

С. В. Лаврова

**«ЛОГИКА СМЫСЛА» ЖИЛЯ ДЕЛЁЗА
В МУЗЫКАЛЬНОЙ КОМПОЗИЦИИ ХЕЛЬМУТА ЛАХЕНМАНА:
ОПЫТ СРАВНИТЕЛЬНОГО АНАЛИЗА
ПЕРВОЙ СЕРИИ ПАРАДОКСОВ**

Идея универсальности культуры и наличия междисциплинарных связей в искусстве представляется актуальной начиная со второй половины XX столетия. По словам Альфреда Шнитке, «XX век — это четвертая эпоха, которая суммирует, сопоставляет, оценивает предшествующее в едином надисторическом контексте. Возникает новый тип культуры, элементами которой становятся целые культурные традиции, мифологические структуры, знаки разных эпох» [1, с. 127].

Музыкальную композицию XX века не представить в виде замкнутой системы без апелляции к иным видам искусства или к видам мыслительной деятельности. О ком бы из «апостолов» музыкального авангарда второй половины столетия ни зашла речь, общекультурный контекст его творчества будет сопутствовать пониманию отдельных новаций.

Возможно ли понять композиционный метод Яниса Ксенакиса, не выходя за рамки исключительно музыкального анализа, не упоминая интуитивную математику или архитектуру? Обращаясь к идее звуковых масс, Янис Ксенакис апеллирует к природной сущности этих явлений, связанных с вечными темами, которые приобретают в новом контексте принципиально иной смысл и эстетическое значение: композитор осуществил новый опыт формализации музыки, описанный им в книге “Formalized music” [2].

В одном из интервью Я. Ксенакис на вопрос «Почему, по вашему мнению, так связаны эти области творческой деятельности — музыка и архитектура?» отвечает следующее: *«Архитектура охватывает трехмерное пространство, в котором мы живем. Выпуклые и вогнутые поверхности имеют большое значение как для звуковой, так и для визуальной сферы. Главное здесь — соблюдение пропорций. В идеале архитектура должна заботиться не об украшательстве, а только о пропорциях и объемах. Архитектура — это каркас. Она связана с визуальной сферой, в которой есть компоненты рационального, а эта область составляет и часть музыки. Хотим мы этого или нет, но между архитектурой и музыкой существует мостик. Он основывается на наших психических структурах, которые в обоих случаях одинаковы. Например, композиторы используют симметрические построения, которые существуют и в архитектуре... При проектировании павильона “Филиппс” я заимствовал идеи из оркестровой музыки, которую сочинял в то время»* [3, с. 20; 4].

Возможно ли представить себе творчество Лучано Беррио без литературного компонента? По его собственным словам, «музыка есть все, что слушается с намерением слышать музыку» [5, р. 19].

Свои воззрения на проблему соединения языка знаков и языка звуков Беррио изложил в статье «Поэзия и музыка: опыт» [5]. В центре творческих интересов композитора находится звук, становящийся смыслом, что составляет основу не только музыкального

языка, но и словесного. Оба материала в его композиционных методах фигурируют как почти тождественные и взаимозаменяемые.

Таков подход к процессу музыкальной композиции в сочинении «Тема (Приношение Джойсу)», созданном и исполненном в 1958 г. Активно интересовавшийся в то время трудами по структурной лингвистике композитор обрел в Умберто Эко единомышленника, друга и соавтора. Бодрийяр пишет о внемузыкальной, скорее шумовой природе слова у Берно: *«Именно так в лучшем случае интерпретируют поэзию — как жизненный шум Лучано Берно, театр жестокости Арто, задыхающийся хрип и вопль, колдовское вторжение тела в репрессивно-интериоризированное пространство языка»* [6, с. 382].

На этих примерах становится очевидным факт, что вне общего культурного контекста «новая музыка» не существует в каком-либо гипертрофированном виде. В таком случае возникает вопрос: возможно ли получить какое бы то ни было представление о музыке этого периода, не принимая во внимание целый срез художественной культуры, образующий в последней трети XX в. сложную корневую систему взаимопроникающих и поперечных связей?

