

УДК 7.01

ТВОРЧЕСТВО БЕРНХАРДА ЛАНГА И ЛИТЕРАТУРА ПОКОЛЕНИЯ БИТНИКОВ

*Лаврова С. В., Букина Т. В.*¹

¹ Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, ул. Зодчего Росси, д. 2, Санкт-Петербург 191023, Россия.

В статье анализируется ранний период творчества австрийского композитора Бернхарда Ланга (1957), неповторимый художественный метод которого впитал в себя как основы философии постмодернизма (Дёлеза, Деррида и Бергсона), так и идеи экспериментального кино (Мартина Арнольда и литературные концепции «разбитого поколения» Уильяма Берроуза, Джека Керуака и Аллена Гинзберга), так и музыкальные явления, маргинализированные академической авангардной традицией, а именно: джаз, свободную импровизацию, техно или прогрессивный рок 1970-х. В аналитическом фокусе оказываются сочинения, так или иначе связанные с английской литературой поколения битников. В финальном разделе содержится вывод, что интерес к автоматическому письму, с целью проникновения в музыкальную сущность области бессознательного, а также «зацикленность» на повторяющемся акустическом стоп-кадре и последующее музыкальное воплощение делезовской концепции «различия/повторения», в творчестве Ланга вписываются в особый цифровой ракурс музыкального минимализма.

Ключевые слова: цифровой минимализм, Бернхард Ланг, автоматическое письмо, поэзия битников, Кристиан Лойдл, Мартин Арнольд, новая музыка.

THE CREATIVITY OF BERNHARD LANG AND BEATNIK POETRY

*Lavrova S. V., Bukina T. V.*¹

¹ Vaganova Ballet Academy, Rossi St., 2, Saint-Petersburg, 191023, Russian Federation.

The article analyzes the early period of creativity of the Austrian composer Bernhard Lang (1957), whose unique artistic method absorbed both the foundations of the philosophy of postmodernism: Deleuze, Derrida and Bergson, as well as the ideas of experimental cinema — Martin Arnold and the literary concepts of the “broken generation” of William Burroughs, Jack Kerouac and Allen Ginsberg, along with musical phenomena marginalized by the academic

avant-garde tradition, such as jazz, free improvisation, techno or progressive rock of the seventies. The analytical focus is on writings that are in one way or another connected with the English literature of the beatnik generation. The final section concludes that the interest in automatic writing, in order to penetrate the musical essence of the unconscious, as well as the "obsession" with a repeating acoustic freeze frame and the subsequent musical embodiment of Deleuz's concept of Difference/Repetition in Lang's work fit into a special digital perspective of the musical minimalism.

Keywords: Digital minimalism, Bernhard Lang, automatic writing, beatnik poetry, Christian Loidl, Martin Arnold, new music.

Бернхард Ланг (1957) — один из современных композиторов, чей яркий музыкальный язык и неповторимый художественный метод вобрали в себя как основы философии постмодернизма Делеза, Деррида и Бергсона, так и идеи экспериментального кино Мартина Арнольда, литературные модели Уильяма Берроуза. Основой его музыкальной лексики стали явления, маргинализированные академической авангардной традицией: джаз, свободная импровизация, техно, или прогрессивный рок 1970-х. Используя наряду с характерными для академической традиции инструментами их усиленные электрические аналоги (например, электрический альт), а также перестроенные ансамбли с взаимно измененными микротонами, всевозможные атрибуты рок-музыки (к примеру, электрогитару и бас, ударную установку), инструменты диджеев (например, вертушки), привлекая в академическое пространство рэперов, Ланг создавал свой собственный эклектичный инструментарий.

Особое влияние на творчество Ланга 1990-х годов оказала поэзия поколения битников¹. Это направление, возникшее в американской культуре конца 1950-х, представляли писатели, поэты и музыканты, относившиеся к так называемому «разбитому поколению». Интеллектуалы и маргиналы, в своем творчестве они ставили под сомнение саму идею возникновения новой американской культуры. Джек Керуак и Аллен Гинзберг, встретившиеся в Колумбийском университете в 1940 году, сформировали ядро творческой группы.

Почитатель поэзии битников погружается в поток сознания, ощущает через строки движения мысленных импульсов ее создателей: Джека Керуака, Аллена Гинзберга или Уильяма Берроуза. Смелость и свобода, склоняющаяся к анархии, стали характерными чертами поэзии битников. Создание термина «битники» традиционно приписывается Керуаку, который, однажды упомянув его, представлял это «имя» не в деструктивном ключе («разби-

¹ «Бит-поколение» (англ. — «The Beat Generation»).

