

ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

УДК 7.01



С. В. Лаврова

АКУСТИЧЕСКАЯ ФОТОГРАФИЯ И «LOOP»-ЭСТЕТИКА. НАСЛЕДИЕ ПРИНЦИПОВ ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНОГО КИНО В НОВОЙ МУЗЫКЕ

Кинематограф — самый массовый, тиражируемый вид искусства, который наряду с фотографией оказал сильнейшее влияние на принципы художественного мышления в целом. Наиболее значимая работа, посвященная вторжению техники в новую художественную реальность — известное эссе Вальтера Беньямина «Произведение искусства в эпоху художественной производимости» [1]. Философ утверждает, что именно кинематограф, «средство технической репродукции», является как самостоятельным видом художественной деятельности, так и отражением природы и социальной функции искусства.

В качестве технического изобретения кинематограф прежде всего был движущейся фотографией. Переход от фотографической статики к подвижному фильму привнес объем в плоскостное изображение и одновременно стал достижением точности воспроизведения жизни. Однако, как полагает В. Беньямин, кинематограф предлагает зрителям «невообразимый, искусственный взгляд на действительность» [1, с. 47]. Философ сравнивает кинооператорскую работу с хирургическими манипуляциями, когда хирург воспринимает пациента не как личность, а скорее как объект необходимого вмешательства: «Художник соблюдает в своей работе естественную дистанцию по отношению к реальности, оператор же, напротив, глубоко вторгается в ткань реальности» [1, с. 48].

В качестве новой творческой системы кинематограф соединяет визуальные и акустические элементы реального мира, бывшие разрозненными в процессе работы, воедино. При этом необходимо отметить, что даже столь реалистичное и жизнеподобное искусство как кинематограф, образно. Теория кино, постулируемая философом Жилем Делезом в его трактате «Кино», направлена не на сам объект, а скорее на его концепты, являющиеся более влиятельными, нежели оно само [2]. Делез обращается к трансформации всеобщего культурного опыта, который воссоздается современной культурой, основываясь на нем, классическом и экспериментальном кинематографе, где происходит процесс становления нового коллективного опыта.

Способом передачи смысла становится сумма приемов — монтаж. Он транслирует художественный смысл, содержащийся не столько в самих кадрах, сколько в их сопоставлении и в работе с кадром. Монтаж, как утверждает Делез — это

определение целого «посредством пригонки, разрезки и новой искусственной пригонки» [2, с. 18]. Монтаж применяется к образам-в-движении, а его целью становится извлечение идеи и воплощение «образа конкретного времени» [2, с. 19]. Отдельно взятый кинокадр неподвижен, в то время как последовательность кадров создает иллюзию движения и образует специфику ритма фильма.

С. М. Эйзенштейн писал, что целью так называемого «вертикального монтажа» является попытка «найти ключ к соизмеримости между куском музыки и куском изображения; такой соизмеримости, которая позволит нам сочетать “по вертикали”, то есть в одновременности, каждую фразу пробегающей музыки с каждой фазой параллельно пробегающих пластических кусков изображения — кадров; и при этом в условиях совершенно такой же строгости письма, с какой мы умеем сочетать “по горизонтали”, то есть в последовательности, кусок с куском изображения в немом монтаже или фазу с фазой развертывания темы в музыке» [3, с. 20].

В своей статье «Четвертое измерение в кино» Эйзенштейн подробно рассмотрел виды монтажа по линии кинетического ряда:

1. *Монтаж метрический*, который имеет основным критерием построения абсолютные длины кусков, сочетает куски между собой согласно их длинам в формуле-схеме и реализуется в повторе этих формул;

2. *Монтаж ритмический*, где в определении фактических длин кусков равноправным элементом вступает внутрикадровая наполненность. Фактическая длина не совпадает с математической длиной, отводимой ей согласно метрической формуле;

3. *В тональном монтаже* понятие движения обнимает собой все виды колебаний, исходящих от куска и сам монтаж идет по признаку эмоционального доминантного звучания куска, где игра на комбинировании степени освещенности или разных степеней резкости представляет собой типичнейший пример;

4. *Обертонный монтаж* представляется Эйзенштейном как конфликт между тональным (доминантным) началом куска и обертонным. Наиболее сложным и захватывающим типом построения последней категории будет случай, когда не только учтен конфликт кусков, как «физиологических» комплексов «звучания», но когда соблюдена еще возможность отдельным слагающим его раздражителям сверх того вступать с соответствующими раздражителями соседних кусков в самостоятельные конфликтные взаимоотношения, что образует своеобразную полифонию;

5. *Интеллектуальный монтаж* — соединение не «грубо физиологических обертонных звучаний, а звучаний обертонов интеллектуального порядка, то есть конфликтное сочетание интеллектуальных сопутствующих эффектов между собой...» [см. 3].