И здесь неизбежно возникает метафора «ризомы», предложенная Делёзом и Гваттари: *«Быть ризоморфным — значит продуцировать стебли [черенки, отростки] и волоски, которые кажутся корнями или, еще лучше, связываются с ними, проникая в ствол, заставляя их служить новым странным образом. Мы устали от дерева. Мы не должны больше верить деревьям, их корням, корешкам, из-за этого мы слишком пострадали. Вся древовидная культура основана на них, от биологии до лингвистики. Напротив, ничто кроме подземных черенков и надземных корней дикорастущих растений и ризомы не красиво, не любо, не политично»* [7].

Таким образом, для того чтобы осознать процессы, происходящие в музыкальной композиции, необходим весь художественный спектр, отсылающий нас к различным видам искусства и мыслительной деятельности. Хотя подобная идея и не гарантирует точности выводов и представляется достаточно спорной, но поиск истины возможен только в такой парадоксально-полемиической форме, и узость в данном случае неприемлема.

Если до XX в. логика развития музыкальной композиции носила преемственный характер, то в XX в. она становится все менее предсказуемой, принципиально отказываясь от какой бы то ни было преемственности в пользу фрагментарного скачкообразного развития. Полное отсутствие общих «правил игры» в новейшей музыкальной композиции приводит к тому, что автор всякий раз заново проходит путь от первичных установок — составления собственного глоссария, создания оригинальной логики развития — к конечному результату, следованию внутренней языковой системе в рамках им же самим предписанных правил.

Отсутствие общедейственного музыкального синтаксиса приводит к невероятному многообразию музыкально-языковых субсистем, которыми сегодня оперируют композиторы. «Маленькие языковые игры», занявшие нишу «больших метарассказов», согласно мысли Лиотара [8], неизбежно приведут к процессу децентрализации. Для каждого композиторского индивидуума особую роль играет формирование его собственной техники музыкального языка. Обладая широчайшим спектром звукового мира, включающего разнообразные шумы, современный композитор должен стремиться к созданию неповторимых необычных звуков, способных удивить и даже шокировать слушателя.

Смысловая игра, ирония, обман ожиданий, следование двойственной логике развития, обеспечивающей непредсказуемый результат или своеобразие открытого

произведения, живущего своей внутренней жизнью независимо от автора, — вот грани выбора композитора, определяющие всю сложность отношений со слушательской аудиторией.

Известно высказывание Карлхайнца Штокхаузена, в котором композитор предъявляет высочайшие требования к возможности быть адекватно воспринятым и понятным: «...чтобы воспринять какую-либо из моих работ, слушателю требуется столько же времени, сколько мне понадобилось для того, чтобы сочинить эту музыку...» [9]. В связи с этим неудивительно, что композиторы в своих теоретических работах нередко обращаются именно к психологии восприятия: в статьях «Четыре основные определяющие музыкального слушания» (“Vier Grundbestimmungen des Musikhorens”, 1979) и «Слушание беззащитно без слушания» (“Horen ist wehrlos-ohne Horen”, 1985) Хельмут Лахенман стремится, следуя традициям феноменологии Гуссерля, к слушанию как воспринимающему себя восприятию. Выделяя четыре фактора, определяющие привычное осознание музыкального материала, композитор призывает к преодолению подобного рода инерции для возможности превращения восприятия в экзистенциальный опыт.

Вот эти четыре фактора: «тональность», «телесность», «структурность» и «ассоциативная аура». С такой точки зрения вполне оправданными выглядят в качестве основного перцептивного рычага сопротивление и преодоление привычного. И здесь необходимо объяснить эстетические установки Лахенмана, для которого категория Прекрасного неизменно связывается с диалектическим процессом отрицания устоявшихся эстетических норм. Красота как нечто привычное вытесняется понятием иного идеала — нарушения ожидаемого. Парадоксальность подобной позиции налицо: композитор стремится нарушить логику восприятия, но при этом явно желает объяснить свою позицию и в конечном итоге быть понятным, установив новый принцип слушания.