тое поколение»), а напротив, как определенный посыл к музыкальному ритму, мощный импульс к движению. Основой культуры битников была философия дзен-буддизма, сосредоточенная на углубленности во внутренний мир и созерцании, дзен-буддизм, который, как известно, также составил творческую и жизненную философию композитора Джона Кейджа. основополагающим методом создания поэзии или прозы была спонтанность² — непрерывный поток сознания, не опирающийся на подбор каких-либо синтаксических единиц и проработку грамматики и лексики. Отсутствие логических связей — также следствие спонтанности потока сознания. Спонтанная проза и поэзия в качестве специальной методологии лежат в основе ряда романов Джека Керуака («В дороге», «Подземные», «Бродяги Дхармы») и некоторых поэм (в частности, «Бауэри Блюз» (*Bowery Blues*)). Спонтанность и отсутствие традиционной логики изложения мыслей, вызов нарративности и последовательности действий, членения на абзацы, использование простых или неполных назывных предложений характеризуют метод Керуака.

Проекция литературного метода в звуковое пространство стала одной из отличительных черт творчества австрийского композитора Бенхарда Ланга. В конце 1980-х — начале 1990-х он лично познакомился со многими из представителей литературы битников во время своего пребывания в «Школе бес-связной поэтики Керуака». Битников увлекали эксперименты с формами и техниками повествования, а также работа с особой музыкальностью языка, в которой не последнюю роль играли увлечения Керуака джазовым биб-попом, открывшим в свое время (середина 1940-х) эпоху модерн-джаза. Таким образом, языковая музыкальность литературы битников получила в творчестве Ланга обратную проекцию.

Идея обновления музыкального языка за счет связей с новейшими литературными тенденциями была одной из отправных точек многогранного творчества Ланга. Несколько его сочинений, которые будут проанализированы в данной статье, были созданы на тексты Кристиана Лойдла³.

Описывая процессы спонтанной прозы, которые в данном случае аналогичны спонтанной поэзии, Джек Керуак отрицал расстановку знаков препинания, подчеркивая, что никаких точек, запятых, не должно быть в принципе. «Предложения — это структуры, произвольно пронизанные ложными двоеточиями и робкими, как правило, ненужными запятыми, пробелом, отделяющим

² «Spontaneous Prose» [1].

³ Кристиан Лойдл (Christian Loidl. 17 сент. 1947, Линц — 16 дек. 2001, Вена), австрийский писатель и исполнитель. Занимался медитативными практиками и увлекался философией дзен-буддизма. Получил докторскую степень по философии в 1984 году, защитив диссертацию о Дорис Мюрингер. Вдохновленный опытом передачи поэзии, он основал «Школу поэзии» в 1992 году.

риторическое дыхание (как в джазе это делает музыкант, затаивший дыхание между громкими фразами)» [1]. Эти свойства поэтического или же прозаического текста были спроецированы на вербально-звуковой материал в подходе к музыкальной композиции Ланга.

Пьесы Ланга *Icht I* для меццо-сопрано и восьми инструментов (1994) и *Icht II* для чтеца, магнитофонной ленты и live-электроники (1995) были созданы на текст Лойдла и появились в результате открытия композитором феномена спонтанной поэзии и спонтанной прозы⁴.

Знакомство с Лойдлом переросло в интенсивное творческое взаимодействие: в 1994 году композитор обратился к поэту с просьбой написать текст для нового сочинения; последний столкнулся с необходимостью создать рамку для музыкальной пьесы [3]. Основной задачей было — сгенерировать бессмысленный текст, который был бы бесконечным потоком слов и одновременно частью вербального континуума. Решением стало использование диктофона. Лойдл записывал текст в течение нескольких недель на диктофон, фиксируя таким образом мысли, возникающие в бессознательном состоянии, где-то на границе между сном и явью. Далее он связал эти «протоколы» воедино, вне какой-либо поэтической цензуры, осознанно пренебрегая работой над текстом. Результат был настолько убедительным, что он сразу стал для Ланга осью произведения.

