

М. ЛОБАНОВА

МУЗЫКАЛЬНЫЙ СТИЛЬ И ЖАНР

ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ



МОСКОВСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ
ИМЕНИ П.И.ЧАЙКОВСКОГО


КАФЕДРА ТЕОРИИ МУЗЫКИ

Книга оцифрована библиотекой

www.musicfancy.net

Спасибо читателю библиотеки Ольге за
помощь в редакции книги!

М. ЛОБАНОВА



МУЗЫКАЛЬНЫЙ СТИЛЬ И ЖАНР ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ



7

МОСКВА
«СОВЕТСКИЙ КОМПОЗИТОР»
1990

70 02
9. 4
ББК 85.31
Л 68

В В Е Д Е Н И Е

Лобанова М.
Л 68 Музыкальный стиль и жанр: история и современность.—
М.: Сов.композитор, 1990. — 312 с.
ISBN 5-85285-031-4

Книга М. Лобановой посвящена проблемам музыкального стиля и жанра как культурологических, исторических и теоретических явлений. Впервые рассматривается формирование концепции "смешанного стиля" и "смешанного жанра", обосновываются ее принципы в сравнении с музыкальным искусством барокко, классицизма и романтизма. Автор предлагает концепцию исторического формирования музыкального синтаксиса, останавливается на категориях пространства, времени, движения, анализирует представления нескольких эпох о "музыке", разрабатывает проблемы поэтики творчества, техники композиции в музыке XX века и предшествующих эпох.

Книга рассчитана на музыковедов, композиторов, исполнителей, гуманитариев, может быть использована в педагогической практике.

Л 4905000000-239
082(02)-90 КБ-4-30-90

ББК 85.31

ISBN 5-85285-031-4

© Лобанова Марина Николаевна, 1990 г.

Принципиально новое осознание пространства и времени, лавина открытий, изменившееся представление о самой культуре, композиционных средствах, языке, стиле и жанре—вот с чем вплотную сталкивается современный слушатель. Речь уже не идет о подспудных процессах—мы стоим на пороге кардинальных поворотов в художественном сознании, даже переживаем их. Прошла пора накапливать факты—надо обосновывать новые явления.

Композиционная практика заставляет нас задумываться по-особому о соотношении "прошлого", "настоящего" и "будущего" в культуре. Изменившееся отношение к традиции, к самой музыке, требование "нового синтеза", выдвинутое самыми разными художниками, откристаллизовалось не сразу—ему предшествовал длительный процесс, со своими узловыми темами, как общими, так и специфическими для различных этапов исторического развития.

Попытки обосновать новые явления, нарождающиеся внутри старой системы, взаимодействие ценностей в культуре сопряжены с анализом общеэстетических причин, раскрывающих сущность изменений, переживаемых в XX в. Изменения эти не вполне отражены теорией—перед нами стоит задача наметить пути исследовательского подхода к подобной проблематике, приоткрыть общен исторический и культурный смысл этих изменений.

Анализ процессов стиливого и жанрового изменения в XX в. неизбежно приводит к культурно-типологическим сравнениям. Сама сущность и общекультурных, и жанрово-стилевых изменений заставляет вовлечь в исследование данные других эпох перелома—прежде всего эпохи барокко. История и современность, так же как стиль и жанр,—переплетающиеся главные темы настоящей работы.

Обращение к прошлому—к тому времени, когда совершались сходные с современностью сдвиги в культуре, когда создавались основания теории и практики “смешанного стиля” и “смешанного жанра”—явлений, отличных от классицистских схем, но имеющих много родственного с современными,—и одновременно соотношение этого прошлого с настоящим помогут нам в корректной интерпретации как фактов историко-культурной традиции, так и современности. Экспертиза барочного стиля и жанра, таким образом, способна стать ключом к современной практике.

Сформулированные в исследовании темы требуют особых разъяснений методологического плана, которые сопроводим некоторыми сведениями, важными для самых конкретных вопросов, поставленных в работе.