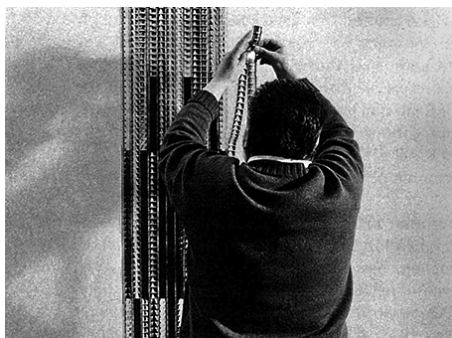
Со всей очевидностью проступает общность приемов киномонтажа и Новой музыки. Монтажный принцип не только определяет формообразование и возможность в коллажных формах сочетать элементы, несовместимые с точки зрения принятой ранее эстетики, но и принципы подачи информации, так как именно фрагментарность является наиболее адекватной формой современному сознанию.

Элементами монтажа в Новой музыке становятся как фрагменты традиционного музыкального материала, так и фрагменты звукозаписей. Стремительно развивающийся процесс «оцифровывания» искусства является не только одной из ведущих тенденций современного художественного творчества, он также порождает многочисленные направления и формы современного цифрового искусства. Самостоятельную ценность музыки как «архива звукозаписей», где источником нового служит не только уже существующий, но и зафиксированный материал, представляет «loop-эстетика» австрийского композитора Бернхарда Ланга [7].



Кадр из фильма «Alone Again».
Реж. М. Арнольд.

Арнольд использует метод, так называемой мыслительной синхронизации: асинхронное следование звукового потока и изображение приводит к определенному процессу восприятия: сознание постепенно начинает сопоставлять оба потока и приводит их к синхронному взаимодействию, увеличивая их интенсивность.



Кадр из фильма «Адебар»
реж. П. Кубелка

Одним из источников идей и вдохновения для Б. Ланга стало экспериментальное кино, в частности — фильмы Мартина Арнольда и Питера Кубелки. Арнольд работает с кадром: каждый новый кадр кардинальным образом отличен от другого в рисунке, цветовом и, главное, временном качестве. В своем фильме «Alone Again» режиссер берет фрагменты старых фильмов и замедляет их, проигрывает в обратную сторону. При этом создается абсолютное иное напряжение и иные эмоции в восприятии сцен.

Кубелка также экспериментировал в русле десинхронизации звука и изображения. В фильме «Наша поездка в Африку» он умышленно устранял согласование между ними, сочетая их по-новому, метафорически, а не так, как это происходит в природе. Кинорежиссер утверждает, что звук и изображение — «совершенно разные, действующие на большом расстоянии информационные системы, связанные единым нашим телом. Это чисто конструктивная вещь. Вот один аппарат, вот другой. А между ними — я. Они дают нам ощущения «здесь» и «теперь»» [5]. Величие звуко-

[5]. С его точки зрения цифровое искусство непригодно для экспериментального авторского кинематографа. Он утверждает, что «содержания как абстракции, как аналога бессмертной души просто не существует; реально лишь то, к чему можно прикоснуться» [6].

Эти две идеи: работа с самим кадром, возможностью его временной транспозиции, и идея «звукозрительной метафоры» — оказываются в центре «loop-эстетики» Ланга.

В самом понятии о «loop-эстетике» композитор выделяет одиннадцать факторов:

Фактор первый — «трансмедиальность транскрипций» — референции принципов киноискусства на искусство в целом. Так, с позиции Ланга, творчество М. Арнольда оказало сильнейшее влияние на «концептуальную хореографию» Ксавье Леруа, и на формирование идей Вилли Дорнера, в буквальном смысле творящего «скульптуры» из людей [7].

Вторым фактором становится *идентичность мира и кинематографа: «мир как фильм»*. Кубелка предлагал различать кинематографическое и пост-кинематографическое представление об индивидууме [4]. Кино — это имитация реальности, которая заставляет нас взглянуть на мир иначе, а восприятие меняется в зависимости от угла зрения.

