

ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

УДК 7.01

С. В. Лаврова

АВТОР В НОВОЙ МУЗЫКЕ

«ЭПОХИ ТЕХНИЧЕСКОЙ ВОСПРОИЗВОДИМОСТИ»

Фотография, войдя в критическое поле XX в. как объект исследований, представила новый срез художественной реальности. К ней обращались в своих эссе и Сьюзен Сонтаг, и Ролан Барт, и Розалин Краусс, и Вальтер Беньямин. Описывая факторы влияния на действительность и художественное воображение, каждый из них в своем собственном ракурсе трактовал фотографическую обусловленность искусства и окружающего мира в целом.

«Творческое воспроизводство» с участием новых технологий стало сильнейшим временным катализатором: «Фотография впервые освободила руку в процессе художественной репродукции от важнейших творческих обязанностей, которые отныне перешли к устремленному в объектив глазу. Поскольку глаз схватывает быстрее, чем рисует рука, процесс репродукции получил такое мощное ускорение, что уже мог поспевать за устной речью» [1, с. 18].

Дискурс сосредоточивается вокруг понятия модели-объекта и его смыслового отражения в качестве знака. И данный контекст оказывается, безусловно, актуальным не только для изобразительного искусства, но и для иных видов художественной деятельности. Важнейшим фактором для В. Беньямина является изменение восприятия великих произведений искусства с развитием репродукционной техники: «они стали коллективными творениями, настолько мощными, что для того, чтобы их усвоить, их необходимо уменьшить» [1, с. 18]. Репродуцирование, согласно Беньямину, разрушает ауру, обнуляет историческую ценность, а значит, уничтожает авторитет вещи [1, с. 16]. Ослабление ритуальной и культовой функций искусства компенсируется усилением экспозиционной функции. Таким образом, «наиболее тиражируемому виду искусства» [1] — фотографии, принадлежит особая роль в кардинальной переоценке социальной роли функции художественной культуры в целом. Возросшая роль экспозиционной функции искусства провоцирует развитие виртуализации (создания искусственной реальности), которая воссоздается посредством размещения готовых элементов: фотоизображений, или фрагментов звукозаписей. Зритель или слушатель (реципиент) оказывается вовлеченным в процесс своеобразного вуаеризма. О специфических отношениях между миром и индивидуумом пишет С. Сонтаг, полагая, что именно фотография склоняет к своеобразному «хроническому вуайеризму» без возможности какого-либо вмешательства со стороны того, кто документирует (снимает),

в противовес участнику событий, служащему непосредственной моделью. «Мир как антология моделей» для Сонтаг — грандиозный результат фотографической деятельности [2, с. 23].

Описывая противоречия между приоритетами репрезентации и восприятия в теории сюрреализма, Р. Краусс подчеркивает «удивительную терпимость» А. Бретона по отношению к фотографии: в Максе Эрнсте и Ман Рэе он видел истинных сюрреалистов, при этом, стоит подчеркнуть, что один из них был фотографом. Р. Краусс приходит к выводу о том, что «фотография составляет “сердцевину сюрреалистического текста”» [3, с. 36]. Она утверждает, что сюрреалисты создали представление о мире как о тотальном изображении или знаке, и в фотографическом, а не в живописном коде следует видеть гетерогенность сюрреализма, ведущую свое происхождение от семиологических функций фотографии. Реальность, с которой сюрреализм выстраивает специфические отношения, оказывается при помощи фотографии расширенной или замещенной, или даже вытесненной парадоксальным письмом, осуществляемым посредством ее же. Таким образом, предлагаемая фотографическими изображениями реальность является скорее виртуальной, и вступает в особые отношения как с запечатленным и застывшим объектом, так и с реципиентом, его наблюдающим. Автор снимка является частью триединства: объект-автор-субъект. И эта взаимообусловленность становится иным измерением действительности.

