Высоцкая Марианна Сергеевна

anna_mari@mail.ru

Доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры современной музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

125009 Москва,
ул. Большая Никитская, д. 13/6

Marianna S. Vysotskaya

anna_mari@mail.ru

Doctor of Fine Arts, Professor of the Subdepartment of Contemporary Music of Moscow State Tchaikovsky Conservatory

13/6 Bolshaya Nikitskaya St.,
Moscow 125009
Russia

Аннотация **https://doi.org/10.26176/MSC.2019.36.1.002**

Логика ощущений: о природе «живописного» в музыке Мортона Фелдмана

Статья освещает некоторые аспекты проблемы, связанной с реализацией комплекса «живописного» в музыкальной композиции Мортона Фелдмана. Сквозь призму «логики ощущений» — центрального концепта трактата Ж. Делёза «Фрэнсис Бэкон: Логика ощущения» — рассмотрен ряд общих для музыки композитора и живописи представителей абстрактного экспрессионизма моментов: параллели в восприятии акта творчества и в подходе к созданию композиции, отношение к пространственно-временно́му фактору, родство элементов композиционной техники. Акцентированы существенные для композиционной риторики Фелдмана идеи: «вещественность» тактильной составляющей, статика звукового процесса, «безначальность» атаки звука, варьированный повтор и репетитивность как основополагающие принципы работы со «звуковыми объектами». Формой опосредованного влияния визуального искусства на музыку Фелдмана является перенесение потенциальных соответствий живописи во внутренние слои музыкальной композиции — на уровень структуры и «текстуры» материала.

Ключевые слова: музыкальная композиция, Фелдман, живопись, метод, звук, паттерн

Abstract **https://doi.org/10.26176/MSC.2019.36.1.002**

The Logic of Sensations: the Nature of the "Picturesque" in the Music of Morton Feldman

The article covers some aspects of the problem of implementing of the complex "picturesque" in the musical composition of Morton Feldman. Through the prism of the "logic of sensations" — the central concept of a treatise by J. Deleuze *Francis Bacon: Logique de la sensation* — several aspects common to composer's music and painting by representatives of abstract expressionism are considered: parallels in the perception of the act of creativity and in the approach to creating a composition, relation to the space-time factor, the relationship of a number of compositional elements technology. The ideas essential for the composition rhetoric of Feldman are emphasized: the "materiality" of the tactile component, the static of the sound process, the "sourceless" of the sound, the varied repetition and repetitiveness as the fundamental principles of working with "sound objects". The form of the mediated influence of visual art on Feldman's music is the transfer of potential correspondences to painting in the inner layers of a musical composition — to the level of structure and "texture" of the material.

Keywords: musical composition, Feldman, painting, method, sound, pattern

Марианна Высоцкая

ЛОГИКА ОЩУЩЕНИЙ: О ПРИРОДЕ «ЖИВОПИСНОГО» В МУЗЫКЕ МОРТОНА ФЕЛДМАНА

Чтобы увидеть, я закрываю глаза.
Поль Гоген

Я записываю, чтобы услышать.
Мортон Фелдман

Идея перекрестных связей и взаимовлияния различных видов искусства, актуальная для любых исторических эпох, в XX столетии развивается в сторону расширения границ взаимопроникновения. Стремление выйти вовне, за пределы того или иного искусства, обогатив его художественный потенциал возможностями других видов, сочетается с потребностью исследовать его глубинные основания, выявить имманентную специфику, проникнуть в суть первопричин, определяющих ведущие характеристики.

На протяжении веков взаимное притяжение, соприкосновение музыки и визуальных искусств, некогда бывших элементами синкретического единства, проявилось в разнообразии форм взаимообмена, синтеза: от заимствования тем и сюжетов — к таким «пограничным» явлениям, как цветомузыка, графическая музыка, «визуальная партитура», сценическая композиция, мультимедийный проект. В пользу родства искусств свидетельствует общность терминологии: тон, тональность, краска, колорит, штрих, линия, пятно, полоса, ритм, архитектоника — эти термины с успехом используются применительно к обоим видам, вне зависимости от принадлежности тому или иному стилю или направлению.

Уже в отдельных музыкальных опытах начала века, вдохновленных как глобальными идеями, так и конкретными произведениями изобразительного искусства, можно усмотреть не только попытку своего рода «перевода» образности, влекущую за собой повышение значимости категории живописного, картинного, но и поиск аналогов языковым и композиционным принципам смежного искусства. Таковы «слышимые пейзажи»[1] К. Дебюсси,

[1] «Слышимые пейзажи» («Les sites auriculaires») — такое жанрообразующее название носит одна из пьес для двух фортепиано М. Равеля.

М. Регера, Б. Мартину[2], звуковая графика А. Лурье[3], «синтетические» творения М. К. Чюрлёниса, концепции «цветовой музыки» А. Скрябина, «цветовой шкалы» и «цветовых форм» как «синтеза художественных впечатлений» И. Вышнеградского, понятие и метод *Klangfarbenmelodie* А. Шёнберга. В дальнейшем процесс сближения двух искусств переходит на следующий, более высокий и системный уровень, затрагивая область техники, структурирования и аналитической разработки художественного материала, а также способы его репрезентации: многообразие темброкрасочных форм сонорики, графическая и визуальная композиция, метод «инструментального синтеза» (Ж. Гризе) в русле спектральной эстетики — тому примеры.

Согласно общепринятым представлениям, музыка существует во времени, живопись — в пространстве, и, тем не менее, категории времени и пространства опосредованно определяют характеристики обоих видов искусства[4], что позволяет говорить об их взаимосвязи на онтологическом уровне. В противовес XIX столетию с его «литературоцентричностью», «метатекстом» и источником «новой программности» музыки XX века становится зрительное, визуально-живописное: теперь творцы заняты поиском объемных «звуковых объектов» (Э. Варез), экспериментами в области «пространственной музыки» (Ч. Айвз, К. Штокхаузен), геометрией рисования (Э. Браун, К. Вулф, Дж. Кейдж), созданием аудиовизуальных проектов (Я. Ксенакис); этот период породил плеяду композиторов с ярко выраженным синестетическим типом мироощущения — А. Скрябина, И. Вышнеградского, О. Мессиана, Дж. Крама, Э. Денисова, Д. Лигети, Т. Мюрая, К. Саариахо. Неслучайно и то, что именно во второй половине XX века живопись попадает в поле зрения философов, становясь стимулом появления знаковых и значимых искусствоведческих текстов: Ж. Делёза — о Ф. Бэконе[5], М. Фуко — о К. Мане, Р. Магритте, Ж. Фроманже[6], Р. Барта — о С. Твомбли

---

[2] Сочинения, вдохновленные гравюрами К. Хокусая, живописью Ж.-А. Ватто, А. Бёклина, фреской П. делла Франческа.

