

УДК 78.01

О. М. Гудачев

**КОНЦЕПТ ГЕТЕРОТОПИИ М. ФУКО:
«ДРУГОЕ ПРОСТРАНСТВО» В НОВОЙ МУЗЫКЕ
ПОСЛЕДНЕЙ ТРЕТИ XX — НАЧАЛА XXI ВЕКА**

Внимание к проблеме времени и пространства в новой музыке постоянно растет под влиянием научной трансформации физической картины мира в XX в. Появившиеся теории — относительности, геометрической интерпретации пространства (в теории искривленного пространства), инвариантности системы координат, принцип дополнительности Н. Бора и др. — и открытия кардинально изменили представления о времени и пространстве, проникли во все области деятельности (включая художественную). Известный американский философ и аналитик современной культуры Ф. Джеймисон в своей работе «Постмодернизм и общество потребления» вообще определяет культурную идеологию современности как новый «шизофренический» способ видения пространства и времени [1, с. 76]. Этот специфический фокус пространства и времени обусловлен тотальной индивидуализацией художественного «другого пространства» [2].

Известная концепция М. Фуко о других пространствах не представляет собой еще детально разработанной теории, обладающей свойствами когерентности. Концепт «гетеротопии» сегодня применяется главным образом для интерпретации и характеристики современного пространства. Понятие было впервые предложено философом Мишелем Фуко, и, не получив до сих пор однозначной характеристики, оно неоднозначно интерпретируется авторами, исходя из различий методологических и теоретических установок. Под гетеротопией подразумевается своеобразное проявление пространственности, взаимообусловленной многообразием современного мира, в котором с особой остротой сегодня стоит проблема самоидентификации личности. Она является весьма актуальной как для межкультурной коммуникации, так и для сферы художественного творчества, значительная часть которого представлена новой музыкой, по-своему интерпретирующей проблему звукового пространства и идею особого — «другого пространства» — «гетеротопии».

Определение гетеротопии впервые встречается у М. Фуко в его книге «Слова и вещи» 1966 г. Автор подразумевает под ним особым образом организованный хаос, образующийся из «фрагментов многочисленных возможных порядков в лишенной закона и геометрии области гетероклитного» [3, с. 40]. Противопоставляя утопию и гетеротопию как два возможных пространственных измерения, М. Фуко определял, в первом случае, это как пространство воображения, а во втором — как нечто реальное, характеризующееся особыми отношениями между временем и пространством, образующиеся в различных культурах. Гетеротопии свойственные особые временные отношения: «речь при этом не идёт о том, чтобы отрицать

время; это определённый способ обращения с тем, что называется временем и историей» [2, с. 191–192].

В качестве примера гетеротопного пространства М. Фуко использует метафору зеркала, которое хотя и существует объективно в качестве предмета, однако, отражаемого им пространства в реальности нет. Законы гетеротопного пространства меняют восприятие действительности и приводят к образованию новой реальности.

Звуковое пространство в музыке конца XX — начала XXI в. нашло свое отражение в поисках композиторских концепций пространственной локализации звука, где слуховое восприятие индивидуума субъективно и в тоже время ориентировано на общие факторы. Отправными точками в конструировании нового пространства становится релятивизм громкостных характеристик. Идея пограничных состояний звука на грани тишины и звучания, слышимого и не слышимого, создает индивидуальное преломление в слушательском восприятии.