Название *Icht* соотносится с частью немецкого слова (оно может быть окончанием частицы «nicht» («ни» или «не»), полностью или частично отрицающей что-либо. Применительно к пьесе это обозначает отсутствие определяющей смысловой разницы в контексте представления какого-либо явления, когда важным становится лишь звучание слова, а не его смысл. Ланг определяет это свойство в аннотации к пьесе как «Эго, представленное в его самоисчезновении» [3].

Драматургия *Icht I* образуется посредством совмещения трех различных слоев контрапункта звукового материала. Текст, произносимый сопрано (но не вокализованный), образует первый слой; два других слоя создает ансамблевая игра, которая также является проекцией континуума сознания. «Непрерывный текст становится ритмическим генератором и своего рода таймером, определяющим единственный звуковой жест, его развертывание во времени,

⁴ Поэзия представителей бит-поколения характеризуется субъективизмом и анархическими настроениями. Поэзия по своей структуре предполагает громкое, быстрое прочтение вслух, что и реализовывалось в рамках живых выступлений поэтов под аккомпанемент джазовых оркестров в различных клубах. Битнический верлибр ориентирован на голос, насыщен повторами и сильно воздействует именно при чтении вслух. Как отмечают некоторые авторы, по большей части, бит-поэзия сформировалась на основе поэзии, читавшейся в андерграундных клубах [2].

а также его скорость и исчезновение», — пишет об этой пьесе Ланг [3]. Необходимо также отметить, что ансамблевые текстуры становятся преобразованной речью и, несмотря на то, что воплощены в звуках инструментов, действуют все по тому же самому принципу автоматического письма «спонтанной прозы» Керуака, совмещенной с аналогичной ему джазовой импровизацией. Спонтанная форма повествования разрушает структуру, создавая периферийные точки опоры.

В романе Керуака «Подземные» точкой опоры, полагает литературовед Ю. Ю. Васильева, становится джазовое сопровождение. Отмечая близость спонтанного метода к джазовой импровизации, она приводит в качестве примера яркий показательный эпизод из второй части романа, напоминающий джазовую импровизацию. «Каждый небольшой абзац заканчивается длинным типе: “Our little pleasures at home at night, she eats an orange, she makes a lot of noise sucking it — Her little eyes moving like cats — When she smokes she raises the cigarette to her mouth and slits her eyes — She reads till gray down, head on one arm, Don Quixote, Proust, anything — When I catch her in the house, small, squeeze her, she yells out, tickles me furiously, I laugh, she laughs, her eyes shine, she punches me, she wants to beat me with a switch, she says she likes me — The light is out”» [4]. Этот речевой ритм подобен джазовому ритму, специфике его артикуляции, а импровизация как джазовая, так и вербальная в отношении спонтанной прозы решает задачу разрушения нарратива. Об этом в своей «Дармштадтской лекции» Ланг говорит следующее: «После множества проведенных звукозаписывающих сессий мы обнаружили определенные стабильные речевые структуры, свойственные многим из импровизаций, с которыми мы экспериментировали» [5].

Подход Ланга в композиции *Icht I* аналогичен. Аморфный и одновременно непрерывно пульсирующий ритм речевых структур, следующих без остановки и знаков препинания, разделенный лишь в отдельных моментах напряженными паузами вдоха и выдоха вокалистки, проецируется на два звуковых слоя ансамбля из восьми инструментов, которые сосуществуют также вне видимых и слышимых логических связей. Второй инструментальный слой образует рамочную структуру, интерпретирующую непрерывный текст, представляя его в качестве основы жестикюляции, фиксируя такие моменты, когда язык случайным образом выходит в сферу бессознательного. Интерпретация за пределами языка ведет вслед за собой и музыку.

Третий слой — это «автоматическое письмо», прямая проекция бессознательного, размывающего и структуру, и первый композиционный уровень. Каноническое воспроизведение первоначального текста поток сознания обращает в водоворот, воронка которого стирает ощущавшиеся ранее различия между словами [3].

Icht II (1995) для чтеца, магнитофонной ленты и live-электроники строится аналогичным образом, однако основой служит речевой текст, что вызывает аналогии с пьесой Лучано Берио «Посвящение Джойсу». Очевидно, что у Ланга присутствует ссылка на Дж. Джойса и, соответственно, — на Л. Берио: изобретенная Джойсом техника потока сознания создает бесконечно изменчивый текстуальный поток, который, ускользает от линейной временной оси. Смысловая различимость слов в какой-то момент становится шумом, а метод спонтанной поэзии в определенном ракурсе продолжает джойсовский принцип.