Третьим фактором становится *кадровый ритм*. В фильмах Арнольда соотношения между макро-уровнем и микроскопическими каркасными точками складываются таким образом, что последние оказываются на поверхности и по своему структурируют время. Зацикленность и сбивчивость времени, основанная на идее навязчивого повторения кадра и его обратного движения нарушает принцип повествовательности, а основой киноэстетики Арнольда становится ритмичное биение швов и разрезов.

Четвертый фактор — деконструкция и разрушение пафоса [7].

Значительность события в кино трансформирует пафос в иронический жест, где градус исключительности существенно снижается. В работе с кадром Арнольда субъект теряется, постепенно становясь частью роботизированной машины [7].

Пятый фактор — потеря субъекта. Методика «зацикливания», применяемая Арнольдом приводит к тому же эффекту, который возникает в техно, поп и рок — музыке, где субъект растворяется в повторяющейся и механизированной материи. Эту идею Арнольд развивает в фильме «Piese Touchée». С помощью «оптического



Питер Кубелка. Кадр из фильма «Фрагменты Кубелки». Реж. Мартина Кудлачек, 2012

принтера» Арнольд дублирует кадры оригинала и реорганизует их. Бесконечное мерцание и повторы расширяют границы кадры до формата короткометражного фильма (от восемнадцати секунд до шестнадцати минут) [7]. Жесты пары героев (мужчина и женщина) многократно повторяются и конденсируются в судорожных конвульсиях. При этом Арнольд вновь фокусирует внимание на парности объектов. В «*Piece Touchée*» — это мужчина и женщина, в «*Alone Again*», это мать и сын, в фильме «*Passage à l'Acte*» идея бинарности разъясняет понятия интертекстуальности, определяемые Жераром Женеттом в «Палимпсестах» как «соприсутствие двух текстов» или трансформации одного текста в другой [8] (в данном случае под текстом подразумевается кино). Подобно диджею, Арнольд создает оригинальный аудио-ряд через сегментацию и повторения: хлопок двери, звук падающей вилки принимают на себя новую эстетическую значимость. Время от времени звуковая дорожка имеет приоритет над зрительным рядом, так как фильм играет на случайных шумовых эффектах в качестве независимых элементов. Сегментация и повторение звуко-шумовых формул превращают диалог в недифференцируемый звуковой поток. Арнольд порывает с повествовательностью и нарративностью, на которых базируется действие киноискусства, обращаясь к коротким схемам памяти, которые составляют структуру современного художественного сознания.

Шестой фактор — единица движения и одновременно его объект — *петля* (*loop*), которая и является центром «loop-эстетики».

Термин «*loop*» (петля) — равнозначен как для акустических, так и визуальных медиа. Так, у М. Арнольда они присутствуют в двояком качестве. Условием построения петли становится «сэмпл» (аудиофраза) — относительно короткий оцифрованный отрезок звукового файла. Внутри сэмпла выделяется повторяющаяся зона.

Процесс считывания сэмпла происходит с определенной скоростью от начала (LST) до конца. (LE). Преобразования скорости позволяют осуществить растяжение или сжатие сэмпла. Этот замкнутый процесс образует петлю, многократно возвращающуюся.

Ланг определяет следующие характеристики сэмпла: [4]

1. SST (Sample start) — начало сэмпла — не изменяемая характеристика;
2. SE (Sample end) — окончание сэмпла — не изменяемая характеристика;
3. SL (Sample length) — длина самого сэмпла — постоянная величина.

Изменяемыми характеристиками становятся 1. LST (Loop start) — начало петли, 2. LE (Loop end) — конец петли — конец петли. 3. LL (Loop length) — длина петли. 4. LPOS (Loop position) — петлевая позиция. Петля подлежит процессу аддиции и аугментации, возможны эффекты дрожания (джиттер), когда внутри петли образуется модулируемая точка, движимая вперед-назад под контролем генератора случайных чисел и осцилляция — ритмичное движение точки.