Что же в таком случае является тем опровержением привычного в условиях музыкальной композиции конца XX в.? Не так уж просто средствами литературы привести читателя в состояние шока: шокировать могут как нетрадиционная лексика, хитросплетения сюжетных линий, с трудом поддающиеся логическому объяснению, так и конечные выводы, с которыми читатель может быть агрессивно не согласен. Необыкновенная смысловая логика «Алисы» Льюиса Кэрролла, послужившая отправной точкой для философского труда Жиля Делёза «Логика смысла», притягательна и удивительна. Произведения писателя ориентированы на то, чтобы доставить удовольствие читателю, но не шокировать. Вневозрастная аудитория прекрасно воспринимает и «Алису в Стране чудес», и «Алису в Зазеркалье».

Читая эти книги детям, взрослые увлекаются ничуть не меньше их. Смысловые перевертыши не пугают и не очень-то удивляют ребенка, живущего в фантазийном мире. Однако, погружаясь в атмосферу непривычного в мире звуков, как взрослый, так и ребенок способны отвергнуть непонятное. И в этом слушатель несоизмеримо консервативнее читателя. Читатель так или иначе обращается к тексту, написанному на языке, который ему известен. Все языковые изыски, возможно, и способны преобразить смысл, но все же им не суждено утратить с ним полную связь, существует лишь тонкая и сложная смысловая игра, позволяющая проникнуть из «поверхностного» в глубь текста. В «Алисе», по словам Делёза, помимо простого удовольствия присутствует *«игра смысла и нон-сенса, некий хаос-космос. Бракосочетание между языком и бессознательным...»*. Предлагая серию парадоксов, образующих теорию смысла, философ рассматривает это известное всем с детства литературное произведение. Оперирова парадоксами, я попытаюсь

проанализировать аналогичную серию в творческой концепции Хельмута Лахенмана. Безусловно, в рамках статьи это возможно лишь фрагментарно. Рассмотрим первый парадокс эстетического свойства: прекрасное есть непривычное.

В этом плане новейшая музыка предлагает слушателю звуки, не всегда доступные пониманию. Опирируя звучаниями, с точки зрения обывателя не имеющими никакого отношения к музыкальным, Хельмут Лахенман приходит к своей особой творческой концепции «конкретной инструментальной музыки». Первоначально разработанная французами Пьером Шеффером и Пьером Анри, использованными записанные на пленку всевозможные шумы окружающего мира в качестве основного звукового материала, в творчестве Лахенмана она получает воплощение в живых инструментах. По словам самого композитора, основная задача — средствами обычных или необычных звуков «создать подлинную музыкальную ситуацию». И для этого в первую очередь необходим «новый контекст». Утверждая подобную мысль, автор приходит к удивительным парадоксам: «На самом деле музыки нет. Мир полон так называемой музыки. Нельзя найти места, где бы ее не было. Железнодорожная станция, аэропорт, что угодно...» Идея ясна: звуковая материя окружающего мира воссоздается в инструментальной музыке, меняя привычный контекст «филармонического звука». Будучи продуктом исключительно парадоксального мышления, творчество Лахенмана не оставляет места равнодушию: оно раздражает и шокирует, находит последователей и увлеченных поклонников. В качестве примера позволю себе процитировать статью Фараджа Караева под красноречивым названием «В Никуда...»: «Фигура более чем спорная. Манера высказывания представляет собой гениальную энциклопедию околмузыкальных приемов, не работающую на единую идею, а служащую разрушению идеи как таковой. Цель его поисков иллюзорна. Его изыски неискренни. Результат — плачевен. Итог — тупик.

Уподобить музыку конкретным шумам? Warum nicht? <...> ...ветер может дуть на протяжении многих часов, струя из плохо закрытого крана превращается в китайскую пытку, шум морского прибоя — constanta» [10].

Кратко обрисовав эстетические приоритеты Лахенмана и предмет музыкальной материи, перейду к первой серии парадоксов «Логика смысла» Делёза: «Парадокс чистого становления с его способностью ускользнуть от настоящего — это парадокс бесконечного тождества: обоих смыслов сразу — будущего и прошлого, дня до и после, большего и меньшего, избытка и недостатка, активного и пассивного, причины и аффекта» [11]. Название сочинения “Kontrakadenz” таит в себе двоякий смысл: с одной стороны, оно переводится как «большая каденция». С другой стороны, слово имеет латинский корень *cadere* (падать) и вместе с *kontra* образует своеобразный смысловой контрапункт — противоположение. К этому вторичному смыслу слушателя отсылают использование звучаний падающих пинг-понговых мячиков в металлическую наполненную водой ванночку, звук рассыпающихся монет.