Специфическим междисциплинарным видом искусства, также являющимся одним из ракурсов новой музыки в эпоху новых медиа, становится саунд-арт. Он ориентируется на построение нового звукового пространства материалом, содержанием которого является звук. «Звук в искусстве» или саунд-арт находится на пересечении социальных, культурных, философских и экологических изысканий и в равной степени предназначен как к визуальному, так и слуховому восприятию. Звуковые инсталляции и звуковые скульптуры представляют основные жанры художественных практик саунд-арта. История создания звуковых скульптур началась в 50-е гг. XX в. с изготовления братьями Бернаром и Франсуа Баше экспериментальных звуковых инструментов, выставившихся в галереях. Художники саунд-арта экспериментировали с резонансными свойствами различных материалов, пытаясь добиться искомого звучания. Аналогичными представляются и звуковые поиски новой музыки конца XX — начала XXI в., где нередко использовался нетрадиционный инструментарий или же создавались специфические условия; также применялись особые способы звукоизвлечения. Некоторые композиторы, которые не позиционируют себя в качестве художников саунд-арта, создают именно звуковые инсталляции, наряду с традиционными (т. е. имеющими фиксацию в виде нотной записи) музыкальными композициями. Таким образом, жанрового противопоставления между инсталляциями и концертным исполнением произведения не возникает. Австрийский композитор Петер Аблингер в своем творчестве практикует различные жанры, в том числе и звуковые инсталляции. Так, например, его цикл *Quadraturen* представляет соединение в рамках единой идеи нескольких композиций и инсталляций, над которыми он работал с 1997 по 2004 гг. (*Quadraturen I*, 1997; *Quadraturen IV*, 1998; *Quadraturen V*, 2000; *Quadraturen II*, 2002; *Quadraturen III*, 2004). Этот цикл объединяет электроакустические (в некоторых случаях решенные как аудио-инсталляции), инструментальные и оркестровые композиции. Единым стержнем цикла становится идея обработки звуковых первоэлементов («акустической фотографии») при помощи особой оптики разделения на условные «пиксели» [4]. Основные инструменты композитора — это частотный анализ и, соответственно, серия последовательных статических анализов.

Основными материалами *Quadraturen II* становятся архивные записи, обработанные при помощи этого инструментария, шесть аудиозаписей выступлений политических деятелей: В. И. Ленина, А. Гитлера, М. Ганди, М. Л. Кинга-младшего, Д. Кеннеди и Ф. Кастро. Все они объединены одной и той же замедленной сеткой (импульс) 270 мс и воспроизводятся в белом шуме. Каждый из шести каналов воплощается в звуковую скульптуру, состоящую из громкоговорителя на пьедестале, причем каждая отдельная колонка должна быть «на голову» выше слушателя — посетителя выставки. Колонки располагаются равноудаленно по прямой линии и все вместе в отдельном помещении. Первоначально слушатель — посетитель аудиоинсталляции — ощущает погружение в стихию трудно дифференцируемого шума, а после некоторого привыкания начинает ощущать, что на него воздействуют шесть различных колонок. С точки зрения Аблингера — это идеальный момент, чтобы обнаружить надпись, прикрепленную к колонкам. При этом каждому посетителю необходимо наклониться, чтобы прочитать надпись, написанную маленькими буквами. Взаимодействуя с этой информацией, можно определить некоторые тембральные характеристики каждого громкоговорителя с заданным именем. Черный прямоугольник за каждым громкоговорителем помогает посетителю найти точку опознавания в пространстве, где каждый сигнал лучше всего разделяется. И в этот момент чувства посетителя начинают меняться: первоначальный вход в звуковое пространство, не создающее какого-либо ощущения дискомфорта, оборачивается изгнанием из него [5]. Итак, звуковые скульптуры сегодня становятся весьма распространенным явлением. Они способны вызвать противоречивые физические и эмоциональные чувства (ведь в них присутствуют звуки, которые являются особенными, и автор может по-своему расставить смысловые акценты). Вокруг такой звучащей скульптуры образуется специфическое пространство, неоднозначно воздействующее на реципиента. Для композитора в этой инсталляции первоочередную важность представляла трансформация восприятия — своего рода «эстетический нокаут» ассоциаций и мышления, провоцируемого тем, что мы слышим и видим. В других частях цикла *Quadraturen* Аблингер также использует эту стратегию провокации; однако он пользуется вполне традиционной музыкальной нотацией и не во всех случаях ждет от реципиента двустороннего визуально-слухового восприятия.