Периоды творчества Бернхарда Ланга группируются в мегациклы⁵, которые характеризуют его метод работы в рамках общей минималистической концепции, его манипуляции с повторяющимися структурами, определявшие эстетику и технику композиции с некоторой сменой акцентуации в различные фазы формирования творческого метода. Эти методы работы ведут свое происхождение от философских, кинематографических или литературных ассоциаций, которые и становятся основой структурно-технологических ассоциаций.

В определенный период своего творчества он развивал идею репетитивности, отталкиваясь от образов диджейской культуры. Его мегацикл «Различие и Повторение» — *D/W* (от *Differenz/Wiederholung*), включающий 39 одноименных опусов под общим названием, в качестве отправной точки музыкального дискурса и идей композиторской техники опирается на философские концепты Делеза, артикулированные в его одноименном трактате. Иным направлением творческой креативности становится «переработка» образцов академической классики, которую Ланг воплощает через представление фрагментов аудиозаписей, сформированных в духе минималистических паттернов, применяя к ним процессы, свойственные электронной музыке: фильтрации и мутации. Его мегацикл «Монадологии» включает в себя 49 пьес и строится в аналогичном контексте, обращения к «Различию и Повторению» Делеза апеллирует к основам философии Лейбница.

В своих работах для музыкального театра, таких как «Театр повторений» (2003), «Я ненавижу Моцарта» (2006), Ланг обращается к социокультурным проблемам. В «Театре повторений», который также отсылает к концептам Делеза, как и цикл *D/W*, Ланг воссоздает версию «всемирной истории жестокости» [3]. В основе сюрреалистического сюжета оперы лежат три истории о европейском абсолютизме, далее — о воссоздании свободного и гуманного мира. Это мечта, которая должна была стать реальностью с основанием США,

⁵ Мегациклом Б. Ланг называет связанные между собой общей технологической установкой и общей концепцией пьесы, написанные в различные годы, но в течение единого творческого периода. Имея пристрастие к многочисленной переработке материала, Ланг создает несколько версий одних и тех же пьес, а также новые сочинения, написанные в аналогичной технике, объединенные в мегациклы.

но в итоге все возвращается к исходной точке, в Европу, во времена, когда старый континент вновь погрузился в кошмар. Мечта, ставшая реальностью: спасение Европы от Америки, опавшей в воронку всеобщего насилия [3]. «Моя музыкальная техника дифференциального минимализма с использованием метода звуковых петель⁶ и нарезок⁷, а также электроники и отсылок к популярным музыкальным жанрам уходит своими корнями в новую музыку современности и тесно связана с текстовыми структурами», — утверждает Ланг [3]. Петля представляет собой небольшой паттерн продолжительностью 0 200 мс для 7000 мс, краткость которого композитор объясняет стремлением к имитации [6, с. 136].

Определенная часть сочинений, образующая еще один мегацикл, переносит технику застопоренного кадра режиссера авторского кино Мартина Арнольда в музыкальное пространство. Фильмы Мартина Арнольда представляют собой вырезанные из известных кинокартин эпизоды, в которых несколько секунд того или иного кадра растягиваются до формата короткометражного фильма. Фигуры на экране пересекают границы между кадрами, пульсируют, зацикливаются, поскольку движение повторяется и реверсируется. Намерение Арнольда состоит в том, чтобы разоблачать скрытые повествования популярных некогда кинофильмов, которые обнаруживают свой неожиданный потенциал развития при разбивке на кадры и проработке.

В короткометражках *Piece Touchée* (1989) и *Passage à l'acte* (1993) Арнольд использует несколько секунд из кинокартин «Человеческие джунгли» и «Убить пересмешника», создавая из них причудливую историю об агрессии и напряженности отношений в традиционной американской семье. Смена масштабов восприятия происходит в модусе переформатирования атрибуций популярной культуры. Сцены из известнейших образцов «классического Голливуда» у Арнольда инициируют у реципиента сбой перцептивных навыков. Трансформация «ускользающего» в «значимое» разрушает целостный кинообраз, который словно рассыпается на пиксели при попытке оцифровки. Кинокритик Олег Горяинов пишет об Арнольде следующее: «Арнольд перефотографирует используемый материал и из полученного множества статичных кадров производит *иное* самого фильма. Однако речь не идет о том, чтобы остановить кадр с целью внимательнее его изучить. Арнольд не лишает движения изначальную сцену, но показывает, что происходит с ее восприятием,

⁶ Звуковая петля — луп (англ. *loop* — «петля, кольцо») — это фрагмент звуковой или визуальной записи, замкнутый в кольцо (петлю) для его циклического воспроизведения, представленный как в визуальном, так и звуковом контексте [6, с. 136].