В данном случае первая серия парадоксов, предложенная Делёзом, вызывает явные ассоциации с Лахенманом. Бесконечное смысловое тождество открывает лабиринт ассоциаций. Посередине композиции сквозь музыкально-шумовую завесу вдруг раздается объявление названия и автора, подчеркивая не только парадоксальность музыкальной логики, но и способность ускользнуть от настоящего, смещая временные оси. Процитирую Делёза: «взаимобратимость дня до и после, а настоящее всегда убегает, “варенье завтра, варенье вчера, но не сегодня”» [11]. Взаимобратимы причина и следствие: падающие пинг-понговые мячи и «Контракаденция» как противоположение.

«Парадокс — прежде всего это то, что разрушает не только здравый смысл в качестве единственно возможного смысла, но и общественно значимый смысл как приписывание фиксированного тождества!» [11].

Ускользящее настоящее в попытке преодолеть конечность времени становится основной идеей концепции штокхаузеновской «момент-формы». Ибо при отсутствии единонаправленного временного потока и сосредоточенности на «сейчас» время открывает новые горизонты. *«Для тел и положений вещей есть одно время — настоящее»,* — утверждает Делёз [11]. В надежде подарить музыке вечность и разгерметизировать музыкальную композицию Штокхаузен творит свои «момент-формы», Луиджи Ноно обращается к «открытому произведению» («трагедии слухового восприятия») «Прометей» — сочинению, которому не суждено стать завершённым. Живое музыкальное произведение будет воссоздаваться заново при каждом новом исполнении: его облик неизбежно изменчив в зависимости от акустических параметров зала.

Хельмут Лахенман в своей классификации «звуковых типов новой музыки» [12] исходит из понятия «собственного времени», означающего субъективно ощущаемый момент возникновения и затухания звука. Таким образом, и для звука существует одно время — *настоящее*, вспомним процитированную выше фразу Делёза. Первым в данной классификации оказывается тип, обозначенный композитором как «звук-каденция», аналогично тональной каденции, имеющей характерный звуковой импульс — *«падение»*. Таким образом, название сочинения “Kontrakadenz” ассоциируется не только с процессом, но и с определенным звуковым типом.

Другое сочинение Лахенмана называется “NUN” («Теперь»). И оно снова отсылает нас к культуре «сейчас» — поклонению моменту настоящего.

Во второй серии парадоксов Делёз обращается к так называемым *«поверхностным эффектам»*. В Зазеркалье события, радикально отличающиеся от вещей, наблюдаются не в глубине, а на поверхности: пленка без объема, окутывающая их, — зеркало, шахматная доска... Алиса не может проникнуть в глубину, она отпускает своего бестелесного двойника.

В связи с этим нельзя не вспомнить одно из высказываний Карлхайнца Штокхаузена: *«...определенная музыка открывает Запредельное. А видимый мир всегда поверхностен...» [9].*

Лахенман по-своему заглядывает в Зазеркалье: «Тени звуков» (1972) для трех фортепиано и 48-ми струнных — это не только название сочинения, но и своего рода метафора — ключ к творческому кредо. Композитор прибегает к цитированию, оставляя лишь тень — отзвук в «Танцевальной сюите с Немецким гимном». Цитата из «Сицилианы» Баха воссоздается из «пустых» звуков, словно полученных в процессе субстративного синтеза в электронной композиции, зашифровывая оригинал, проникая в «Зазеркалье звука». У Кэрролла, согласно утверждению Делёза, *«здесь даже барометр не поднимается и не падает, а движется вдоль и поперек, показывая вертикальную погоду. Растягивающее устройство удлиняет даже песни...» [11].* Растяжение и сжатие звука вызывало живой творческий интерес у Штокхаузена, именно таким путем он получал различные тембры в композиции «Контакты». Сжатие, образующее временной сгусток, — «шарообразное время», в котором соприсутствуют все три координаты — прошлое, настоящее и будущее, — основная идея творческой концепции Берндта-Аллоиза Циммермана. Растяжение времени, при котором репетитивность играет роль Кэрролловского растягивающего устройства, присуще музыке американского минимализма.