Одной из ключевых тем для Аблингера становится воплощение при помощи особого акустического пространства плоти человеческого голоса (используя выражение Ролана Барта, — его «зерна») [6, с. 179]. В отличие от известных по художественным практикам флюкса политических скульптур Нам Джун Пайка, запечатленный в инсталляции голос не несет для Аблингера политической окраски; он, скорее, пытается таким образом представить его в музыкальном, отрешенном от смыслового контекста, качестве. Это особое гетеротопное пространство — индивидуальное и в то же время, вовлекающее реципиента в сетевое взаимодействие. По словам М. Фуко «мы живём в пору, когда мир, по-моему, ощущается не столько как великая жизнь, что развивается, проходя сквозь время, сколько как сеть, связывающая между собою точки и перекрещивающая нити своего клубка» [3, с. 191]. Существование саунд-арта в условиях искусства новых медиа и композиторских практик новой музыки имеет общий узловой пункт — построение «другого пространства» — гетеротопии.

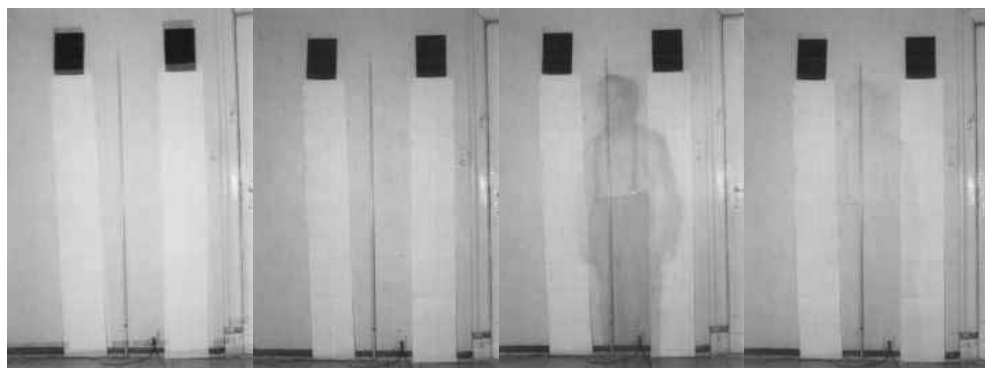


Рис. 1. П. Аблингер. Звуковая инсталляция *Quadraturen II*

В новой музыке, так же как и в гетеротопии, время и пространство неразделимы. Гетеротопия (репрезентант пространства) не противостоит истории, времени и развитию; а в музыке время — это способ организации акустических событий в пространстве.

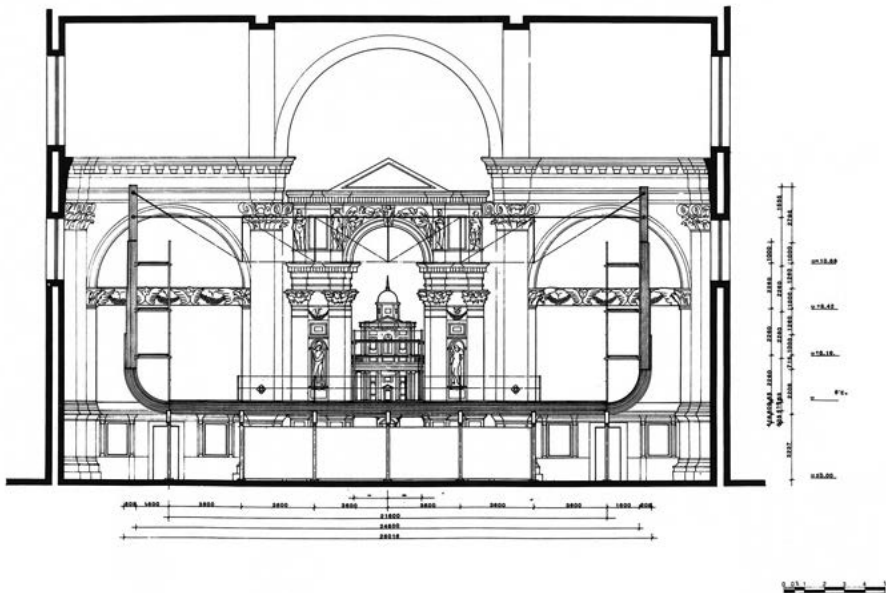
В классификации принципов организации пространства, согласно М. Фуко, фигурирует шесть основополагающих признаков гетеротопии:

1. *принцип противопоставления* (кризиса или отклонения) — это помещение в особое пространство индивида, чьи поведенческие особенности отличаются от усредненной нормы;
2. *принцип переменчивости* — это взаимозависимость от изменения общих культурных векторов;
3. *принцип многослойности* — помещение в единое пространство нескольких независимых мест;
4. *принцип разрыва во времени* (гетерохронии) — это место, где происходит замедленное или напротив ускоренное ощущение времени;
5. *принцип перехода* через систему барьеров, которая изолирует пространства и одновременно делает их проницаемыми;
6. *принцип противопоставления реальному миру* — разоблачение иллюзорности или напротив — беспорядочности и хаотичности мира [3, с. 193].

Предлагаемая классификация М. Фуко относится и к социальным пространствам, и к построению современных ландшафтов в цифровой (дигитальной) архитектуре, и к современным художественным практикам цифровой эпохи. Гетеротопия обнажает сосуществование классического и неклассического культурного сознания во всех возможных противоречиях: «Сегодняшнюю же эпоху можно, скорее, назвать эпохой пространства. Мы живём в эпоху одновременного, в эпоху рядоположения [3, с. 191]». Жизнь человека во многом определяется рядом оппозиций и, в том числе, — противопоставлением частного и публичного. Звуковое пространство также определяется оппозициями создателя-композитора и реципиента (как индивидуума, так и усреднённо-обобщенного слушателя).

Шесть принципов гетеротопии, определенные М. Фуко, проецируются и на построение особого звукового пространства в новой музыке.

Принцип противопоставления реализуется в создании изолированного “*site specific*”. Примером может служить конструкция «акустического корабля», возведенного архитектором Ренцо Пиано для реализации «Прометей» Луиджи Ноно. По мысли композитора, необходимо было создать такое место, где возможно было бы соприкоснуться с чистым искусством. По его словам, его привлекали пространственные эффекты «разорванных хоров» (*cori spezzati* — итал.) Джованни и Адреа Габриелли, которые создавались поочередным вступлением расположенных в различных частях храма хоров. Ноно утверждал, что наше время — это время поисков новых приемов звукоизвлечения, призванных отразить иное, свойственное человеку XX в. ощущение времени и пространства [7, с. 259]. Акустический корабль Ренцо Пиано был создан из слоистого дерева, благодаря которому продлевалась реверберация, позволявшая наслаивать зеркальные звуковые поля. Конструкция вмещала в себя публику и исполнителей и находилась в Венецианском соборе Сан-Лоренцо. Сегодня в распоряжении композитора множество технических средств, которые позволяют влиять на пространственное положение и размещение звука и «творить новые акустические пространства, заметно отличающиеся от привычных и естественных» [7, с. 259]. Пространство различным образом артикулирует распространение и направленность звукового потока, «превращаясь в креативный компонент по отношению к единому источнику» [7, с. 269]. Л. Ноно предлагает и новую концепцию исполнителя, который должен слышать моменты тишины, различные акустические мутации и обладать «осознанным умением управлять живым процессом». «Знаки богатейшей акустической жизни внутри и вовне нас» [6, с. 276], с одной стороны, ограничивают наше звуковое



пространство, а с другой — дают возможность приобщиться ко всему звуковому богатству общего через индивидуальное восприятие.