⁷ «Метод нарезок» (англ. *cut up* — «резать») — коллажная техника писателя Уильяма Берроуза.

когда привычные скорости этого движения меняются. Он вносит несогласие и словно потерянность в движение образа — вперед/назад, быстрее/медленнее» [7].

Сочинения *Ich* I и *Ich* II, находящиеся в фокусе исследования данной статьи, буквально сотканы из бессвязного вербального континуума спонтанной поэзии Лойдла. Мегацикл, появившийся вскоре после диптиха *Ich* I и *Ich* II, также связанный с идеей автоматической спонтанной поэзии, — *Schrift*⁸.

В *Schrift* 1 для флейты соло (1998) точкой отсчета музыкальной композиции становится идея сломанного «модуля памяти», а развитие — это многочисленные попытки исправить поломку. Становление музыкальной формы образуется через движение от момента к моменту, которые тут же стираются из памяти, но затем неожиданно всплывают вновь, словно из дебрей подсознания. Конструкция формы демонстрирует свое устаревшее и, в связи с этим, утраченное значение в качестве способа презентации идеи, в которую слушатель более не способен воспринимать. Действуя подобным образом, Ланг осуществил деконструкцию композитора как такового, отбросив все виды структуры и возможные контексты. Непрерывный поток сознания, подобный тому, который был в поэзии Лойдла, становится основным материалом в процессе самоопределения музыкальной композиции. Звуковая ткань оказывается самогенерирующей формой: она стремится к созданию способов возможного структурирования, которые, тем не менее, не несут в себе никакого значения, впрочем, как и смысла. Содержание композиции — взаимодействие между реально звучащим материалом и повторением-воспоминанием о нем. Это напряжение, которое возникает между predetermined структурами и «горизонтом ожидания» их будущих значений, становящихся результатом самого процесса автоматического письма [3]. При этом значения обнаруживаются с помощью своего рода «генеративной» грамматики. Представления о ментальных структурах автора концепции генеративной грамматики Ноама Хомского изначально исходили из признания существования «особой психической реальности», универсальной внутренней структуры, заложенной в человеке с рождения [8]. В аналогичном контексте развивается и музыкальная форма пьесы для флейты, опираясь на признание изначальных структур, которые самим фактом своего существования устраняют композитора как нечто необязательное. Постмодернистская идея примата текста в «Смерти автора» отсылает к Ролану Барту, констатировавшему, что автор в современном искусстве

⁸ В этот мегацикл входят: *Schrift* 1 для флейты соло (1996; опубл. U. A. Bratislava, 1997); *Schrift* 1.2 для флейты соло (версия *Schrift* 1, 1998); *Schrift* 2 для виолончели соло (1996; опубл. U. A. Bludenz, 1997); *Schrift/Fragment* 4 для флейты, валторны и тромбона (1998); *Schrift/Bild/Schrift* для флейты, гобоя, кларнета, скрипки, виолончели, фортепиано, ударных и живой электроники (опубл. U. A. Bludenz, 1998); *Schrift* 3 для аккордеона соло (1997).

окончательно утратил контроль над произведением, а отношения перешли на новый уровень, когда произведение не нуждается более в своем создателе [9]. «Импровизации, фантазии о пустых пространствах с заданной временной рамкой, это рукописи, существующие за пределами своего смыслового декодирования, которые, возможно, и объясняют сами себя, хотя и звучат только лишь в настоящий момент времени», — пишет о своем сочинении Ланг [3].

Одной из концепций второго плана, помимо «автоматического письма» и «генеративной импровизации», в мегацикле *Schrift* становится идея авторского почерка или же, как следует из буквального перевода названия, — шрифта.