[3] Фортепианная пьеса «Формы в воздухе» с посвящением П. Пикассо.

[4] Имеется в виду, в частности, способность музыки к передаче пространственных отношений (глубины, высоты, длины и т. д.) и способность живописи создавать представление о движении объектов и последовательности событий. В статье «О сценической композиции», опубликованной в альманахе «Синий всадник», В. Кандинский отмечает, что «любое искусство обладает своим собственным языком, то есть только ему присущими средствами. <...> Поэтому средства различных искусств внешне различны. Звук, цвет, слово! *По своей же внутренней сути* они совершенно тождественны: конечная цель стирает внешние различия и обнажает внутреннее тождество» ([3]; курсив в оригинале. — *М. В.*).

[5] «Logique de la sensation» (1981), при переиздании — «Francis Bacon: logique de la sensation» (2002), частично — в «Mille Plateaux» (1980), втором томе совместного с Ф. Гваттари труда «Capitalizme et schizophrénie».

[6] «La peinture de Manet» (1971), «Ceci n'est pas une pipe» (1973), «La peinture photogénique» (1975).

и о семиотике фотографии[7], М. Хайдеггера и Ж. Деррида — о полотне В. Ван Гога «Башмаки» в контексте размышлений о сущности творчества в целом[8]. Исследование художественного идиостиля осуществляется в границах современного ему искусства, с использованием философских концептов, понятий и с выходом на актуальную проблематику.

Логика ощущений — центральный концепт трактата Делёза, обозначивший главный эстетический посыл для огромного пласта современного искусства, исповедующего отказ от ratio как единственно возможного основания творчества. Доминанта интуитивного, иррационального, неясные импульсы пред-чувствования, пред-слышания, пред-видения, управляющие магической траекторией движения мысли, трансформируют абстракцию бессознательного в звуковые или пластические формы, порождая особый тип композиции. Композиции, движимой саморазвитием материи, априори не-концептуальной, если понимать под концепцией заранее выстроенную схему взаимосвязи всех элементов конструкции. Композиции, деконструирующей общепринятые смыслы и связи, в отрицании нарратива, предметности, изобразительности осуществляющей прорыв к изначальной субстанции, бесформенному «веществу мира». Краска и звук «вещественны» в той же степени, что и реальные объекты, — будучи освобождены от всякой иносказательности, от всего внешнего по отношению к самим себе, они служат свидетельством физической достоверности материала и инструмента творца. Такое понимание сути акта творчества свойственно Мортону Фелдману, для которого связь с визуальным является одним из оснований искусства музыкальной композиции.

«Если у вас нет друга-художника, вы — в беде» [5, *173*][9] — эта фраза Фелдмана из дармштадтской лекции 1984 года может стать отправной точкой любого исследования о творчестве американского композитора. На протяжении всей сознательной жизни он тесно общался с художниками, представителями нью-йоркской школы абстрактного экспрессионизма, чьи работы оказали влияние на формирование его эстетических представлений, композиционного метода и письма. В наследии композитора есть ряд сочинений, названия которых напрямую отсылают к личностям, очевидно, наиболее притягательным для него: «For Franz Kline» (1962), «De Kooning» (1963), «Piano piece» (to Philip Guston) (1963), «Rothko Chapel» (1971), «For Philip Guston» (1984). Впрочем, живой интерес Фелдмана к области изобразительного искусства ни в коей мере не ограничивается озвученными посвящениями. В текстах его интервью, лекций, эссе фигурируют и другие имена, отмеченные аспектом духовного родства, близостью творческих взглядов — Пьеро делла Франческа, Поль Сезанн, Камиль Писарро, Клод Моне, Анри Матисс, Пабло Пикассо, Пауль Клее, Пит Мондриан, Джексон

---

[7] «Cy Twombly: Works on Paper», «The Wisdom of Art» (1979), «La chambre claire. Note sur la photographie» (1980).

[8] «Der Ursprung des Kunstwerkes» (1935–1936), «La Verité en peinture» (1978).

[9] Здесь и далее в тексте переводы с англ. выполнены автором.

Поллок, Роберт Раушенберг, Джаспер Джонс. Что касается современников, прежде всего Фелдману импонировало отсутствие у них героического пафоса первооткрывателей, призванных переустроить мир и общество. Коллеги композитора по клубу на Восьмой улице не дискутировали о значении собственного места в истории, о «вкладе в развитие искусства», о «тенденциях» и «влияниях»[10]. Вне организующего и направляющего действия какой-либо художественной идеологии подлинно ценным признавался сам акт творчества, запечатлевающий сиюминутность психических процессов — следствие даже не впечатлений, но смутных ощущений: не изображение, но выражение.

Фелдман, отвергавший представление о творчестве как способе перманентной реализации «заготовленных» идей и предварительных замыслов, одновременно отрицал и необходимость «сочинения по правилам». Его реплика в адрес представителей авангарда о том, что «озабоченность *деланием* чего-то по системе и формальным признакам <...> стала во многих случаях подлинным предметом музыкальной композиции» [10, *33–34*][11], свидетельствует о второстепенности для него момента сознательного следования той или иной композиционной технике. Неприемлемость приоритета прекомпозиционного над спонтанным, искусственно сконструированного — над рождающимся «здесь и сейчас» была свойственна как мастерам художественной абстракции, так и коллегам Фелдмана по т. н. экспериментальной школе — композиторскому объединению во главе с Джоном Кейджем. Их неприятие сложившихся и апробированных практикой законов конструирования формы, техник письма, истории искусства в целом обусловило наличие точек соприкосновения в сущностных основаниях творчества: можно вспомнить здесь и метод случайных действий, подразумевающий произвольный подход к выбору элементов музыкального материала[12] и напоминающий живописную технику «автоматического письма» и дриппинг[13] как ее разновидность, и способ взаимного наложения графических партитур по типу коллажа или фотомонтажа, и намеренную незавершенность, фрагментарность композиций, восходящую к самодостаточности художнического наброска. Отвергая традиционные способы работы с материалом, художники разрабатывают новые технологии: Ротко, отказавшись от мастихина, вручную втирает пигмент в холст, Ньюмен помимо кистей применяет малярные принадлежности — мастерок и ножи, а Поллок,

[10] За редким исключением, каким стало, к примеру, «манифестное» выступление М. Ротко совместно с А. Готлибом в «The New York Times» в 1943 году.

[11] Здесь же Фелдман приводит красноречивые высказывания П. Булеза и Ф. Гастона по сходному вопросу: в то время как первому интересно не звучание пьесы, но только то, как она сделана, второй утверждает, что понимание того, как картина сделана, наводит на него скуку [ibid.].