Б. Ланг, применительно к своим последующим композициям, говорит о создании так называемых феноменологических лугов (петель), образующих изменяемые, неизменяемые и гранулярные петли. Последний тип заслуживает отдельного упоминания: это петли с очень короткой длиной петли (4 и менее миллисекунд);

которые позволяют осуществить пуантилистическую реконструкцию исходного сэмпла (пример — «Room full of shoes»). Ланга привлекает в этом типе феноменологических петель эффект так называемой «сломанной машины» (квази-имитация испорченного CD-плеера или видеомэгнитофона, установленного на паузе, с характерным дрожанием кадра). Еще одна дифференциация связана с соотношением сигнала и тишины внутри петли, где оба компонента подвержены независимым трансформациям. Принцип согласования начала и окончания петли образует еще один подвид сэмпла: бесконечная петля, функционирующая по принципу бесконечного канона, где финальная и начальная точки совпадают, а первоначальный импульс исчезает. Зеркальная петля, а также асимметричная петля, напоминают эффект «искусственного сбоя». Распределение внутри петли может быть как симметричным (квантовая петля), так и несимметричным (неквантованная петля). Анализируя предложенные Лангом в рамках его loop-эстетики методы работы, можно сделать вывод относительно их идентичности вполне традиционным принципам развития материала в полифонии и додекафонии, унаследовавшей многие полифонические приемы. Кардинально различно в данном случае содержание самого материала, принадлежащего к новой цифровой эпохе.

Помимо уровня работы с самой петлей, Ланг задействует также и более высокий синтаксический уровень: наложение и соотношение самих петель (их вертикальный монтаж) с последующим фазовым сдвигом. Поскольку сущность петли состоит в ее ячейках, он разрабатывает принцип контрапункта ячеек, где каждая ячейка содержит внутри сложные контрапункты, но эти сложные структуры повторяются, содержащее ячейки будто изучается под увеличительным стеклом, иногда меняя исходный смысл. «Из-за кольцеобразной структуры петли я снова заинтересовался бесконечными канонами, но это лишь побочный эффект» [7].

Седьмой фактор «loop- эстетики» — использование единого архива звукозаписей — общей художественной «карты памяти».

Идея использования материала всеобщего архива звукозаписей в качестве основополагающего в Новой музыке находит свое воплощение у многих композиторов, и, в частности, у австрийца Петера Аблингера, разработавшего идею так называемой «акустической фотографии». Первым этапом творческого процесса композитора является «фонография» (акустическая фотография). Это может быть фиксация любого акустического объекта: речи, уличного шума, музыкального фрагмента. Второй этап: проекция данного фрагмента на временную сетку, формат которой может быть различным: 1 секунда (время) на 1 секунду (интервала). Затем — на третьем этапе образуется результирующая сетка, которая помещается в определенный инструментальный контекст: музыкальные инструменты, соединенные с компьютером, или же белый шум.

Восьмым фактором «loop- эстетики» Б. Ланга становятся «время и память». В прежние эпохи компьютерная память сэмплера была весьма ограничена, и ранние эксперименты осуществлялись с короткими петлями. В техно-музыке, утверждает Ланг, это привело к открытию эффекта коротких циклов, продолжительность которых лежала между 50 и 5000 миллисекунд, другими словами, в пределах диапазона кратковременной памяти. До сегодняшнего дня, лишь

за некоторыми исключениями, большинство композиций на основе цикла функционировать в течение этого промежутка времени.

Петля становится своего рода зерном, попадающим под феноменологический микроскоп, а также способом видения скрытой стороны объекта.

Девятый фактор унаследован от экспериментального кино Арнольда — это текстура и продолжительность самой петли: *петли и зерна*. С этих позиций выделяются гранулярные и экстрагранулярные. Гранулярные — до 50 мс. или чуть больше и экстрагранулярные «микро-Image» (50мс до 7000мс.).

Десятый фактор — *невыносимое противодействие материала*. Принцип закливания петли Арнольда состоит в избегании кроссфейдов¹. В ряде случаев он применяет эффект зеркала (*rièsc touchée*). Пульсация гранулярных и экстрагранулярных петель (процесс сокращения) оказывается родственной феноменологической редукции (редукции вещей к феноменам и вынесение за скобки обсуждения их реального статуса). Этот предельно краткий и редуцированный материал отчаянно сопротивляется и взаимодействует в полифонии жестов.

Последним — *одиннадцатым фактором* становится *феномен клеточного мышления*. Это своеобразная художественная интерпретация мышления Лейбница из его «Монадологии».