Р. Барт полагает, что фотография соприкасается с искусством не посредством живописи, а посредством театра, благодаря уникальному «передаточному механизму — Смерти» [4, с. 8]. Постановочная фотография содержит эффект театральности, однако особого рода: это «театр Смерти» — застывших форм движения и жизни. Фото для Барта особенно ценно своими «слепыми пятнами»-*runcium*’ами, так как именно они придают смерти все внешние признаки жизни, поэтому фотографию можно бесконечно рассматривать, пытаясь ее углубить силой мысли. Появившиеся в середине 1970-х исследования феномена фотографии у С. Сонтаг и Р. Барта одновременно настаивают на ее демонической природе вечного присутствия во всех аспектах культуры потребления. Безусловно, всеприсутствие фотофиксации в действительности не могло не внести свои коррективы и не оказать прямого или косвенного воздействия на художественную реальность, которой принадлежит и музыка второй половины XX — начала XXI вв. Попытки Р. Краусс проследить роль фотографических изображений в различных аспектах искусства: боди-арте и лэнд-арте, в регистрации этапов работы с присущими им перформативными свойствами, проецируются на звуковую область, где уже не всегда фотографическая, а в некоторых случаях скорее акустическая фиксация, становятся и инструментами композиторской работы и способами прояснения художественных идей и замыслов.

С. Сонтаг утверждает, что фотографирование есть акт присвоения объекта. Осуществляя фотофиксацию, художник представляет объект в качестве произведения собственного творчества. Миметическая категория, как один из основополагающих компонентов искусства, является основой классического искусства, обусловленного естественным стремлением к подражанию феноменам природы

или чистым идеям. С этим стремлением связана и фотография. Однако, отношения объекта и его смыслового наполнения (знака) значительно более сложные, и, наполненная новым смыслом гиперреальность предстает скорее в сюрреалистическом ключе.

Понятия звукового и фотографического объекта сопоставимы: в XX в. звук выходит далеко за рамки прежних представлений о нем как о всего лишь ритмически организованной звуковысотности. Будучи комплексным и сложносоставным явлением, он может быть извлечен как из музыкальных инструментов, так и спроектирован и реализован согласно заранее заданным характеристикам, а, возможно, даже и с использованием готового материала из собрания звукозаписей.

Присвоение звукового объекта для Новой музыки становится не меньшей проблемой, чем символический захват объекта в фотографии. Если элементы различных звукозаписей используются в качестве материала для создания композиции, то, безусловно, как и в фотоколлажах, составляющих картину из фотографических фрагментов, авторство принадлежит составителю, который отчуждает фрагмент от первоисточника. Случайный звуковой ландшафт также представляет проблему авторства: в «Воображаемом пейзаже № 1» Дж. Кейджа (1939) впервые были использованы патефоны фирмы «Виктрола» и магнитная лента. В «Воображаемом пейзаже № 4» (1951) композитор применил случайный звуковой ландшафт двенадцати радиоприемников, а в «Воображаемом пейзаже № 5» (1952) — магнитную ленту с 42-мя фрагментами любых аналоговых, выполненных на пленке записей, разрезанных на части и склеенных в единое целое по методу случайных действий. Конкретная музыка, появившаяся в конце 1940-х гг., также оперировала записями звуков, в том числе и индустриального происхождения. (в частности, сделанными в парижском депо «Gare des Batignolles»). Основу творческого метода составило проигрывание с изменением скорости и действий в обратном направлении, закольцовывании (изготовлении звукового «кольца» или «петли»), нивелировании фаз возникновения/атаки и, собственно, затухания звука и наложении различных звуковых пластов друг на друга. Конкретная музыка использовала все доступные ресурсы — все звуки окружающего мира: звуки конкретной музыки подобны фотографиям и фильмам. Они несут в себе особый смысл и значение, показывая жизнь в соответствии с нашим опытом проживания в повседневном мире. Согласно теории основателя конкретной музыки П. Шеффера, звуковой объект/звуковое событие, который отделен от физического аспекта его порождающего, способен обрести новый смысл в новом контексте