Текст книги обсуждался и одобрен кафедрой теории музыки Московской государственной консерватории имени П.И.Чайковского в 1987 г. Автор выражает признательность заведующему кафедрой профессору Е. В. Назайкинскому, членам кафедры профессору В. В. Медушевскому, доценту Е. И. Чigareвой за активное участие в обсуждении на кафедре и за ценные указания, содержащиеся в их рецензиях, которые приняты с благодарностью.

История и современность

“Я ненавижу свою эпоху”,—незадолго до смерти сказал Сент-Экзюпери [...]. И все-таки вряд ли стоит подписываться под криком души, особенно потрясающим в устах того, кто любил людей, находя в них много достойного восхищения. Как, однако, иной раз бывает соблазнительно отвернуться от тусклого и бесплотного мира! Но эта эпоха—наша, и мы не можем дальше жить, ненавидя самих себя. Она пала столь же низко, сколь чрезмерны в своих крайностях ее добродетели и ее пороки. И все же мы будем бороться за те ее добродетели, которые достались нам от далекого прошлого. За какие именно? Кони Патрокла плачут над трупом хозяина, павшего в битве. Все потеряно. Но в сражение вступает Ахилл, и оно увенчивается победой, потому что смерть покусилась на дружбу: дружба и есть наша добродетель. Честно признание неведение, отказ от фанатизма, уважение пределов вселенной и человека, нежно любимое лицо, красота—вот поприще, где мы сомкнемся с греками. Смысл внутренней истории совсем не в том, в чем его усматривают ныне. Он в борьбе творчества против инквизиции. Невзирая на цену, которую художникам предстоит заплатить за то, что их руки безоружны, есть основания надеяться на победу. О, полуденная мысль, как далека Троянская война от наших сражений! Но и

на сей раз грозные крепостные стены новейшего града падут, нам будет возвращена “душа ясная, словно морская гладь”, — красота Елены» [63, 193–194].

Так завершается эссе А.Камю “Изгнанничество Елены”. Однако критический пафос его размышления о судьбах культуры содержал не первый тревожный сигнал о путях-распутях западной цивилизации в XX в. Еще в 1925 г. Ортега-и-Гасет доказывал, что все буржуазное искусство движется к дегуманизации, отрицанию живого, бессодержательной игре, разрушению традиционных ценностей и т. д. [214]. А в 1938 г. И.Хейзинга заговорил о болезненных, критических формах, в которые стала возрождаться культура “индустриального общества”: ему пришлось доказывать, что культура обязывает к духовному напряжению, писать о полубразованности как смертельном враге индивидуальности, о расплате за “растительный” образ жизни, принесенный “индустрией развлечения”, о слишком легком потреблении культуры, о ее суррогатах, о дискредитации культуры и ее ценностей нацизмом, о необходимости восстановить непреходящие ценности культуры, обновить, оздоровить ее [193, 14–29]. Один из выводов его книги: “Горячая тоска по миру, свободе и человечности пронизывает весь мир” [ibid., 39].

Попытка Хейзинги воссоздать Дантов идеал “*civilitas humana*” осуществлялась в трагичнейший миг истории. Много позже, в обстановке куда более спокойной, вдруг вновь разгораются ожесточенные споры относительно чувства истории, сущности культуры. В западном музыкознании рубежа 60–70-х гг. встает необходимость рассмотреть понятия, казавшиеся самоочевидными,—на первый план после долгих лет исследований чисто структурных закономерностей выходят проблемы историзма, традиции. Сказалось несколько причин. Среди них—кризис классицистской веры в вечные “вневременные” непреходящие ценности. Другая—сомнение в качестве исторического метода прошлого века. Известно, что романтики неизмеримо высоко подняли историческое сознание¹, но их понимание истории отличалось эгоцентрическим произволом. Необходим новый тип исторического анализа. Третья причина—расширение культурного космоса—освоение тех традиций, эпох и культур, которые

¹ “Романтики—призванные, убежденные историки в общем смысле и в смысле специальном, историки культуры, историки искусств, историки литературы. В их мирозерцании историзм—существеннейшая сила, они-то его и узаконили, сделали обязательным для последующих поколений, хотя историзм пользовался почетом и влиянием уже накануне романтизма—у Гердера, активного философа истории, у Шнеллера и Гёте. Как поколение революции романтики были наделены особо живым отношением к историческому прошлому—и недавнему, и к очень давнему. Историзм у них везде и повсюду, он и в тех областях, где он по тогдашним представлениям заведомо исключался” [18, 62–63].