[12] Это касается не только исполнительской свободы, но и собственно процесса композиции, нацеленного на «обнаружение» звуков, скрытых в несовершенствах, дефектах бумаги (см. «Variations I» Кейджа).

[13] От англ. «drip» — капать. В живописи — техника разбрызгивания краски по холсту.

замешивая в краску песок и толченое стекло, разбрызгивает ее кистью или выливает прямо из банки. Со своей стороны, Кейдж и Вулф раздвигают границы музыкальной композиции, используя в качестве материала случайные шумы и тишину, предоставляя исполнителям возможность перформативных действий, практически не контролируемой импровизации. Добавим к этому новую модель пространственной диспозиции: Поллок, разложив холст на полу, работает с ним в горизонтальной плоскости, наподобие того как работает с партитурой за столом композитор[14]; Фелдман в «табличный» период творчества, напротив, размещает бумагу в плоскости вертикали, на стене, трактуя ее в духе подрамника, ограничивающего пространство письма[15] (см. ил. 1).

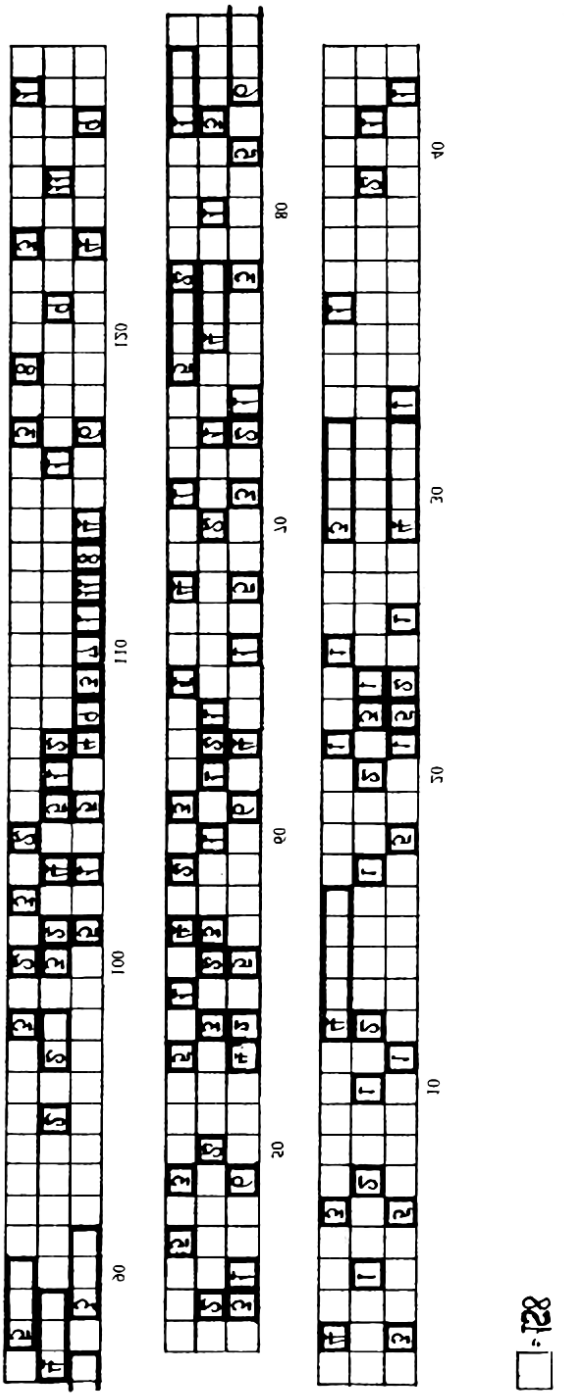
Уход от устоявшегося, закрепленного традицией не ограничивается сходством внешних проявлений творческого процесса. Фелдман писал: «новая живопись пробудила во мне жажду звучащего мира более непосредственного, спонтанного, физического, чем что-либо существовавшее прежде» [5, *178*]. Эти слова — свидетельство того значения, которое композитор придавал «физическому» ощущению материи искусства и тактильной составляющей, порождающим эффект абстрактного присутствия творца в его творении — то, что он характеризовал выражением «быть внутри картины» и что составляет важную особенность пластического стиля «живописи действия» (*action painting*[16]) с ее мощной энергетикой и почти зримой «телесной» выразительностью. Подобная иллюзия пребывания в материале создается не столько вследствие использования

---

[14] Подчеркивая новизну оптики и ритма беспредметной живописи, Делёз отмечает: «Горизонт превратился в землю: оптический горизонт целиком и полностью перешел в тактильную земную поверхность. <...> Освобождая пространство, несправедливо сочтенное чисто оптическим, абстрактные экспрессионисты на самом деле выявляют пространство всецело ручное, определяемое «плоскостью» холста, «непрозрачностью» картины, «жестуальностью» цвета. Совсем иначе работает живопись действия: она переворачивает классическую субординацию, подчиняя глаз руке, навязывая руку глазу и заменяя горизонт землей» [1, *112–113*].