Schrift 3 для аккордеона — последняя из серии пьес, в которой композитор создал текст из автоматического письма. Однако, в сравнении с другими пьесами, фокус в данном случае смещается с идеи невозможности полностью зафиксировать устный импровизационный материал на знаки фиксации. Быстрый росчерк пера отражает специфику авторского почерка: когда человек действует автоматически, не задумываясь, его особенности проступают со всей остротой. Последние, в свою очередь, и создают шрифт, фиксирующий авторский полет мыслей. Эту концепцию пьеса под названием *Schrift 3* проецирует на «тело» аккордеона. Основой композиторской техники послужил текст «протоколов сновидений» Лойдла из пьесы *Icht*, а также многочасовые сеансы импровизации, которые Ланг в то время осуществлял с ансамблем «Пикник с Вайсманом» [3].

Переломной работой для композитора, включившей в область его поисков идеи обновления принципов композиторской техники, стала пьеса, посвященная кинорежиссеру Мартину Арнольду. В пьесе *Schrift 3* визуальные и звуковые идеи самопродуцирующегося материала действуют как равноправные. Фиксация ускользающего «живого» материала порождает абстрактные символы, которые также абстрактны, как и сам текст, и для распознавания текстовых символов также необходим дешифровщик.

Визуальный фактор оказывается одним из основных стимулов Бернхарда Ланга в создании музыкальной композиции и определяет очередную ступень его творческой эволюции. Экспериментальные фильмы режиссера Мартина Арнольда становятся одним из векторов творчества композитора в целом, так как фильмы в некотором смысле могут служить визуализацией концепции «Различия и Повторения» Делеза. Работы режиссера были показаны на шестидесяти восьми международных кинофестивалях, в том числе в Каннах, Роттердаме и Нью-Йорке, и были удостоены тридцати четырех престижнейших наград. Очередной диптих Ланга конца 1990-х развивает идеи кинорежиссера, использовавшего в своих фильмах кадры из старых кинолент, зацикливаемые и бесконечно повторяемые, которые создают четкий визуализированный кадровый ритм.

Пьесы «Приношение Мартину Арнольду» (*A tribute to Martin Arnold I*, 1996), (*A tribute to Martin Arnold II*, 1997) для электроники основываются на коротком звуковом материале — квази-образце (*qasi-sample*), бесконечно повторяющемся и пульсирующем в воспроизведениях. Эти пьесы были первым случаем обращения Ланга к творчеству Арнольда. В его фильмах экранные фигуры подвержены парадоксу зеркала: они переворачиваются только по оси Х (слева направо и справа налево), в то время как ось У — вертикаль — остается неизменной. Между кадрами, когда движение повторяется и меняет направление, обнаруживаются многочисленные одиночные кадры-вставки. Намерения Арнольда состоят в том, чтобы раскрыть повествования, скрытые или зашифрованные в тех фильмах, из которых он изымает кадры для своих визуальных интерпретаций. В таких фильмах, как *Pièce Touchée* (1989) и *Passage à l'acte* (1993), Арнольд использует лишь несколько секунд из полнометражных фильмов «Человеческие джунгли» и «Убить пересмешника», чтобы обнажить скрытую агрессию сложных отношений во внешне вполне благополучной американской семье.

В коротком музыкальном материале, послужившем основой для двух пьес «Приношение Мартину Арнольду I» и «Приношение Мартину Арнольду II», Ланг попытался перенести технику бесконечного повторения «пульсирующего» видеофрагмента Арнольда на музыку. И это было первым опытом подобного рода в его творчестве. Ланг так же, как это делает Арнольд, изъят фрагмент аудиозаписи в качестве основного материала для работы. В данном случае материал образовывался из девятнадцати тактов из первой части и еще нескольких тактов из второй Симфонии соль минор Моцарта [3].

Арнольд, использующий всевозможные «зацикливания» и многократные повторения кадра с его проработкой, применяет этот способ работы как единственно возможный технический преобразователь кинематографического текста. «Зацикливание» является главной находкой его режиссерской техники. Он внедряет динамические циклы смещения, которые в достаточной степени отличаются от механической и статической первоначальной версии. Аналогичным приемом пользовались в хип-хоп музыке Филипп Джек, Хельмут Каплан и другие. Филип Джек работает со старыми пластинками и проигрывателями, обнаруженными на блошином рынке и в мусорных баках. Он «играет» на них как на музыкальных инструментах, создавая при этом яркий авторский почерк, язык, который развивается с каждым новым треком.