ранее для классицистски ориентированного сознания были "закрыты", среди них—барокко, Ренессанс, средневековые, внесвропейские культуры. Из рук исследователей был выбит привычный аналитический инструментарий [183; 185; 186; 211]. Вопрос об истории музыки был поставлен по-новому: речь пошла об истории *м и р о в о й* культуры. Причина четвертая возникла в связи с кризисом сериалистских установок, а также с мощным внедрением в сознание "тривиальной" музыки, рок-музыки, с воздействием на культуру "индустрии развлечений". А здесь приходилось переключать внимание от проблем структуры к вопросам содержания, семантики, от узкотехнологических штудий к социологическим исследованиям. Абстрактная позиция "постороннего наблюдателя" стала невозможной. В самой музыке во многом под влиянием поп-арта возникли формы, которые порывали с представлениями о художественном содержании. В частности введение техник и стилей прошлого в композицию означало не просто "перевес прошлого над настоящим" [180]. К сожалению, эта формулировка мало что способна прояснить в сущности "полистилистики": не случайно К. Дальхауз не отвечает в своей статье на вопросы, где граница между полистилистикой и эклектикой, не оговаривает качественнейшие критерии подобных произведений—исследователь сознательно ограничивается узким кругом явлений.

Шоковое состояние, пережитое поначалу западной теорией и эстетикой, осознавшей, что никаких конкретных альтернатив создавшемуся положению она предложить не может, никакого отработанного понятийного аппарата, приложимого к данным событиям и фактам, у нее уже тоже нет [185], породило определенную пересориентацию сознания: кроме уже упоминавшихся смен ракурсов (от синтаксиса к семантике, от технологического описания к культурно-социологической интерпретации), все больше с течением времени стала ощущаться устремленность к осознанию романтической культуры и явления неоромантизма в XX в. Этому соответствовала известная эстетизация романтических идей, перенос их в эстетику XX в.

Рассматривая в тот период проблемы историзма, К. Дальхауз противопоставляет "сентиментальную" реставрацию "наивной" традиции, прямо используя известную оппозицию Шиллера. Согласно Дальхаузу, традиция не предполагает исторической дистанции и разрыва, ощущения "иностранности" звучащей музыки. Реставрация подразумевает разрыв, заполнение исторической дистанции [180]. Однако, говоря, что музыка Бетховена—часть традиции, Дальхауз вступает в противоречие с самим собой. В определенной ситуации музыка Бетховена может быть воспринята как "реставрируемая"—скажем, когда исполнитель реконструирует его произведения, обращаясь к молоточковому клавиру.

Постулируемые исследователем непрерывность традиции, ее интуитивная постигаемость, известный иррационализм в ее восприятии также суживает этот вопрос: вне поля зрения оказываются такие факторы, как социально-психологические условия существования и трансляции традиции, проблема "включаемости" той или иной культуры в современный контекст, многие особенности существования самого искусства.

Симптоматичное обращение к проблеме историзма и традиции в западной литературе конца 60—70-х гг. осветило круг вопросов, находившихся ранее в тени. Однако найти позитивный ответ на поставленные вопросы, выработать методологию исторического исследования эти ученые не смогли.

В противовес этому утвердился принцип историзма, позволяющий адекватно оценивать явления прошлого [108]. Последовательно проводимый принцип историзма предполагает, в частности, что музыкальное произведение не является застывшей и неизменной частью истории, своеобразной эстетической монадой,—оно обладает устойчиво-изменчивой сущностью, живя в истории, проходя сквозь нее. Благодаря этому метафизический подход к произведению искусства невозможен, так как он основан на вере в неизменную и вечную природу музыки, в вечное и неизменное содержание музыкального произведения, которое открыто лишь его исследователю. Последовательно проводимый принцип историзма предполагает, что само прошлое, история—не феномен, отделенный от исследователя непреодолимой преградой и заставляющий отказаться от самих попыток проникнуть в суть произведения.