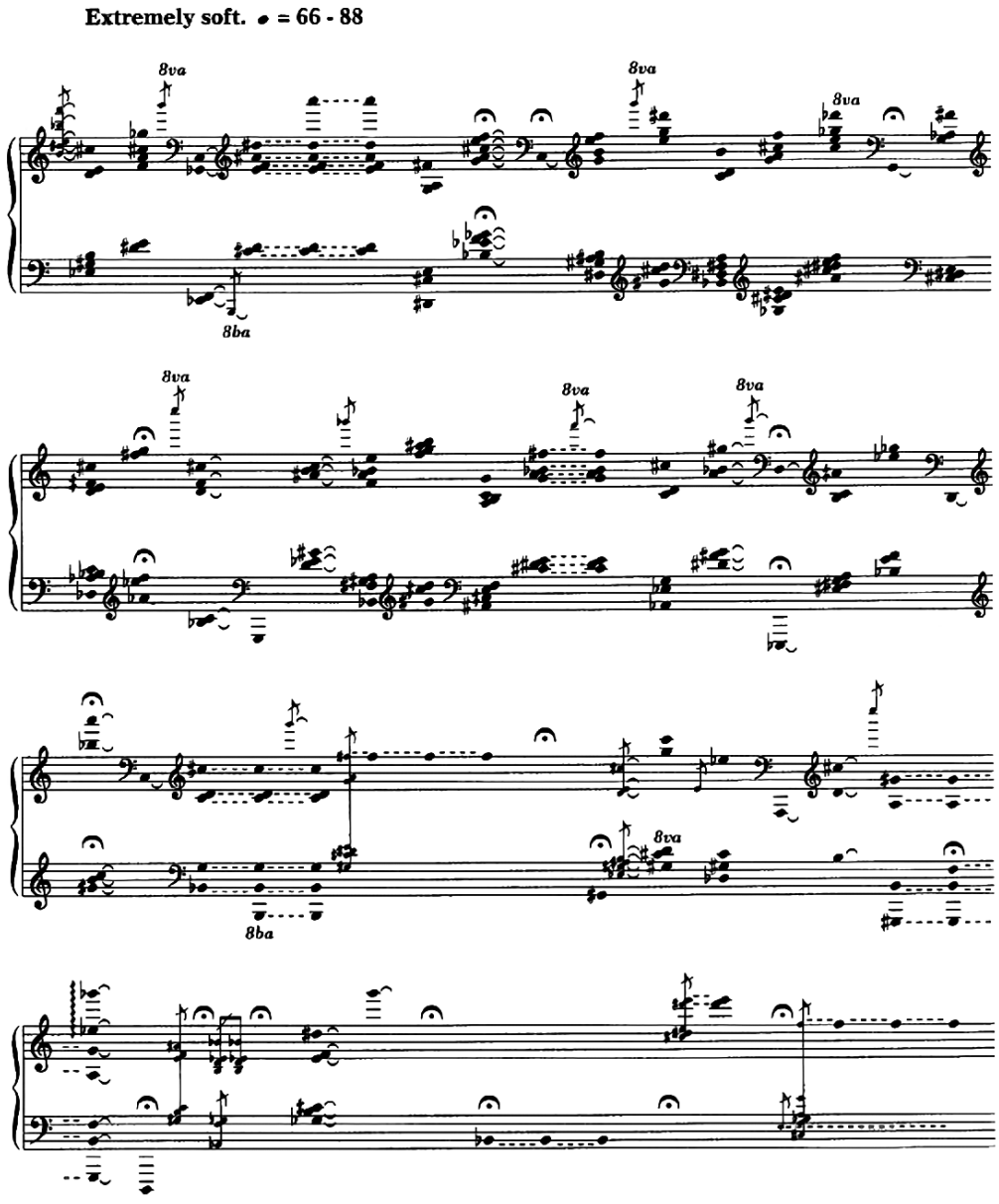
[15] «Поллок размещал холст на полу и писал в процессе хождения вокруг него. Я развешивал листы разграфленной бумаги на стену; каждый лист заключал в себе одинаковую временну́ю продолжительность и был, в сущности, визуальной ритмической структурой» [8, *147*].

[16] Термин, характеризующий метод ряда представителей абстрактного экспрессионизма, введен в обиход в начале 1950-х годов американским критиком Гарольдом Розенбергом. По Делёзу, «он [художник. — *М. В.*] сам должен войти в картину, прежде чем ее начать. Картина полна настолько, что ему приходится протискиваться. Тем самым художник сам переходит в разряд клише, вероятности, но именно потому, что *знает, что хочет сделать*. Спасает же его то, что он *не знает, как этого достичь*, — не знает, как сделать то, что он хочет сделать. Осуществить свою задачу он сможет не раньше, чем выйдет из картины. Проблема живописца не в том, как войти в картину, так как он уже там (это — доживописная задача), а в том, как выйти оттуда и тем самым выйти из разряда клише, из области вероятностей (живописная задача). Ручные метки дают ему такой шанс. Именно шанс, а не уверенность, которая была бы лишь максимумом вероятности» ([1, *103*]; курсив в оригинале. — *М. В.*).



Ил. 1

1 М. Фелдман. Piano Piece (to Philip Guston), 1963 (фрагмент)



специфической техники, сколько благодаря мельчайшим элементам стиля, крупицам, сохраняющим узнаваемость «почерка» мастера, связь с напряженным движением его руки вкупе с ощущением фактуры поверхности. По мысли Фелдмана, таким свойством, к примеру, обладали мазки кистью у Сезанна и Мондриана, а также трассирующий след разбрызгиваемой краски у Поллока, во время заливки всякий раз производившего «чудесный хореографический танец вокруг холста» [5, *193*], — работая над саундтреком к фильму Ханса Намута (Hans Namuth) о Поллоке («Jackson Pollock 51»), Фелдман стремился к передаче виртуального «хореографического жеста» как музыкальной параллели к жестикуляции художника.

Для композитора аналогом «вещественности» мазка, передающего движение руки, жест, манеру письма художника, выступает графический облик партитуры[17] и обусловленный им характер контакта исполнителя с инструментом. Так, говоря о фортепианной пьесе 1963 года с посвящением Филипу Гастону, Фелдман акцентирует особую важность фактора туше (touch), призванного транслировать физический параметр — эфемерность, невесомость ощущения карандаша в руке. В свою очередь, «подсказка», указывающая на качество прикосновения, содержится не только в динамическом профиле пьесы, сотканном из тихих звучностей, но и в самой нотации, словно воспроизводящей особенности письма Гастона — по определению Доры Эштон (Dore Ashton), «бледной, трепещущей каллиграфии»[18] (см. пример. 1 и цвет. ил. 1).

Известна чувствительность композитора к физическим характеристикам звука, его сосредоточенность на звуке, отношение к нему как к самодостаточной и самоценной субстанции. В процессе сочинения он мог подолгу вслушиваться в извлекаемый на фортепиано звук или созвучие, при этом почти касаясь лицом клавиш, словно используя свою близорукость для сокращения расстояния на пути к «акустической реальности» звука. Тору Такэмицу вспоминал об одном из таких моментов: «он <...> писал музыку так, как если бы касался нот глазами. Когда бы я ни слышал его музыку, я думаю о ее тактильном (осязательном) качестве, о его глазах, “слышащих” звуки» [13, *140*].

Партитуры Фелдмана не обладают качеством визуального эквивалента живописной абстракции в той степени, в какой им обладают, к примеру, графические партитуры Э. Брауна («November 1952», «December 1952» и многие другие). Не стоит искать в них и прямых аналогий живописным стилям — даже там, где в названии содержится отсылка к конкретному художнику. То, что сам композитор нередко определяет свою музыку через понятие звукового жеста, дает основание для соотнесения одиночных «событий» его музыки — отдельных звуковых взятий — с мазками краски как

[17] В начале 1980-х композитор прямо скажет об этом: «нотация — по меньшей мере для меня — определяет стиль пьесы» [5, *193*].

[18] [Ibid., *201*].

первоэлементами абстрактной живописи[19]. И это то немногое, что действительно «лежит на поверхности».

