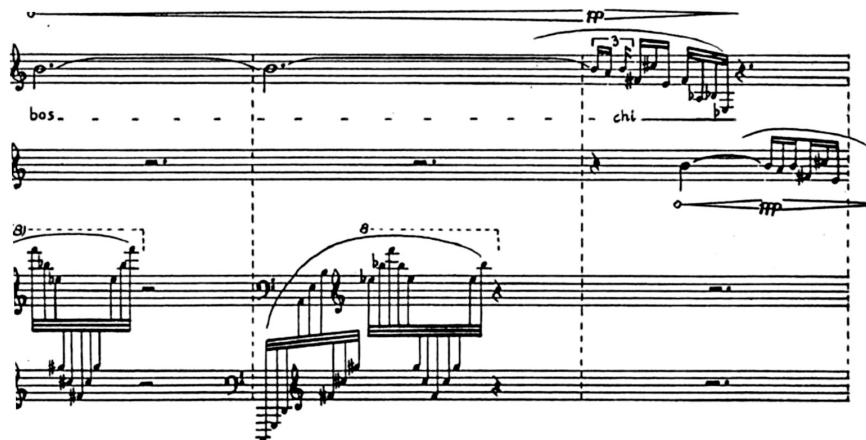


Рис. 5

Дальнейшее развитие, безусловно, не ограничивается этими приемами: «бегства в добровольную бедность» не происходит. Невероятно виртуозная, полная мелкой пальцевой техники пария фортепиано во второй части носит иной характер, но что парадоксально — в этой виртуозности отсутствует движение, поскольку оно имеет характер круговорота (рис. 6).

Ж. Делёз, утверждает, что, согласно Эону, только прошлое и будущее присущи времени. В настоящем, вбирающем в себя и прошлое, и будущее, они делят между собой каждый его момент, дробя его до бесконечности на прошлое и будущее — в обоих смыслах-направлениях сразу. «Именно этот момент без “толщины” и протяжения разделяет каждое настоящее на прошлое и будущее, а не обширные и “толстые” настоящие охватывают собой будущее и прошлое в их взаимном соотношении» [2, с. 217].

Пустота Vanitas — это гулкий резонанс бесконечности, разбитое на мельчайшие осколки зеркало, которое утратило способность адекватного отражения предметов. Пустая форма времени Эона, соответствующая концепции Vanitas, противопоставлена Хроносу: «Если Хронос неотделим от тел, которые полностью заполняют его в качестве причин, и материи, то Эон населен эффектами, которые мелькают по нему, никогда не заполняя. Если Хронос ограничен и бесконечен, то Эон безграничен как будущее и прошлое, но конечен как мгновение. Если Хронос неизменно циклический и неотделим от происшествий типа ускорений и стопорений, взрывов и застываний, то Эон простирается по прямой линии — простирается в обоих смыслах-направлениях» [2, с. 218].

Для С. Шаррино, с его стремлением к музыкальным формам, адекватным процессам деятельности сознания и памяти, интересна теория длительности А. Бергсона, так как она связана с его же теорией памяти: то, что мы помним, продолжает су-

MAREA DI ROSE

Ed ecco che nel deserto appare ..

The musical score consists of three systems. The first system shows a piano accompaniment with a dynamic marking of *p* and a tempo instruction *con R.d. sempre* (ThP. →). The second system includes vocal parts: a vocal line (Voca.) with a *poni.* marking, a cello/viola part (Vc.) with a *poni.* marking, and the piano accompaniment. The third system starts with a measure number '5' and includes a vocal line with a *Vc.* marking and a note indicating *(questo genere di interventi sempre molto al ponti)*, along with the piano accompaniment.

Рис. 6

ществовать при памяти и поэтому проникает в настоящее. Прошлое и настоящее не взаимно внеположны, они смешаны в единстве познания. Вся концепция длительности и времени А. Бергсона основывается на элементарном смешении настоящих хроник, воспоминаний с прошлыми событиями [7]. Смещение настоящего и вспоминаемых прошлых явлений, по-видимому, лежащих в основе идеи времени, — это пример смешения акта познания и того, что познается. Это смешение акта познания с познаваемым объектом отражено в книге А. Бергсона «Материя и память»: «Я называю материей совокупность образов, а восприятием материи — те же самые образы в продолжение их отношения к возможному действию одного определенного образа — моего тела» [8].