Прошлое не ограничивается от настоящего, не модернизируется по чьему-то произволу, не встраивается искусственно в настоящее. Временами прошлое может даже стать более актуальным, чем настоящее, а включаемость разных объектов культуры в художественное "настоящее" не подчиняется никакой хронологии—вспомним, как переключалось внимание художников XX в. к более ранним этапам музыкальной культуры: барокко на недолгое время сменил классицизм, затем интерес привлекло Возрождение, затем—средневековые, затем—романтизм. Все более укореняется взгляд, что изучение прошлого может позволить не только понять очень многое в настоящем, но даже определить будущее культуры.

Расширение представлений о культуре, переворот в понимании традиции и современности требует все более активного отношения к музыкальной среде, сознательного ее формирования. Среда искусства предстает перед современными композиторами как явление многоплановое, сложное, подчас переусложненное. Отсюда—повышение ответственности художника перед историей и культурой, обострение всех моментов, связанных с этической

проблематикой. Отсюда же—по-новому встающая проблема активного поведения в культурной среде, освоение всех усложненных культурных коммуникаций. Отсюда же—проблема постижения именно сложности и многомерности музыкального космоса—не мозаичного, но единого,—проблема осознания законов этого нового музыкального мира. На какой основе возникает это отношение к миру культуры, при каких условиях установится синтез прошлого и настоящего?

Проблема культурного диалога

Стремление понять свое прошлое связано с очень важными перевертываниями в современном сознании. Расширение представлений о культуре, освоение новых фактов и приобщение к ранее чуждым традициям, преодоление европоцентризма в культуре и гуманитарном знании, неизбежно происшедшее в результате сближения далеких культур, отказ от концепции единой “абсолютной музыки”, отождествляемой с идеалом высокого искусства,—все эти события привели к тому, что для современного научного знания становится невозможным какое бы то ни было чувство исторического превосходства, третирование любых отступлений от классикоцентристских моделей (будь то “варварское”, по определениям классической эстетики, барокко, или “темные” средние века, или “примитивное” неевропейское искусство), наклеивание на них ярлыков “незрелое”, “низкое”, “чужеродное”. Современная эстетика отстояла и объяснила эти изменившиеся представления о культуре, последовательно изложив позиции относительно культурного многообразия и специфичности разных национальных традиций [108, 3-10]. Именно этим современная теория культуры в корне отличается от классической историографии.

Эти и многие другие особенности современного исторического подхода также продиктовало изменившееся переживание самого времени истории. Для современного сознания в целом характерна историзация. Возможно, во многом пытливые вчитывание в историю было вызвано тем, что в наш век возможность дальнейшего исторического развития, всего человеческого существования была поставлена под угрозу. Возможно даже, что радость современной науки, обнаруживающей черты сходства с историческим прошлым, просто скрывает то, что мы ищем, сознательно или непроизвольно, параллели, защищая тем самым свое существование, оправдывая его, конструируя его смысл, соотносимый со смыслами иных эпох.

Принципиальная возможность этого нового типа культурной

интерпретации возникла на основе важного достижения современного сознания: в самых разных традициях укореняется идея полифонического диалогизма, пронизывая многие дисциплины, творческие направления. Утверждение в научном знании постулатов эйнштейновской физики, провозглашающей принципиальную множественность систем отсчета и порывающей с классическим единомыслием (отсутствие привилегированного наблюдателя), имеет множество любопытнейших аналогов и параллелей в гуманитарной культуре. Прежде всего здесь выделяется специфическая постановка вопроса “свое—чужое”. Тема “чужое сознание”, “другой человек” разрабатывается многими мыслителями, независимо друг от друга приходящими к сходным выводам. В интереснейшем анализе наследия М. М. Бахтина Вяч. Вс. Иванов отмечает несколько подобных совпадений. Так, «формулировка Бахтина “сознание себя самого” все время ощущает себя на фоне сознания о нем другого, “я для себя” на фоне “я для другого” целиком совпадает с утверждением Сартра: “Мне необходим другой для того, чтобы я мог целиком охватить все структуры моего бытия. Для—себя отсылает к Для—другого”» [55, 31].