Ключ к пониманию сути взаимоотношений визуального и музыкального у Фелдмана дает одно из наиболее важных высказываний композитора: «Я предпочитаю думать о своем творчестве как о существующем *между категориями*. Между Временем и Пространством. Между живописью и музыкой. Между конструкцией музыки и ее поверхностью» [7, *88*][20]. Предложенное композитором словесное новообразование *inbetween-ness* («существующее в промежутке»)[21] — не просто термин для обозначения «пограничных состояний», детерминирующих творческий процесс, но выражение эстетической позиции, художественного кредо. Развивая эту тему, Джонатан В. Бернард (Jonathan W. Bernard) выстраивает систему парных категорий, фиксирующих диалектику аспектов идиостиля Фелдмана: изменчивость / статика, атака / затухание, продолжительность / вневременность, горизонталь / вертикаль, поверхность / глубина, завершенность / открытость, идея / материал [5]. За каждой из этих дихотомий стоит принцип, определяющий суть композиционной риторики Фелдмана, практически в каждой, подключив метод ассоциаций, *логику ощущений*, можно обнаружить след опосредованного влияния идей, воспринятых композитором от его друзей из среды художников.

Иллюзия статики, наполненной мощью чистого вибрирующего цвета и пронизанной эмоциональным напряжением репрезентации непредставимого, — это то, что восхищало Фелдмана в «живописи действия». Высвобождение стихии цвета — первоэлемента живописи — тема «живописи цветового поля» (*color field painting*): *zip-paintings* Ньюмена[22] и «хроматических абстракций» Ротко, чреватого динамичным прорывом покоя белых и черных картин Раушенберга. Экспрессии цвета, освобожденного от необходимости фигуративного представления, сопоставлена экспрессия фелдмановского звука — наделенного самостоятельностью «персонажа», в условиях абстракции атональности также освобожденного от необходимости быть частью рассказываемой «истории». Обманчивое впечатление присутствия в музыке композитора таких категорий, как функциональность

---

[19] См. статью Т. Цареградской, анализирующую «жестовую» природу музыкальной композиции Фелдмана [4].

[20] «Between Categories» — название пьесы Фелдмана для восьми инструментов и одноименной статьи (обе — 1969).

[21] Впервые упоминается в связи с «Черной живописью» («Black Paintings») Р. Раушенберга, ознаменовавшей начало знакомства Фелдмана с творчеством художника. Именно в тот период композитор «начал сочинять, имея дело с существующим “между”: создавая смешение материала и конструкции, слияние метода и его применения, концентрируясь на том, как они могут быть направлены на “то, что трудно классифицировать”» [8, *147*].

[22] «Картины-молнии» получили свое название благодаря вертикальным полосам (по Ньюмену, «полоскам света»), во многом определяющим пространственную структуру полотен художника.

и направленность развития, создается во многом благодаря приемам варьированного повтора: отдельных звуков, звуковых комплексов, звуковых секций, — на основе использования вариационного и репетитивного методов изложения и разработки материала. Эту периодичность повторения Фелдман «разбавляет» нюансами иррегулярности, обращаясь к тому, что он называет «скрытой вариацией» (*hidden variation*): «немного похоже на прогулку по улицам Берлина — все здания похожи, *даже если это не так*» ([8, *138*]; курсив в оригинале. — *М. В.*). Другой актуальный принцип разрушения повторности обозначен композитором термином «хромая симметрия» (*crippled symmetry*) — такое название носят пьеса для флейты, фортепиано и ударных (1983) и статья 1981 года, в которой он впервые говорит об увлечении искусством старинного ковроткачества. Специфические приемы работы с паттернами, варьирующие их звуковысотный состав и ритмическую структуру, серии чередований и контрапунктических наложений развивают идею игры симметрии и асимметрии[23], создавая своего рода «аналог» техники плетения и абстракции узоров коптских тканей, турецких ковров — шедевров средневекового искусства, ставшего для композитора еще одним важнейшим визуальным импульсом к творчеству.

Ведущая идея статики как пребывания в эмоционально однородном модусе-состоянии тесно связана для Фелдмана с процессом звукопроизводства, все этапы которого — взятие звука, его дление и естественное затухание[24] — одинаково важны и составляют суть композиционного процесса. По мысли композитора, момент атаки должен быть максимально безударным, снимающим эффект присутствия порождающего источника (sourceless). Отсюда — использование специфических исполнительских приемов, передающих идею «безначальности» звука: игра с сурдиной, медленным смычком без вибрато, с использованием флажолетов, штрихов *sul ponticello*, *pizzicato* (струнные), нерезкая атака с последующим удержанием уровня звука (духовые), пальцевая игра на ударных, мягкое безопорное фортепианное туше на сплошной педали вкупе с ощущением чуть «плывущей» настройки. Отсюда же — общая драматургия стертых граней и сглаженных переходов[25], родственная зримой игре сгущения и растворения краски, нечеткости смазанных границ цветовых полей на холстах Ротко, «текучести» форм Клайна — художественному эффекту, во многом обязанному своим происхождением технике непосредственного крашения

[23] Подробный анализ пьесы содержится в диссертационном исследовании А. Ляховой — в частности, на материале звуковысотных и ритмических структур автор рассматривает описанные Фелдманом специфические приемы метроритмической работы: паузирование в начале такта, использование удлиняющих длительности точек и размещение вокруг звучащего такта пустых тактов разных размеров [2, *94–113*].

[24] «Атака звука не является его характером. Фактически мы слышим атаку, а не звук. Однако затухание, этот уходящий пейзаж, именно *он* выражает суть нашего слушания — скорее, удаление звука, нежели его приближение к нам» [12, *25*].

[25] «Я люблю, чтобы моя живопись немного “просачивалась”» [5, *182*].

по незагрунтованной основе, обнажающей структуру холста, а через нее — «физическую» природу акта творчества.

Звук, раскрывающий свою полноту лишь на пороге неуловимого смещения из акустической реальности в область виртуальной, за порог слышимости, — по мнению Фелдмана, та же мысль актуальна и в отношении живописи Поллока и Гастона, которая начинает «работать» в момент, когда созерцающий картину покидает ее, обретая тем самым подлинный «абстрактный опыт»: «<...> ощущение, что то, что вы видите, приходит не от увиденного, — специфика всех работ Гастона» [9, *39*].