Основу творческого метода Шеффера составило проигрывание с изменением скорости и действий в обратном направлении, закольцовывании (изготовлении звукового «кольца» или «петли»), нивелировании фаз возникновения/атаки и, собственно, затухания звука и наложении различных звуковых пластов друг на друга. Согласно его теории, звуковой объект/звуковое событие, который отделен от физического аспекта его порождающего, способен обрести новый смысл в новом контексте [6, с. 87]. Необходимо также подчеркнуть, что с позиции расширения горизонтов звукового материала, первенство принадлежит концепции «музыки шумов» итальянских футуристов [см.: 7]. Шеффер, оставаясь в экспериментальном русле первой половины XX в., не был ярким новатором. Его бесспорной заслугой

стало то, что он обратился к поискам новой звуковой семантики, обеспечивающей иной контекст звукошумового материала, предложив идею мышления звуковыми объектами в «Трактате о музыкальных объектах» [8]. *Звуковые объекты* он классифицировал согласно *типологическим и морфологическим* критериям. Первый критерий основывался на общности звуковых типов, а второй — на их признаках, укладываемые в три основных типа звуковых объектов: *непрерывный, повторяющийся и импульсный*. Позднее, в 1986 г., новозеландский композитор Деннис Смолли, развивая идеи П. Шеффера, ввел термин «спектроморфология». Главным элементом методики Смолли является слуховое восприятие как фактор, позволяющий воспринять характер взаимоотношений и связей между объектами. В одном из своих интервью Шеффер описал свое понимание «звука» как словаря природы, в этом контексте «и скрип двери, и мяуканье кота подлежат сравнению по основным характеристикам: продолжительности, высоте или по тембру. Различие состоит в привычке слышать звуки в связи с их инструментальными источниками — звукопроизводящими телами: музыкальные звуки, мы воспринимаем с точки зрения их музыкального значения — то есть семантики. Несмотря на явные общие качества этих звуков, процесс сравнения мяуканья кота и скрипа двери отличается от процесса “равнения ноты скрипки с нотой трубы”» [9].

Аналогичным предстает концепт фонореализма П. Аблингера: этапы композиторского процесса условно делятся на три части: первым шагом является акустическая фотография («фонография»). Это может быть фиксация любого акустического объекта: речи, уличного шума, а возможно и музыкального фрагмента. Второй этап: проекция данного фрагмента на временную сетку, формат которой может быть различным: 1 секунда (время) на 1 секунду (интервала). Затем образуется результирующая сетка, которая помещается в определенный инструментальный контекст: музыкальные инструменты, соединенные с компьютером, или же белый шум.

Работа с фонограммами аналогична методу фотореалистической живописи: «Квадратуры» Аблингера вызывают аналогии с графическим искусством художника Чака Клоуза, использующего различные «сетки» для преобразования фотографических объектов. Его картины не поддаются цифровой обработке, так как они написаны традиционным способом — вручную. В 1970-е гг., еще далекие от цифровой эры, Клоуз занимался живописью, во многом предвосхитившей новые технологии — своеобразной техникой написания человеческих лиц, которая изменила определения портретного жанра в качестве отображения визуальных характеристик модели, повторяющих в пластических формах, линиях и красках живое лицо, которое явилось одновременно и средством художественной интерпретации.

Клоуз сознательно уклонялся от интерпретации, поручая ее оптическим преобразованиям объекта.

Его принцип работы с сетками заключался в перенесении полароидного снимка на холст и расчерчивании его на квадратики, т. е. — конструировании изображения из рукотворных «пикселей», «ручного» моделирования современных технических средств. Вблизи картины напоминали яркую мозаику, но на расстоянии она превращалась в изображение лица. Аналогичной была и работа Аблингера в «Квадратурах»: он создавал сетку и проецировал ее на фонограммы. Особенность фотографических изображений, как справедливо утверждает Сонтаг,

состоит в том, что фотографии, играющие с масштабами мира, сами могут быть уменьшены. И этот эффект масштабирования весьма актуален.