Другой центральный вопрос связан с принципом множественности. И здесь обнаруживаются знаменательные пересечения идей. «Мысль о том, что “научные картины одной и той же реальности могут и должны быть умножены—вовсе не в ущерб истине” (П. А. Флоренский.—М.Л.), утвердилась и в таких гуманитарных науках, как структурная лингвистика; там она была впервые сформулирована представителями тех восточных культурных традиций, где издавна признавалось наличие нескольких равно приемлемых картин мира (характерно, что Нильс Бор видел в “1000 видах Фудзи” Хокусаи отчетливое воплощение принципа дополненности в широком понимании). Примечательно, что именно востоковед Ф. И. Щербатской в 30-е гг. (почти одновременно с выходом в свет первого издания книги Бахтина о Достоевском) в конце своей “Буддийской логики” возрождает форму мировоззренческого сократического диалога, где соединяются голоса разных индийских и европейских мыслителей» [там же, 31-32].

Эти принципы действенны и для современного исследователя культуры. Постоянное изыскание точек соприкосновения между разными культурами ставит перед ними очень сложную этическую задачу: не нарушить целостность историко-культурного контекста, не навязывать одному историческому времени схемы, взятые из другого, не модернизировать историю.

Очень важные принципы—гомологический и диалогический—были выработаны в современной истории культуры Р. Паниккаром, чья методика используется в советском искусствозна-

нии и эстетике [50]. Согласно гомологическому принципу, факты определенной культуры должны рассматриваться как бы изнутри нее, исследователь не должен привносить в описание критерии, принадлежащие иной традиции: "Гомологический принцип,—пишет Паниккар,—один из принципов внутренней интерпретации, исходит [...] из того, что любая интерпретация, данная извне традиции, должна удовлетворять всем требованиям самоинтерпретации, данной изнутри и, по меньшей мере, ей соответствовать" [215, 175]. Но буквальное следование гомологическому принципу недостаточно—он должен дополняться диалогическим. Как пишет Паниккар, "в наше время начинает действовать новая концепция диалога, понимаемая не как простой источник информации, но как способ, ведущий к более глубокому пониманию других (культур.—М. Л.), а также к самопониманию" [ibid., 176].

Гомологический и диалогический принципы позволяют координировать "свое" и "чужое" в культурном контексте, избегать крайностей индивидуалистической интерпретации и нацеленности на воспроизведение изолированного культурного объекта. Коммуникативные аспекты и сложности культурного диалога были описаны в работах многих советских ученых. В условиях подобного диалога естественно сочетаются "понимание" и "непонимание", возникает "перевод". Путь диалогической интерпретации необычайно труден, но и плодотворен—тому свидетельством труды С.С.Аверинцева и М.М.Бахтина, П.П.Гайденко и А.В.Михайлова. По словам С.С.Аверинцева, «не надо ставить вопрос так: должны ли мы интерпретировать явления культуры далекой эпохи в категориях этой эпохи или, напротив, в категориях нашей собственной эпохи? Непосредственное, некритическое, недистанцированное пользование одним или другим рядом категорий само по себе может быть только провалом. Попытка сколько-нибудь последовательно рассуждать в категориях минувшей эпохи—это попытка писать за какого-то неведомого мыслителя этой эпохи трактат, который он почему-то упустил написать вовремя; полезность такой попытки весьма неясна, но неосуществимость очевидна. Интерпретировать культуру прошлого, наивно перенося на нее понятия современности,—значит заниматься мышлением, которое идет мимо своего предмета и грозит уйти в полную беспредметность. Интерпретация возможна только как диалог двух понятийных систем: "их" и "нашей". Этот диалог всегда останется рискованным, но никогда не станет безнадежным» [1, 397].