Атака звука в музыке Фелдмана ответственна за целый ряд важных процессов: от выявления тембровой идентификации — до порождения структуры композиции [4]. Рассмотрение этого фактора вводит в круг обсуждаемых проблем категорию времени, регламентирующую как момент «проживания» отдельного звука, так и длительность опуса в целом. Фелдман говорит о своих сочинениях как о «временны́х холстах», которые он более или менее «грунтует» музыкальной «краской», — при этом оговаривая стремление «позволить Времени в большей степени быть, нежели трактовать его как элемент композиции» [7, *88*, *85*][26]. Фактор протяженности реализует дорогую композитору идею «живописного времени» (*painterly time*) композиции, времени, нужного для и только ради того, чтобы о-существить звук, позволить ему реализовать полный цикл, от зарождения до истаивания. Становление музыкальной композиции Фелдмана едва ли дает ощущение движения во времени — скорее, как на картинах художников, это ощущение пребывания в нем. Статика звукового процесса способствует или концентрации на слушании, когда позволено «войти» в произведение, «рассмотреть» его во всех деталях, как рассматривают следы кисти художника при приближении к холсту, или возникновению особого эмоционального состояния, рода духовной прострации, когда теряешь ощущение центра и отстраняешься от частностей внешнего мира, чтобы потом внезапно увидеть их в целостности, — так с большого расстояния охватываются единым взглядом полотна Мондриана. Сверхпродолжительность поздних сочинений Фелдмана, по собственному признанию автора, «психологически не приспособленных для исполнения», корреспондирует фресковости абстрактного экспрессионизма — «мультиформам», которые, по мысли композитора, не мешают выражению сокровенного. Он вспоминает сказанное Ротко: «Я пишу очень большие картины <...> именно потому что хочу быть очень интимным и человечным» [5, *183–184*]. Эффект зрительного «вхождения» в большое полотно равноценен опыту слухового пребывания в масштабном, замкнутом на себе и тем самым изолированном от всего внешнего звуковом пространстве.

[26] «Я не часовщик. Мне интересно заняться Временем в его неструктурированном существовании» [ibid., *87*].

Лишение времени композиции векторной процессуальности выдвигает на первый план значимость вертикали[27], у Фелдмана чаще всего соотносимой с понятием глубины. Вертикальный аспект «материализуется» в структуре сонорной шкалы звука, единовременности звуковых взятий, наложении паттернов, обособляющих звучащее областях паузирования. Звук и молчание, ноты и паузы, черное и белое «выписываются» композитором с той же тщательностью, что и поля бихромных картин Клайна: белое — не фон, но самостоятельная субстанция, претендент на освоение переднего плана. Подобно двум измерениям живописной поверхности Клайна и «постживописной абстракции» (*post-painterly painting*) Фрэнка Стеллы, «слуховая плоскость» (*aural plane*) Фелдмана организуется взаимодействием звучащего и незвучащего, имеющих равную ценность и равные права представлять композицию.

На вопрос о функции визуального отграничения изображаемого на картинах Бэкона Делёз отвечает так: «предотвратить тот фигуративный, иллюстративный, нарративный характер, который Фигура обязательно имела бы, не будь она изолирована. Коль скоро у живописи нет ни модели для изображения, ни истории для рассказа, ей остаются два возможных пути уклонения от фигуративности: либо через абстракцию к чистой форме, либо через экстракцию или изоляцию — к чистой фигуральности» [1, *22*][28]. В таком противопоставлении «фигурального» фигуративному во многом состоит и особенность звукового «строительства» Фелдмана. Его обособленные ритмические, звуковые комплексы — «звуковые события» — это художнические «фигуры», нуждающиеся в изоляции как возможности самореализации.

Как абсолют белого содержит в себе все цвета спектра, молчание пауз хранит резерв звука, и в ауре тишайшей динамики фелдмановская «палитра» отсвечивает многообразием пограничных состояний звука, подобно живописи Гастона в черном, белом и оттенках серого. Стремление контролировать баланс звука и тишины приведет композитора к отказу от партитурной графики 1950-х, к уточнению нотации, ограничивающей действие принципа индетерминизма.

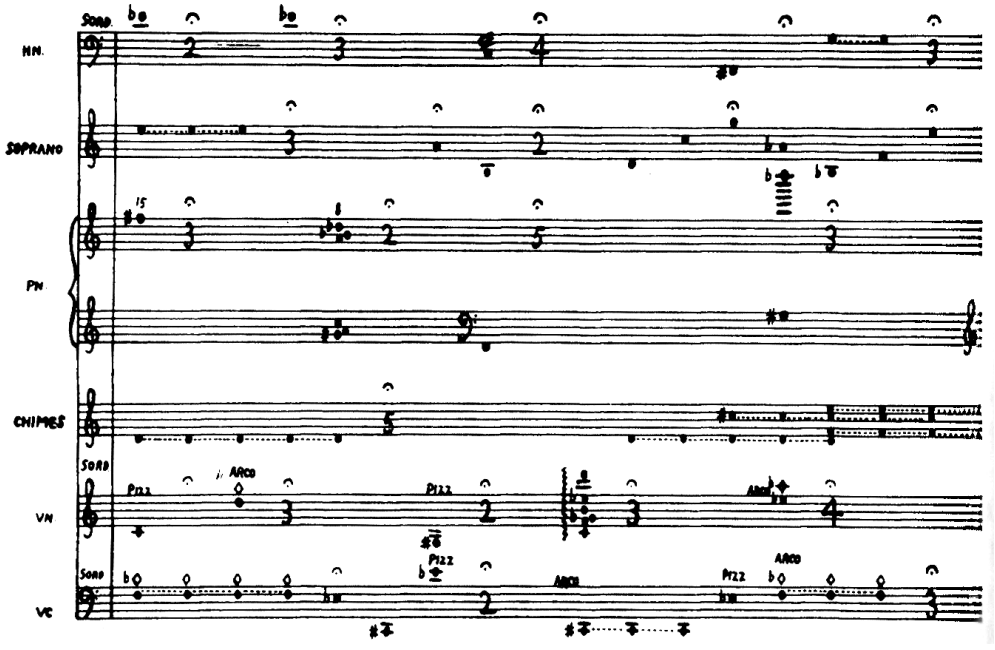
Принципиальная бесконтрастность композиций Фелдмана с ее цепью почти неразличимых между собой музыкальных «событий» не нарушается ничем, что можно было бы определить как вторжение: нет перепадов динамики, резких темповых сдвигов; единообразие атональной гармонии исключает модуляционный контраст. Стремление создать однородную

[27] В списке сочинений Фелдмана есть статья и серия пьес с общим названием «Vertical Thougths» («Вертикальные мысли») — для двух фортепиано, для скрипки и фортепиано, для сопрано и камерного ансамбля, для фортепиано соло, для сопрано, тубы, ударных, челесты и скрипки (все — 1963).

[28] Пространство пауз, звук и условный «контур» в облике партитурной страницы можно рассматривать в качестве условных аналогов трем живописным элементам, по мысли Делёза, формирующим идиостиль Фр. Бэкона: заливка, Фигура и место, являющееся общей границей Фигуры и заливки.