Изображение без иллюстративности и даже без намека на сходство, наряду с гиперреалистическими элементами присутствует и в фонореалистическом творчестве Аблингера. Акустическая фотография, помещенная в особую временную сетку, условно разделяющую при помощи временной деформации «изображение — образ» на звуковые «пиксели», приводит к неузнаваемости объекта

Композитор работает с элементами и фрагментами речи как, например, в пьесе «*Quadraturen II*» (2000), где он использует записи речей А. Гитлера, В. Ленина, Дж. Кеннеди, Ф. Кастро, Мартина Лютера Кинга. На Венецианском форуме в 2009 г. он представил «говорящее» фортепиано и предложил весьма оригинальный способ связи речи и звука. Речь представляет собой набор спектральных составляющих, так же, как и музыкальный звук. Задача по воспроизведению речи, как и любого другого звука, заключается в как можно более точном воспроизведении спектра исходного сигнала в условиях возможностей инструмента. Композитору необходимо в таком случае спектральные составляющие звука натянуть на частотно-временную сетку спектра фортепиано. Клавиши фортепиано используются как триггеры соответствующих составляющих спектра. Для Аблингера так же, как и для Шеффера, отчасти не важен звуковой источник. С другой стороны, именно несоответствие звукового источника самим воспроизводимым звукам и составляет смысл этой инсталляции.

В «*Quadraturen IIIb*» («Фиделито/революция и женщины») звуковой материал состоит из восьми сторон четырех грампластинок с записями речей Фиделя Кастро., включающих аплодисменты и звуки ликования преимущественно женской аудитории. Эти звуки интегрируются в звуки фортепиано. П. Аблингер стремится подчеркнуть трехмерность звука и уподобить его 3D-изображению. Голос кажется несовместимым с фортепиано, однако, композитор доказывает, что это не так. Фортепиано в буквальном смысле заговорило голосами политических деятелей. Для этого автору пришлось установить замысловатую техническую систему. Внутри него — прикрепленный к клавиатуре механизм, который позволял бы нажимать одновременно все 88 клавиш.

В «*Quadraturen III-f*» — композиции, озаглавленной автором «Письмо от Шенберга», композитор также основывается на аудиозаписи голоса Шенберга. То, что делает вокодер¹ мгновенно при участии различных электронных схем, композитор осуществляет эмпирически с помощью фортепианной клавиатуры. Аблингер применяет различные «временные сетки» аналогично тому, как это делает в своей творческой концепции Б. Фернихоу. Однако материал — принципиально иной, и он же определяет способы работы с ним. В манере американского фотореалиста Ч. Клоуза композитор уменьшает масштаб временной сетки, в то же время увеличивая «разрешение». В последней композиции «*Quadraturen III-i*» «говорящий рояль» Аблингера буквально заговорил по-китайски. Эта звуковая инсталляция была представлена на биеннале в Шанхае (2014).

Аблингер по-своему структурирует взаимоотношения между различными источниками звука и его общеакустическое пространство. Говоря о работе со слу-

¹ Устройство синтеза речи на основе произвольного сигнала с богатым спектром.

шателем и необходимости обновления понимания современной звуковой реальности и художественного творчества, соприкасающегося с ней (а именно этот аспект играет весомую роль для концепта звука в качестве «шума бытия»), он обращает внимание на существующее противоречие восприятия цифровой культуры в аналоговом мире. Композитор утверждает, что «высокое разрешение означает реалистичное понимание мира с низким разрешением абстрактного отношения с реальностью». Теоретическим основанием для переоценки слухового опыта стал принцип структурирования шумов, прослеживающийся в виде общей линии от итальянского футуризма через конкретную музыку П. Шеффера, конкретно-инструментальную музыку Х. Лахенманна к творчеству П. Аблингера.



«Говорящий рояль» П. Аблингера.

Развитие линии шумовой — конкретной — конкретно-инструментальной музыки приводит его к особой концепции фонореализма. Первым шагом является создание так называемой «акустической фотографии». В ее роли выступает запись чего-либо: шума, речи, или музыки. Сравнивая свое творчество с фотореализмом в изобразительном искусстве, где фотография переносится на холст, он использует звуковую «реальность» в качестве основного материала для работы. По его собственным словам, музыка выступает в качестве наблюдателя, а стремление к присвоению элементов реальности в Мимесисе приводит к идее фиксации при помощи фонограмм. Преобразование акустических фотографий достигается при помощи особой оптики: работы со звуковым материалом, заимствованным из окружающей действительности.