Особую значимость при решении подобной историко-культурной проблематики приобретают периоды истории, в которых осуществляется слом старой культурной парадигмы, те этапы, в которых параллельно существуют старые, еще не изжитые, яв-

ления культуры, и новые, еще не устоявшиеся и не ставшие нормативами. По размаху поисков на несовместимость, по экспериментальной остроте и, напротив, по степени приверженности традиции ни одна эпоха не сравнима с современностью. Полюфонизм мироощущения, культуры, истории, стиля и жанра доведен до предела. Осмыслить конфликтную многозначность этих явлений—означает затронуть нерв "искусства невозможно", решить, по сути дела, ту же задачу, которую ставили перед собой его создатели.

НЕБЫВАЛАЯ РЕАЛЬНОСТЬ: ИННОВАЦИЯ, ТРАДИЦИЯ И СТИЛЬ ЭПОХИ ПЕРЕЛОМА

Искусство XX в. наполнено резкими историческими резонансами. Остро переживаются современными художниками и учеными связи, аналогии, соответствия разных эпох и культур. Особую значимость приобретает проблема “Барокко—XX век”. “Монтеверди представляется мне [...] личностью не только поразительно современной, но и, если можно так выразиться, близкой мне по духу”—это слова Стравинского [цит. по: 68, 21]. Пендерецкий заявил о барочных чертах своей оперы по Мильтону [209]. Постоянно подчеркивает важность барокко для своего творческого метода Лигети, а вторая его опера должна стать версией “Бури” Шекспира—поздней, барочной по духу, пьесы великого драматурга. Ясные связи прослеживаются в творчестве Бартока с наследием И.С.Баха: так, к примеру, к одной из пьес “Микрокосмоса” композитор сделал примечание: “Те же самые диссонансы можно найти у Баха”, одна из пьес содержит подзаголовок “Nottpage à J.S.B.”, еще одна, по словам Бартока, “воспроизводит баховскую форму” [170, 311]. Воскрешение барочных форм и жанров, использование музыкальной лексики барокко приобрело в наше время необычайный размах, баховские идиомы—не только “общие места” неоклассицизма, который в значительной своей части являлся необарокко, но и едва ли не в большей мере, как это ни парадоксально,—примета именно музыки XX в. Тема “Бах и современность” могла бы, вероятно, стать объектом огромного исследования. Порой нужно усилие, чтобы вспомнить о том, что Бах писал в эпоху барокко, настолько его творчество связывается современным сознанием не с прошлым, а с настоящим в культуре. В каком-то смысле мы живем в эпоху Баха.

Творцы эпохи барокко предвосхищают множество идей, развитых в XX в. и ранее считавшихся достоянием современности. Так, Бальтасар Грасиан предвосхитил важнейшую для научной

фантастики идею машины времени, а его уникальный опыт “Критикон”—это первый культурологический роман нового времени [115]. Гарсиа Лорка не только отстоял основы поэтики гениального Луиса Гонгоры, но и утвердил значение этого еретического поэта XVII в. для современной испанской поэзии [27, 96-97].

Техника “остроумного замысла”, разработанная Грасианом в знаменитом его трактате “Остроумие, или Искусство изощренного ума”, поразительно похожа на явления, описанные в известной работе З.Фрейда.

Дело не ограничивается сопоставлениями, выделением тем “Бах и современность”, “Генрих Шютц и современная музыка” [225] и т.п.,—для некоторых традиций обращение к барокко становится залогом жизнеспособности их настоящего. Едва ли не наиболее показателен здесь опыт латиноамериканской литературы. “Литература Южной Америки будет литературой барокко или ее вообще не будет”—так определил положение дел Алехо Карпентьер [цит. по: 55, 101]. Теоретик и практик барокко и необарокко, в 1975 г. он создает известный роман “Концерт барокко”, а тема барокко, барочности является основной в его творчестве [119].

Как показал XVII Всемирный конгресс латиноамериканистов (Мадрид, 1975), проблема барокко по-прежнему остается ключевой для латиноамериканистов, а также для многих художников—сам конгресс продемонстрировал столкновение многих позиций [там же, 76-77].