Принцип переменчивости в построении акустического пространства в принципе, декларируемом М. Фуко, находится в прямой зависимости от изменения общих культурных векторов: Венецианский собор в «Прометее» Л. Ноно является уже не храмовым пространством, в котором исполняется музыкально произведение. Храмовое пространство выступает в роли исполнителя, моделируя особые акустические эффекты, поддерживаемые средствами электроакустики. Следствием этого взаимодействия становится так называемый «подвижный звук», не привязанный к какой-либо определенной интонации.

Принцип многослойности, заключающийся в помещении в единое пространство нескольких независимых мест, реализуется в идее «рассогласованного» в пространстве звука. Его применяет К. Штокхаузен в своих «Группах» для трех оркестров, в *Carre* для четырех оркестров и четырех хоров. Апогеем проявления принципа многослойности можно считать *Helikopter-Streichquartett* К. Штокхаузена для струнного квартета, четырех вертолетов с пилотами и четырьмя звукотехниками (1992–1993). В основу сочинения заложен следующий экстравагантный замысел: перед концертом исполнители выходят из зала и садятся в вертолеты. Они играют (каждый в своем вертолете), а на мониторах, установленных в зале, можно их увидеть. Их игра, где звуки струнных смешиваются с шумами пропеллеров, соединяется в концертном зале. При этом музыканты находятся в разных пространствах. Важность пространственной конструкции звука и восприятия для К. Штокхаузена была велика. «Я часто думаю, что нахожусь в неподходящем месте», — утверждал композитор. «Мы выступали в церквях, спортивных залах, в местах, не предназначенных для музыки. Даже новые немецкие концертные залы не подходят. Моей музыке необходимо пространство, чтобы музыка окружала людей, или чтобы исполнители могли перемещаться между слушателями. Ненавижу, когда публика сидит рядами в постоянном монофоническом акустическом пространстве, в лучшем случае — в стерео, за исключением, когда музыка специально не написана для стерео» [8].

Принцип разрыва во времени — гетерохронии — или создания пространства, в котором время течет иначе, замедляясь или, напротив, ускоряясь — общий принцип для звукового пространства новой музыки последней трети XX — начала XXI в. Однако в некоторых случаях в построении художественного и звукового пространства этот принцип становится основополагающим. В качестве примера можно привести оперу В. Г. Тарнопольского «Когда время выходит из берегов» (*Wenn die Zeit über die Ufer tritt*), в основе которой — пьеса «Три сестры» А. П. Чехова, а также отдельные ситуации и мотивы других известных чеховских пьес — «Чайка», «Дядя Ваня». Либретто не следует ни одной из этих пьес: троекратное проигрывание одной и той же сцены («гости съезжались на дачу») в интерпретации автора либретто — немецкого писателя Ральфа Гюнтера Моннау (Ralph Guenther Mohnnau) становится основным драматургическим стержнем. Опера В. Г. Тарнопольского состоит из трёх сцен, изображающих три временные и исторические пространства. Им соответствуют три категории исчисления времени, три «ментальные позиции»

и три основополагающие жизненно важные проблемы. Первая сцена происходит в чеховские времена — на рубеже XIX и XX вв. — в русской провинции, вторая — в наше время и третья — это проекции будущего. Таким образом, в едином пространстве складываются оппозиции: прошлое / настоящее / будущее, русская провинция / мировая столица / «надпланетарность». Три важные темы: любовь / искусство / смерть. При этом разрыве во времени, экзистенциальные проблемы остаются неизменными: невозможность коммуникации и взаимопонимания, одиночество и отсутствие смысла жизни [9].