Безусловно, говоря об идее «зацикливания», мы не можем не упомянуть соответствующие литературные формы, вновь возвращающие нас к поколению битников. Широко известный «метод нарезок» Уильяма Берроуза, первоначально созданный 1920-е годы французским поэтом-дадаистом Тристаном Тцарой, спустя десятилетия был вновь внедрен в творчество канадским

художником-сюрреалистом Брайоном Гайсином и его другом, американским писателем Уильямом Берроузом. Основными принципами в использовании «метода нарезок» были коллаж и алеаторика случайных действий. Берроуз и Гайсин также экспериментировали с аудиозаписями и видеорядом, создавая диски «Называйте меня Берроуз» (1965), «Dead City Radio» (1990). Эти эксперименты существенным образом повлияли и на экспериментальную музыку, и на кинематограф (в частности, на творчество Мартина Арнольда).

Пьесы Ланга *A tribute to Martin Arnold I*, *A tribute to Martin Arnold II* для электроники были предназначены для передачи техники «метода нарезок» на электроакустический носитель. Таким образом, используя не обработку звука, а лишь идеи «вырезки акустического кадра» и его последующего многократного копирования, Ланг попытался создать сложную структуру, основанную на коротких сэмплах, вырезанных из симфонии Моцарта. Он внедрил в электронное звуковое пространство известный библейский текст из Екклесиаста «Время рождаться и время умирать...», в котором говорится о времени. Ланг применил к тексту особый вид кодирования, в котором он присваивал номер каждой букве, от «А», принимая ее за единицу, «В» — за двойку, и так далее. Числовой индекс каждой буквы определял количество звуковых петель для каждого фрагмента, а его длина определялась микрокомпонентами отрезка, содержащего девятнадцать тактов, вырезанных из симфонии Моцарта.

Ланг пытался избегать четкого проявления мотивов из оригинала, стремясь нивелировать их. Опора Ланга на немusикальные структуры происходит из его желания предложить совершенно иную логику музыкальной композиции, что было бы принципиально ново и позволило бы композитору опираться скорее на визуальные факторы. Здесь Ланг приходит к выводу, что отсутствие внутренней структуры не может быть компенсировано ссылкой на литературу или что-либо иное, не относящееся к музыке.

Стремление к порядку и полной детерминированности свидетельствует о расстройстве сознания при паранойе, основанной на неспособности индивидуума справиться с внутренним хаосом реальности. Это — фактор определения чувственных данных в хаотическом потоке текста. В итоге составление структур из хаотического потока превращается в стратегию создания иллюзии целостности. Опирируя этой композиционной идеей, Ланг внезапно обнаружил для себя, что он не представляет, каково могло бы быть окончание пьесы, которая не приемлет ни структуризации, ни заключения в жесткие рамки. Это, скорее, — репетитивная форма подобна спирали: она приходит ниоткуда, совершая очередные обороты вокруг невидимой оси и уходит в никуда. Первоначально Ланг пытался реализовать эту идею на компьютере Atari-Falcon, который отключался после первых же трех минут готового материала, не выдерживая такого потока информации. Несмотря на возникшие технические проблемы, Ланг продолжал работать

над материалом из фрагментов музыки Моцарта, даже после того, как отбросил все свои прежние структурные замыслы. В данном случае академизм его композиторского мышления удивляет: казалось бы, значительно проще было бы реализовать этот замысел в контексте электроакустической композиции, а не работать с записями подобно тому, как это делали практики конкретной музыки Пьер Анри и Пьер Шеффер. Однако Ланга привлекал именно такой «старомодный» способ работы, в котором идеи цифровой эпохи реализуются средствами аналоговой.