Клетка, сетка, акустическая фотография, петля, сэмпл — этот ковергентный ряд понятий тождественен в «loor-эстетике» Ланга, основывающегося на технике, применяемой в экспериментальном кино Арнольдом. При сравнении творческих методов Ланга и Аблингера, можно обнаружить их некоторую (безусловно, не полную) идентичность.

В композиции П. Аблингера «Quadraturen V» (1999–2000) в роли генератора звуковых событий выступает «машина», способная написать оркестровую музыку, опровергающая традиционное представление о том, что симфоническая музыка — четко структурированное композиторской волей явление. Объект — «звуковая фотография», использованная композитором — это гимн Германской Демократической Республики Г. Эйслера. По словам композитора, предметом его гордости является то, что он сам в данном случае не написал не единой ноты [9]. Различные темпо-временные сетки, в которые помещается звуковой объект, делают его все менее узнаваемым: предварительно осуществленный спектральный анализ предполагает последующую трансформацию.

Создание акустической фотографии — это первый этап работы (процесс фоноскопической экспертизы). Преобразование звука, применяемое П. Аблингером — это «ресинтез звука». Спектральный синтез и ресинтез являются продолжением развитием идеи вокодера, аддитивного синтеза, но с позиций новых технологий цифровых алгоритмов. Ресинтез, использующийся главным образом для синтеза речи в физическом моделировании, Аблингером применяется для превращения немзыкальной информации в звуковое полотно. В технологическом процессе выделяются следующие этапы:

¹ Crossfade — когда два сэмпла, или просто фрагмента являются смежными, либо частично перекрывают друг друга.

Анализ звукового фрагмента и построение на его основе «визуализированного образа звука: зависимостей частот-времени-громкостей;

Визуальное представление звука можно экспортировать и в качестве изображения (акустической фотографии) и, в качестве изображения подлежит редактированию;

Далее его можно импортировать обратно, где изменения в изображении будут преобразованы в звук. Для анализа и построения сонограммы («полотна»/акустической фотографии) применяется алгоритм FFT (БПФ — Быстрого Преобразования Фурье). В результате работы FFT-алгоритма звук раскладывается на все составляющие его частоты. Информация по каждой частоте в каждый отрезок времени анализируется, в результате строится изображение, где по оси X откладывается время, по оси Y — частоты, а громкость на пересечении координат выражается яркостью пикселя.

В «Quadraturen V» акустическая фотография используемого звукового фрагмента выглядит следующим образом [9]:



Использование спектрограммы (акустической фотографии) в качестве точки отсчета создает автору ряд проблем, так как подобная визуализация все же носит абстрактный характер, который предполагает отсутствие прямого отношения к воспринимаемым звуковым составляющим. В частности, «пространственные» характеристики сонограммы представляют звуковые события в контексте сетки

частот-времени-громкостей. Именно эта сетка и подлежит трансформации в концепции Аблингера. В силу некоторой абстрактности возникают вопросы, касающиеся определения иных параметров: звуковое поле, тембр, динамика и темброво-оркестровое решение.

Там, где музыкальная композиция была обусловлена устаревшими средствами фиксации звукового материала, наконец, появилась возможность воспроизвести весь спектр звука, визуализировать его, подвергнуть ревизии и затем вернуть его в преобразованном виде. П. Аблингер утверждает, что мы не способны слушать окружающий мир вне того, что традиционно называется музыкой: «Музыка становится наблюдателем этих новых звуков, которые не имели грамматики, хотя с ними уже и работали с тысячу лет». Композитор представляет музыку в качестве «универсального анализатора реальности» [10].

Безусловно, Аблингер не был первым композитором, применившим технологию ресинтеза звука. Эта идея себя реализовала в спектрализме: Франсуа-Бернард Маш в своей композиции «Le son d'une voix» (1964) для 16 исполнителей осуществил спектральный анализ прочтения стихотворения Поля Элюара, реконструированный далее камерным ансамблем, где согласные транспонируются в тембр ударных инструментов.

Джонатан Харви — один из продолжателей спектральной линии в новой музыке, в своей масштабной композиции для «Speakings» (2013) в качестве живого материала для акустических фотографий использует Мантру, которая является речевым базисом для трансформации.