Одна из частей цикла «Opera per flauto» названа «Часы Бергсона» («L'orologio di Bergson»). В аннотации к этому сочинению, С. Шаррино в свойственной ему метафорической манере описывает свое понимание содержания этой пьесы — ее свое-

образный сюжет: «А. Бергсон брал стакан, помешивал в нем ложечкой и говорил слушателям: “Надо подождать, пока сахар растворится”» [6, p.97]. Необходимо знать, что во время своих лекций Бергсон делал так, что все присутствующие «пробовали на вкус» субъективность времени. Один из этих экспериментов достаточно очевиден: кладется определенное количество сахара в определенное количество воды, и, чтобы сахар растворился, требуется определенное количество времени. Каждому это время кажется разным, причем кому-то — нескончаемым. Было бы естественно представить, что А. Бергсон носил часы, и тогда бы его знание сводилось бы к точной оценке. «Часы Бергсона» отбивают сильные доли, по-видимому, всегда одинаково. Когда пульсация прекращается, мы продолжаем идти по следам нашего восприятия. В середине на эти доли (удары часов) приходятся вереницы однородных событий, сонаправленные времени или же противоположные его течению. Эта пьеса необычным образом использует самые элементарные артикуляции, удаленные и повторяющиеся звуки, — так, как это бывает с контрастами в живописи — то периодически, то дискретно (с перерывами). В игру вступают: устойчивость, направленность образа, но в особенности — разорванность пространства и времени, из которой берет свое начало множественность пространств.

«Ощущения звука дают нам ясно выраженные степени интенсивности. Мы уже сказали, что следует учитывать аффективный характер этих ощущений, потрясение, испытываемое всем организмом. Мы показали, что очень интенсивный звук поглощает наше внимание, вытесняет все остальные ощущения. Но попробуйте отвлечься от толчка, резко выраженной вибрации, которую вы иногда испытываете в голове или даже во всем теле. Отвлекитесь от соперничества между одновременными звуками; что тогда останется от звука, помимо неопределимого качества, состоящего в том, что мы его слышим? Однако вы тотчас переводите это качество в количество, ибо вы тысячу раз получали этот звук, ударяя, например, по какому-нибудь предмету, и тратили при этом определенное количество усилия. Вы также знаете, до какой степени вы должны напрягать голос, чтобы вызвать один и тот же звук; и когда вы превращаете интенсивность звука в величину, в вашем сознании тотчас возникает идея этого усилия. Вундт обратил внимание на весьма своеобразное сцепление в человеческом мозгу голосовых и слуховых нервов. Часто говорят, что слышать — это то же самое, что беседовать с самим собой. Некоторые невротики не могут присутствовать при разговоре, не шевеля губами; они только в более сильной форме проявляют то, что происходит в каждом из нас. Разве можно было бы понять могучую, или, скорее, гипнотизирующую власть музыки, если не допустить, что мы внутренне повторяем слышимые звуки, что мы как будто погружаемся в психическое состояние играющего; правда, это состояние оригинально; вы не можете его выразить, но оно вам внушается движениями, которые перенимает ваше тело» [6, p.97].

На этом гипнотизирующем эффекте и основывается, с одной стороны, шарриновский эффект устойчивости, направленности образа, а с другой, разорванность пространства и времени, из которой берет свое начало множественность пространств.

Иначе говоря, «это настоящее не разрушения или осуществления — это настоящее контр-осуществления, которое не дает первому уничтожить второе, а второму раствориться в первом. Настоящее контр-осуществление дублирует двойника» [2, с. 223].

Литература

1. *Messiaen O. Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie: in 7 vols. Vol. I. Paris: Alphonse Leduc, 2002. 375 p.*
2. *Делёз Ж. Логика смысла / пер. с фр. Я. И. Свирского М.: Раритет; Екатеринбург: Деловая книга, 1998. 480 с.*
3. *Циммерман Б. А. Два эссе о музыке / пер. А. Сафронова. Интервал и время (1957). — URL: <http://www.opentextnn.ru/music/interpretation/?id=4012> 10.01 2013*
4. *Stockhausen K. Texte zur Musik: in 6 Bde. Bd 1. Köln: M. DuMont-Schauberg, 1963. 255 S.*
5. *Гуссерль Эд. Собр. сочинений: в 5 т. Т. 3 (1): Логические исследования / пер. с нем. В. И. Молчанова. М.: Гнозис, Дом интеллектуальной книги, 2001. 470 с.*
6. *Sciarrino S. Carte da suono scritti 1981–2001. Novescento: CIDIM, 2001. 462 p.*
7. *Бергсон А. Непосредственные данные сознания. Время и свобода воли. М.: Изд-во ЛКИ, 2012. 260 с.*
8. *Бергсон А. Материя и память. 1896. Ч. 1 (фр.). — URL: philosophy.ru/library/berg/bergson_materia.html (дата обращения: 13.01.2013).*

Статья поступила в редакцию 7 февраля 2013 г.