Очевидно, что интерес к автоматическому письму и проникновению в музыкальную сущность области бессознательного, а также «зацикленность» на повторяющемся акустическом стоп-кадре и последующее музыкальное воплощение делезовской «концепции различия/повторения» в творчестве Ланга вписываются в особый цифровой ракурс музыкального минимализма. Цифровой минимализм Ланга предстает как специфическая форма цифрового медиа-искусства, в которой и визуальный, и литературный, и музыкальный уровни взаимодействия включаются в единое медиа-пространство, образуемое единым способом репрезентации, — цифровым кодом и идеей самогенерирующей структуры.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Kerouac J. Essentials of spontaneous prose* Jack Kerouac [Электронный ресурс]. URL: <https://writing.upenn.edu/~afilreis/88/kerouac-spontaneous.html> (дата обращения: 10.10.2022).
2. *Абрамова В. Битники* [Электронный ресурс]. URL: <http://newsforward.ru/2021/01/22/bitniki/> (дата обращения: 10.10.2022).
3. *Lang B. Bernhard. Lang personal Website* [Электронный ресурс]. URL: <http://members.chello.at/bernhard.lang/publikationen> (дата обращения: 10.10.2022).
4. *Васильева Ю. Ю. Особенности «спонтанной прозы» Джека Керуака* [Электронный ресурс]. URL: <http://ekoncept.ru/2014/14263.htm>. Гос. рег. Эл. № ФС 77- 49965. – ISSN 2304-120X (дата обращения: 10.10.2022).
5. *Lang B. Loop aesthetic* [Электронный ресурс]. URL: http://members.chello.at/bernhard.lang/publikationen/loop_aestet.pdf / (дата обращения: 10.10.2022).
6. *Лаврова С. В. Инновация и повторение в музыкально-философском дискурсе: Умберто Эко, Жиль Делез и творчество Бернхарда Ланга* // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2016. № 1(42). С. 131–142.
7. *Горяинов О. «Passage à l'acte» Мартина Арнольда* [Электронный ресурс]. URL: <https://cineticle.com/passage-a-lacte-martin-arnold/> (дата обращения: 10.10.2022).
8. *Хомский Н. Язык и мышление*. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1972. 121 с.
9. *Барт Р. Смерть автора* // Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс. 1989. С. 384–392.

10. Лаврова С. В. После Вальтера Беньямина: Новая музыка Германии, Австрии и Швейцарии от эпохи цифрового посткапитализма до COVID 19. СПб.: Изд-во Академии Рус. балета им. А. Я. Вагановой, 2020. 330 с.

REFERENCES

1. Kerouac J. Essentials of spontaneous prose Jack Kerouac [E`lektronny`j resurs]. URL:<https://writing.upenn.edu/~afilreis/88/kerouac-spontaneous.html> (data obrashheniya: 10.10.2022).
2. Abramova V. Bitniki [E`lektronny`j resurs]. URL:<http://newsforward.ru/2021/01/22/bitniki/> (data obrashheniya: 10.10.2022).
3. Lang V. Bernhard. Lang personal Website [E`lektronny`j resurs]. URL:<http://members.chello.at/bernhard.lang/publikationen> (data obrashheniya: 10.10.2022).
4. Vasil`eva Yu. Yu. Osobennosti «spontannoj prozy`» Dzheka Keruaka [E`lektronny`j resurs]. URL: <http://ekoncept.ru/2014/14263.htm>. Gos. reg. E`l. № FS 77- 49965. – ISSN 2304-120X (data obrashheniya: 10.10.2022).
5. Lang B. Loop aesthetic [E`lektronny`j resurs]. URL:http://members.chello.at/bernhard.lang/publikationen/loop_aestet.pdf / (data obrashheniya: 10.10.2022).
6. Lavrova S. V. Innovaciya i povtorenie v muzy`kal`no-filosofskom diskurse: Umberto E`ko, Zhil`Delez i tvorchestvo Bernxarda Langa // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj. 2016. № 1(42). S. 131–142.
7. Goryainov O. «Passage à l'acte» Martina Arnol`da [E`lektronny`j resurs]. URL:<https://cineticle.com/passage-a-lacte-martin-arnold/> (data obrashheniya 10.10.2022).
8. Xomskij N. Yazy`k i my`shlenie. M.: Izd-vo Mosk. un-ta, 1972. 121 s.
9. Bart R. Smert` avtora // Izbranny`e raboty`. Semiotika. Poe`tika. M.: Progress. 1989. S. 384–392.
10. Lavrova S. V. Posle Val`tera Ben`yamina: Novaya muzy`ka Germanii, Avstrii i Shvejczarii ot e`poxi cifrovogo postkapitalizma do COVID 19. SPb.: Izd-vo Akademii Rus. baleta im. A. Ya. Vaganovoj, 2020. 330 s.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Лаврова С. В. — д-р искусствоведения, доц.; slavrova@inbox.ru
 Букина Т. В. — д-р искусствоведения, доц.; tbukina2002@mail.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHORS

Lavrova S. V. — Cand. Sci. (Arts), Ass. Prof.; slavrova@inbox.ru
 ORCHID ID: 0000-0002-0887-8075
 Researcher ID: U-3307-2017
 Bukina T. V. — Dr. Habil. (Arts), Ass. Prof, tbukina2002@mail.ru