Основу работы с электроакустическими средствами составила программа, созданная в IRCAM — «Orchidée». С ее помощью спектральная динамика речевых структур интегрировалась в оркестровое пространство. Музыкальная реализация прошла через три этапа: первый — отбор элементов и их спектральный анализ, второй — оценка возможных эффектов, создание предпосылок для их осуществления и далее — программирование этих звуковых эффектов в режиме реального времени. Выбранные композитором звуковые файлы с записью Мантры были подвергнуты спектральному анализу для того, чтобы затем совершить процесс сэмплирования и конвертации в инструменты симфонического оркестра. На приведенной ниже схеме, заимствованной с сайта IRCAM характеризуется специально созданная программа².

Последним этапом стала организация трансформации звукового материала, которая осуществляется непосредственно в режиме реального времени.

В состав инструментария включены следующие «инструменты» новой цифровой эпохи: Вокодер (кодировщик голоса) для синтеза речи на основе произвольного сигнала, тритмент (treatments), отвечающий за звуковой сценарий и спатиализатор (spatialisation), организующий пространственную локализацию. Публика окружена восьмью громкоговорителями. В этой композиции объединяются элементы, которые в процессе ее создания существовали в эмансипирован-

² IRCAM-Orchidée // IRCAM — official web-site. URL: <http://forumnet.ircam.fr/tribune/making-an-orchestra-speak/> (дата обращения: 29. 06. 2016).

ном — независимом качестве. Они включаются в процесс взаимодействия и создают своеобразный интерактивный организм.

Как было сказано выше, кинематограф объединяет бывшие разрозненными в процессе работы визуальные и акустические элементы реального мира воедино и основным методом кинематографа становится монтаж. В Новой музыке, которая оперирует элементами фиксированного материала из всеобщего архива звукозаписей, не может идти речь о каких бы то ни было классических прототипах музыкальных форм. Вполне естественно, что основными методами так же являются монтаж и перформативное взаимодействие в условиях live–electronic.

Подводя итоги, необходимо вспомнить процитированные выше слова Эйзенштейна о необходимости в кинематографе найти ключ к соизмеримости между куском музыки и куском изображения; такой соизмеримости, которая позволит сочетать «по вертикали», то есть в одновременности. Этот принцип вертикального монтажа действует и во всех проанализированных композициях.

Все виды монтажа, обозначенные Эйзенштейном (метрический, ритмический, тональный) действуют в рамках loop-эстетики Б. Ланга. Принцип обертонового монтажа действует на основе резонанса между тональным и обертоновым в звуковой реализации у Д. Харви, наряду с интеллектуальной монтажностью.

ЛИТЕРАТУРА

1. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху технической воспроизводимости. Избранные эссе. М.: Медиум, 1996. 240 с.
2. Делез Ж. Кино / Перевод с французского Бориса Скуратова. М.: «Ад Маргинем», 2004. 618 с.
3. Эйзенштейн С. Четвертое измерение в кино // Электронная библиотека RoyalLib.com. URL: http://royallib.com/book/eyzenshteyn_sergey/chetvertoe_izmereni_e_v_kino.html (дата обращения: 06.07.2016).
4. Lang B. Loop aesthetics Darmstadt 2002 [Электронный ресурс] // URL: members.chello.at/bernhard.lang/.../loop_aestet.pdf (дата обращения 29.07.2015).
5. Кубелка П. «Древнейший инструмент художника — это указательный палец» // Colta.ru. URL: <http://os.colta.ru/cinema/projects/165/details/34311/> (дата обращения: 4.07.2016).
6. Кубелка П. «Слух (звук) — посредник движения» // Искусство кино. 2012. № 2. URL: <http://kinoart.ru/archive/2002/02/n2-article19> (дата обращения: 06.07.2016).
7. Lang B. Cuts'n Beats: a Lensmans View Notes on the Movies of Martin Arnold. Open lecture 10 March 2006 Bergen (Norway) [Электронный ресурс] // URL: <http://www.borealisfestival.no/2006/cutsandbeats.pdf> (дата обращения: 06.07.2016).
8. Женетт Ж. Палимпсесты: литература во второй степени. М.: «Научный мир», 1982. 76 с.
9. Ablinger P. Werkverzeichnis recent and complete works lists // Peter Ablinger composer's website. URL: <http://ablinger.mur.at/werke.html> (дата обращения 29.07.2015).
10. Ablinger P. Quadraturen documentation // URL: <http://ablinger.mur.at/docu11.html> (дата обращения: 4.07.2016).