Лахенман, подобно звукорежиссеру за пультом, оставляет отзвук, который становится самоценным, зашифрованным в особых тембровых эффектах. Для композитора звуковые объекты выбраны и организованы таким образом, что их реализация становится по крайней мере столь же важной, как и непосредственно акустические процессы. Следовательно, такие параметры, как тембр, динамика и т. д., не имманентны, а только лишь описывают или обозначают конкретную звуковую ситуацию. Работая с действенным аспектом звука, Лахенман требует от слушателя акустического восприятия в перспективе: важна причина его возникновения, ответ на простой обывательский вопрос «Что случилось?», возникающий естественным образом при звуковом эффекте автомобильной аварии, а вовсе не представление звуковых характеристик. Следствие — это конечное восприятие звукового события, позволяющее выявить смысл произошедшего.

Подводя итоги, нужно заметить, что события «Алисы в Стране чудес» или «Алисы в Зазеркалье», следуя невероятной парадоксальной логике Кэрролла, намеренно искажают пространство и время. Для современного композитора эти факторы также являются областью экспериментов. Но процесс восприятия различен: у слушателя, желающего опереться на какие бы то ни было знакомые звуковые идиомы, консерватизм проявляется в большей степени, нежели у читателя, с легкостью отправляющегося в мир иллюзий, сновидений и детских фантазий. Тем не менее лишь связывая воедино литературу, философию и музыку, возможно преодолеть привычные стереотипы слухового восприятия, выйти навстречу новому, прекрасному в своей необычности звучанию и приблизиться к Лахенмановскому пониманию КРАСОТЫ! И мы снова возвращаемся к первоначальной парадоксальной идее, высказанной композитором: «Музыки нет. Весь окружающий мир есть музыка!»

Литература

1. *Ивашкин А.* Беседы с Альфредом Шнитке. М.: Классика XXI, 2005. 320 с.
2. *Xenakis I.* Formalized music. Thought and mathematics in composition. Bloomington, 1971. New York, 1992.
3. *Ксенакис Я.* Музыка и наука // Курьер ЮНЕСКО. 1986. № 5. С. 20.
4. *Ксенакис Я.* О своей генеалогии и творческой идеологии // Культура, художник, общество: сб. обзоров и переводов Ин-та научной информации по общественным наукам РАН. М., 1992. С. 38.
5. *Berio L.* Two Interviews, Marion Boyars. New York, 1981.
6. *Бодрийяр Ж.* Символический обмен и смерть: пер. с англ. М.: Добросвет, 2000. 390 с.
7. *Делёз Ж., Гваттари Ф.* Капитализм и шизофрения // Восток. Альманах. Вып. 11–12 (35–36), ноябрь–декабрь 2005. URL: http://www.situation.ru/app/j_art_1023.htm (дата обращения: 28.01.11).
8. *Лиотар Ж.-Ф.* Состояние постмодерна. М.; СПб.: Алетейя, 1998. 159 с.
9. Титан Европейской музыки, или Последний Бастион Модернизма: Эксклюзивное интервью с композитором Карлхайнцем Штокхаузенем // *Kürten*. 2007. 19 март. URL: http://www.kultura.az/articles.php?item_id=20080503024310562&sec_id=8 (дата обращения: 28.01.11).
10. *Караев Ф.* В Никуда... URL: http://www.karaev.net/t_herrn_la_r.html (дата обращения: 28.01.11).
11. *Делёз Ж.* Логика смысла: пер. с фр. М.: Раритет; Екатеринбург: Деловая книга, 1998. 480 с.
12. *Lachenmann H.* Klangtypen der Neuen Musik (1966–1993) // Music als existelle Erfahrung. Wiesbaden, 1996. S. 1–20.

Статья поступила в редакцию 19 января 2011 г.