В композиции Аблингера «Quadraturen V» (1999–2000), являющейся частью масштабного одноименного цикла, генератором звуковых событий выступает «машина», способная написать оркестровую музыку, что опровергает традиционные установки, что симфоническая музыка четко структурированное композиторской волей явление. Эта мысль весьма провокативна. Объект — «звуковая фотография», использованная композитором — это «гимн» бывшей Германской Демократической Республики Ганса Эйслера. По словам композитора, предметом его гордости является то, что он сам в данном случае не написал не единой ноты [10]. Запись генерирует партитуру. Темпо-временные сетки, в которые помещается звуковой объект, делают его все менее узнаваемым

В «Quadraturen IV» (1998), имеющей подзаголовок «Автопортрет на фоне Берлина», композитор уже обращался к этой программе, чтобы далее осуществить ее проекцию на четверной состав симфонического оркестра в следующей композиции. Ансамбль в составе флейты, двух кларнетов, двух виолончелей, трех клавишных инструментов и записи (CD) был использован автором в «Quadraturen IV».

Исходным материалом послужили 6 различных фрагментов записи городских шумов. Параллельно записи играли инструменты, вступающие в разнообразные по характеру связи с записанными фонографическими изображениями: эти формы проистекали из спектрального анализа под воздействием различных временных сеток. Здесь можно говорить о максимальной интеграции взаимопревращений городских шумов и звукового материала у инструментального ансамбля.

Рассматривая аналогии звукового и фотографического объекта необходимо обратить внимание на то, что с появлением фотографии, миметический принцип искусства в качестве подражания реальному миру стал ослабевать. В арт-практиках XX в. мимесис вытесняется репрезентативностью. Создается арт-пространство взаимодействия объектов реальной жизни, которые в процессе художественного акта превращаются в арт-объекты. Нарастающая ностальгия по иллюзорному подражанию приводит художников к своеобразному псевдодокументализму — игрой с элементами реальности. Нечто подобное происходит и в Новой музыке. Утратив связь с реальностью, пройдя через структурные излишества сериализма, игру с записанными звуковыми объектами различного происхождения в электронной и конкретной музыке, оторванной от живой исполнительской практики, музыка постсериализма вновь «поворачивается лицом» к окружающему миру, проецируя звуки из реальной жизни на новую инструментальную технику. Оптика есть особый ракурс восприятия, к которому сегодня стремятся в своем творчестве как композитор (акустическая оптика), так и художник. По словам С. Сонтаг, грандиозный результат фотографической деятельности состоит в том, чтобы держать в голове весь мир как антологию изображений. К аналогичному результату стремится и музыка постсериализма, своеобразно документирующая звуковой ландшафт эпохи, играющая с масштабами и оптическими иллюзиями.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Беньямин В.* Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости / Предисл., сост., пер. и прим. С. А. Ромашко. М.: Культурный центр имени Гете; Медиум, 1996. 240 с.
2. *Сонтаг. С.* О фотографии. М.: Ad Marginem, 2012. 272 с.
3. *Краусс Р.* Подлинность авангарда и другие модернистские мифы. М.: Художественный журнал, 2003. 295 с.
4. *Барт Р.* Camera lucida. М.: Ad Marginem, 1997. 94 с.
5. *Смирнов А. В.* Конкретная музыка // Тремен-центр электроакустической музыки. URL: <http://asmir.info/lib/muconcr.htm> (дата обращения: 09. 03. 2016).
6. *Schaeffer P.* A la recherche d'une musique concrete. Paris: Seuil, 1952. 289 p.
7. *Russolo L.* L'arte de rumori. Milano: ed. futuriste dei Poesia, 1916.
8. *Schaeffer P.* Traité des objets musicaux. Paris: Seuil, 1977. 324 p.
9. *Шеффер П.* Разочарование первооткрывателя / Пер. и вступ. сл. Ю. Дмитриуковой. URL: http://www.mmv.ru/interview/15-10-2000_sheffer.htm (дата обращения: 10.12.2012).
10. *Ablinger. P.* Werkverzeichnis recent and complete works lists// URL: <http://ablinger.mur.at/werke.html> (дата обращения 29.07.2015).