цветовую палитру, обнаружив при этом «идеальную характеристику звука» (Фелдман) — его сонорность, приводит композитора к необходимости нивелировать функцию краски инструментального тембра, снять тембровую характерность — он говорит о потребности в «звуках самих звуков», «звуках, не испорченных оркестровкой»: «Мои пьесы терпят неудачу, если о них можно сказать: “Ах, вот тромбон, а вот валторна”. Мне нравятся инструменты, играющие в естественной манере; они делаются анонимными» [5, *186*]. В условиях ансамблевой игры средствами нейтрализации специфической окраски тембра становятся такие приемы, как нерезкость атак, размытость наслаиваемых друг на друга вступлений (при этом каждое очередное происходит на фоне угасания предыдущего), исполнение нетипичных фигур и пассажей, неотчетливость регистровой позиции при «нулевом» уровне динамики и «выпрямленном» балансе звучности. Различия между тембрами минимизируются, смыслом использования инструментов становится артикуляция музыкальной мысли без ее интерпретации. Намеренная «стертость» оркестровки ряда ансамблевых пьес Фелдмана сродни иллюзорной обезличенности «Erased De Kooning Drawing» («Стертого рисунка де Кунинга») Раушенберга, в реальности сохраняющего грани уничтоженного авторского изображения, часть которого была нанесена с помощью чернил (см. пример 2 и цвет. ил. 2).

2 М. Фелдман. «For Franz Kline» для сопрано, скрипки, виолончели, валторны, колоколов и фортепиано, 1962 (фрагмент)



Характеризуя стилистику своих композиций, Фелдман использует термин «плоская поверхность» [6, *231*], покрывая этим определением комплекс стилевых идиом, исключающих понятие контраста в любом из его проявлений — таких, как однородность материала, «выровненная» гармония, сглаженность динамического и тембрового баланса. Живописным аналогом фелдмановскому письму выступают полотна Дж. Джонса с их рядами внешне неупорядоченных знаков, простых абстрактных паттернов, заполняющих единообразно заштрихованные поля. В конце 1970-х композитор адаптирует серийные принципы Джонса к музыкальному материалу, находя адекватную версию партитурной графики: партии инструментов изолированы, каждая поделена на сегменты разной длины, которые, в свою очередь, или делятся на секции, или бесшовным образом стыкуются друг с другом. Так, в пьесе «Why Patterns?» («Почему паттерны?») для флейты, ударных и фортепиано (1978) отсутствие координации между партиями создает эффект рассинхронизированной игры — следствия quasi-импровизационной манеры письма. Тот же эффект в пьесе «Two Pianos» («Два рояля», 1957) возникает, когда два пианиста играют по одним и тем же нотам, в которых отсутствует точная фиксация длительностей. Впрочем, и у Джонса, и у Фелдмана обратной стороной мнимого хаоса оказывается некая скрытая закономерность: то, что казалось случайным, является регулярным, детальный анализ выявляет строго упорядоченную систему организации простейших элементов — ряды, ротационные схемы и проч.[29] (см. пример 3 и цвет. ил. 3).

Метод освоения «плоской поверхности», тотального заполнения ее гомогенным материалом, снимающим различия между центром и периферией, близок специфике жанра «*сплошной живописи*» (*painting all-over*), в котором цвет и линия покрывают все полотно. Именно его разрабатывали Джонс, Поллок, де Кунинг периода 1940-х. Сам Фелдман свидетельствует в пользу этой аналогии, утверждая: «Поллока напоминает мой “*сплошной*” (*allover*) подход к времени-холсту» ([8, *147*]; курсив в оригинале. — *М. В.*).

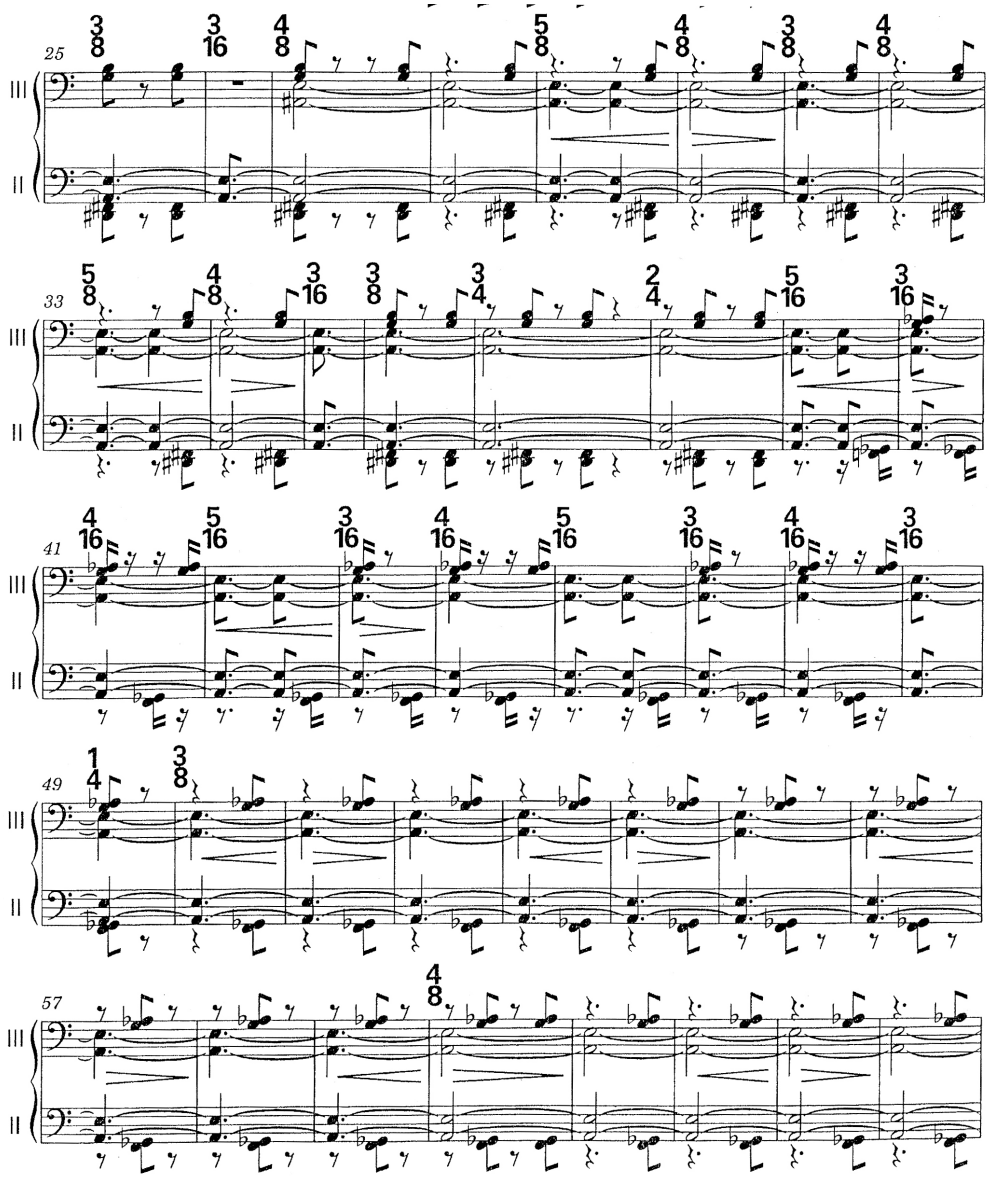
Абстракция, трактуемая как отсутствие предметной изобразительности, может быть понята и как вместилище всех нереализованных изображений, возможность всех нарраций — *ничто*, потенциально содержащее *всё*[30].