Принцип перехода через систему барьеров, которая изолирует пространства и одновременно делает их проницаемыми, проявляет себя в пространственной реализации оперы «Фама» Беата Фуррера. В создании "*site specific*" в соответствии с принципом перехода, Б. Фуррер проецировал на его структуру цитату из «Метаморфоз» Овидия: «Не было моря, земли и над всем распростертого неба, — Лик был природы един на всей широте мироздания, — Хаосом звали его. Нечлененной и грубой громадой, Бременем косным он был, — и только, — где собраны были Связанных слабо вещей семена разнотелные вкупе» [10, с. 5]. Публика, так же как и в «Прометее» Л. Ноно, помещается в специальное пространство, за пределами которого происходят различные события. Конструкции подвижны, но они образуют лишь видимые барьеры, служащие одновременно звуковыми фильтрами, через которые преобразуются звуки (нечто вроде «всеслышащих стен» дома Фамы — богини молвы). «Аудиотеатр», а именно так определил жанр этого произведения композитор, представлял собой «встроенную коробку» с мобильными «стенами», которые делились на неодинаковые панели, вращающиеся вокруг собственной оси на внутреннем стержне.

Принцип противопоставления реальному миру, которому следует разоблачение иллюзорности, беспорядочности и хаотичности лежит в основании всех проектируемых звуковых пространств. Цель этой проекции — «по-новому услышать и вызвать в памяти неслыханные мгновения, существующие в других временах, в реальных изменениях, в безвременности», — говорил Л. Ноно [6, с. 269]. «Музыка — наблюдатель реальности», — утверждает П. Аблингер. В своей концепции фонореализма он создает «другое пространство», основываясь на принципе оптического преобразования реальности и одновременного противопоставления созданного объекта изначальному (т. е. предмета — его художественному отражению). В качестве иллюстрации своих идей и художественных принципов, Аблингер демонстрирует картинку с изображением клавиш фортепиано, постепенно размывающую за счет обработки точность изображения.

Художественная интерпретация реальности в произведении искусства во всех возможных случаях представляет реальность иного порядка или, говоря словами М. Фуко, — «другое пространство». Это «другое пространство» устанавливает свои отношения с эмпирической, социальной, политической сферами и не отражает их в реальном фокусе. И эта трансформация различных реалей в музыкальном произведении, репрезентированная через акустические преобразования, методы воздействия на слушателя и реципиента отражается в предлагаемом М. Фуко концепте «гетеротопии».

Подводя итоги, необходимо отметить, что применительно к новой музыке «гетеротопия» не представляется в контексте трансформации социальных аспектов построения пространства в художественное поле. Безусловно, что присутствуют определенные факторы взаимовлияния. И, тем не менее, в данном случае, концепт гетеротопии используется скорее в качестве метафоры.

ЛИТЕРАТУРА

1. Джеймисон Ф. Постмодернизм и общество потребления // Логос. 2000. № 4. С. 63–77.
2. Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. СПб.: А-сad, 1994. 408 с.
3. Фуко М. Другие пространства // Интеллектуалы и власть: избранные политические статьи, выступления и интервью. М.: Праксис, 2006. Ч. 3. С. 191–204.
4. Лаврова С. В. Проекция основных концептов постструктуралистской философии в музыке постсериализма: дис. ... д-ра искусствоведения. Казань. 2016. 535 с.
5. Ablinger P. Quadraturen ("Squarings") cycle of installation [Электронный ресурс] // URL: <http://ablinger.mur.at/docu11.html> (дата обращения: 10.12.2016).
6. Barthes R. The Grain of the Voice. In: Image Music Text. L.: Fontana Press, 1977. P. 179–189.
7. Ноно Л. К. «Прометею» // Композиторы о современной композиции: хрестоматия / сост. Т. С. Кюрегян, В. С. Ценова. М.: Науч.-издат. центр «Московская консерватория», 2009. С. 263–277.
8. Михайлов В. К. Штокхаузен: «Мои произведения — это бомбы замедленного действия». Из интервью с К. Штокхаузена portalу Звуки Ру [Электронный ресурс] // URL: <http://thesound.ru/karlheinz-stockhausen> (дата обращения 10.07.2015).
9. Тарнопольский В. Когда время выходит из берегов (Wenn die Zeit über die Ufer tritt). Комментарии к опере. [Электронный ресурс] // URL: <http://www.tarnopolski.ru/ru/bio> (дата обращения: 10.12.2016).
10. Овидий Н. Метаморфозы. М.: Художественная литература, 1977. 430 с.