---

[29] В этой связи см. указанную статью С. Джонсона [6].

[30] «Было бы ошибкой считать, что живописец работает на белой, девственной поверхности. Поверхность всегда уже виртуально заполнена всевозможными клише, с которыми предстоит порвать» [1, *29*]. «В голове у живописца, вокруг него, в мастерской — множество вещей. И всё, что у него в голове или вокруг него, уже находится на холсте, более или менее виртуально, более или менее актуально, еще до того, как он приступит к работе. Всё это присутствует на холсте в качестве актуальных или виртуальных образов. Так что задача живописца — не заполнить белую поверхность, а, скорее, освободить, разгрести, расчистить. Он не воспроизводит на холсте объект, функционирующий как модель, но пишет поверх уже имеющихся там образов, чтобы произвести картину, действие которой перевернет отношения модели и копии. <...> На холсте, таким образом, имеет место порядок *равных и неравных вероятностей*» ([там же, *94*]; курсив в оригинале. — *М. В.*).

3 М. Фелдман. «Principal Sound» для органа, 1980 (фрагмент)



Тем мощнее эмоциональное воздействие редких элементов фигуративности — полускрытые фактурой материала, они прорастают в «узнаваемые объекты», обнаруживая таящуюся за плоскостным измерением глубину: таковы женские фигуры — у де Кунинга, символические предметы — у Поллока. К подобным явлениям у Фелдмана можно, в частности, отнести то, что он именует «личными ссылками» (personal references) в «Rothko Chapel» («Капелла Ротко», 1971): в частности, мелодию сопрано, написанную в день похорон Стравинского, «синагогальные звоны», а также интонируемую альтом модальную мелодию [11] — по словам композитора, инкорпорируя ее в атональную ткань пьесы, он думал о фотомонтажах Раушенберга, о его творчестве в целом как о феномене «промежутка» на границе жизни и искусства [8, *147*] в ситуации, когда искусство стремится совпасть с фактурой реального.

Тяготение к стихийному, движимому интуицией исполнению художественного полотна превращает творческий акт в процесс с непредсказуемым результатом. Это утверждение справедливо и в отношении музыкальной композиции Фелдмана, выстраиваемой комбинаторикой самодостаточных и самоценных звукокомплексов, разворачивающейся как бы импровизационно, спонтанно, вне детерминирующих и направляющих факторов, с тенденцией к открытой форме. Ротко стремился преодолеть границы холста, закрашивая его боковины, — Фелдман концентрируется на каждом из своих «звуковых объектов», превращая произведение в разновидность Moment-Form [4]: «У меня нет беспокойства по поводу того, что я должен остановиться. Однако [материала] для продолжения все меньше, поэтому я думаю, что пьеса умирает естественной смертью. Она умирает от старости» [5, *190*].

Доверие интроспекции, логике ощущений составляет основу и суть метода композитора. Перенося потенциальные соответствия понятиям и категориям визуального с «внешней поверхности» музыкальной композиции (имя, сюжет, программа) во внутренние слои — на уровень структуры, «текстуры» и способа трансляции материала, — Мортон Фелдман создает свою *painterly composition*, систему, обладающую свойствами объекта, расположенного на границе двух искусств.

Использованная литература

1. *Делёз Ж.* Фрэнсис Бэкон: Логика ощущения / пер. с фр. А. Шестакова. СПб.: Machina, 2011. 176 с.
2. *Ляхова А.* Позднее творчество Мортона Фелдмана: между идеей и реализацией: Дисс. … канд. иск. М.: РАМ имени Гнесиных, 2014. 160 с.
3. Синий всадник (Der Blaue Reiter). URL: http://a-pesni.org/zona/avangard/blaue.php (дата обращения: 10.10.2018).
4. *Цареградская Т.* Атака звука и ее структурные последствия в музыке Мортона Фелдмана // Т. Цареградская Музыкальный жест в пространстве современной композиции. М.: Композитор, 2018. С. 26–50.
5. *Bernard J. W.* Feldman's Painters // The New York Schools of Music and Visual Arts / Ed. by S. Johnson. New York, London: Beginner Press, 2002. P. 173–215.
6. *Johnson St.* Jasper Johns and Morton Feldman // The New York Schools of Music and Visual Arts / ed. by S. Johnson. New York, London: Beginner Press, 2002. P. 217–247.
7. *Feldman M.* Between Categories // Give My Regards to Eighth Street. Collected Writings of Morton Feldman / ed. and with introduction by B. H. Friedman. Cambridge: Exact Change, 2000. P. 83–89.
8. *Feldman M.* Crippled Symmetry // Give My Regards to Eighth Street. Collected Writings of Morton Feldman / ed. and with introduction by B. H. Friedman. Cambridge: Exact Change, 2000. P. 134–149.
9. *Feldman M.* Philip Guston: The Last Painter // Give My Regards to Eighth Street. Collected Writings of Morton Feldman / ed. and with introduction by B. H. Friedman. Cambridge: Exact Change, 2000. P. 37–40.
10. *Feldman M.* Predeterminate / indeterminate // Give My Regards to Eighth Street. Collected Writings of Morton Feldman / ed. and with introduction by B. H. Friedman. Cambridge: Exact Change, 2000. P. 33–36.
11. *Feldman M.* Rothko Chapel // Give My Regards to Eighth Street. Collected Writings of Morton Feldman / ed. and with introduction by B. H. Friedman. Cambridge: Exact Change, 2000. P. 125–126.
12. *Feldman M.* The Anxiety of Art // Give My Regards to Eighth Street. Collected Writings of Morton Feldman / ed. and with introduction by B. H. Friedman. Cambridge: Exact Change, 2000. P. 21–32.
13. *Takemitsu T.* The Passing of Feldman, Nono and Messiaen // T. Takemitsu Confronting Silence: Selected Writings / transl. and ed. by Y. Kakudo and G. Glasow. California, Berkeley: Fallen Leaf Press, 1995. P. 139–141.