Поэтика барокко усваивается самыми разными авторами—Карпентьер, Лорка, Стравинский, Пендерецкий, Лигети недвусмысленно ссылаются на принципы барочного искусства. Столь же важна поэтика барокко для Федерико Феллини, которого окрестили Федерико Барочным [98]. Весьма серьезны параллели, проводимые между эстетикой и поэтикой барокко и современной литературы: “Мне думается,—писал И.Н.Голенищев-Кутузов,—что исследование влияния писателей барокко на Ионеско, Кафку и других модернистских авторов XX века принесло бы неожиданные результаты” [36, 232]. Но не только модернизм наводит на аналогии с барокко—концепции барокко прямо повлияли на творчество крупнейших писателей и художников-реалистов XX в. [см.: 55; 119]. Но и этим, отнюдь, не исчерпывается значимость эпохи и культуры барокко для современного сознания. Должны быть весьма важные причины, заставляющие современных художников с таким интересом вглядываться в мир барокко, черпать из него идеи, должны быть общие основания в эстетике и поэтике двух эпох, должны быть причины социального плана, влияющие на тему “Барокко и XX век” с такой силой.

В эпоху барокко происходит такая радикальная перестройка системы мышления, мировоззренческих установок, картины универсума, которую можно сравнить лишь с кризисом “классического мирозерцания”, потрясшего мир в XX в. В эпоху барокко «религиозные войны, иноземные вторжения, обострившиеся социальные противоречия, суровость поборников контрреформации и нетерпимость протестантов всех толков способствовали появлению людей, сочетавших в себе ироническое и трагическое начала, усомнившихся во всех истинах. Прочность и неизблемость мира были нарушены в эту эпоху. Земля поколебалась под ногами человека нового времени. Представим себе гуманиста Кватроченто посреди ренессансной площади. Перед ним—прямые гармонические линии зданий; их контуры четко отделяют созданное руками человека от хаотических форм Природы. Земля—еще центр Вселенной. Солнце и созвездия вращаются вокруг человека и творений его рук. Коперник, Бруно, затем Галилей расшатали стройную и обманчивую систему мироздания. Земля “пришла в движение”, и движение это нарушило прямолинейность и законченность классических форм. Даже те писатели барокко, которые покорно следовали учению церкви, чувствовали, что произошло что-то неладное с привычным геоцентрическим миром. Сама идея бренности Вселенной, иллюзорности земной жизни, вытасненная из средневековых фолиантов, странно сочеталась с наукой нового времени» [36, 346].

Современный мир переживает не менее болезненные процессы, связанные с крушением “эпохи гуманизма” (А. Блок) как исторической направленности, мироощущения. Разумеется, даже в хаосе дегуманизированного продуцирования сохраняются и создают вокруг себя среду, питающую лучшее в культуре, гуманистические тенденции и идеи.

Отказ от “классического стиля мышления”, происходящий на многих участках современной культуры, обнаруживается наиболее четко в философии. Для классической философии, всего “стиля мышления” был характерен взгляд на мир как на детерминированное целое, постигаемое рационально: “Мир представлялся в качестве хотя бы и несоизмеримой по масштабу с самим человеком, но вместе с тем соразмерной его мысленным действиям рациональной конструкции, в качестве объективного целого, самоупорядоченного, самовоспроизводящегося и законосообразного” [88, 38]. Но эта целостность оптимистической антропоцентристской классической философии оказалась недолговечной, классическая философия не оправдала своих претензий на универсальность. Кризис этой системы в XX в. привел к осознанию

ее банкротства. Современная западная философия оказалась в состоянии спора с классикой.

Отчетливое ощущение “что-то кончилось” преследовало людей в начале эпохи барокко, как преследовало оно многих в первые десятилетия нашего века. Слова Гамлета “The time is out of joint. O cursed spite, / That ever I was born, to set it right”, переданные в известной формулировке Б.Пастернака “Порвалась дней связующая нить. Как мне обрывки их соединить!”, прекрасно подходят к нашему времени. “Центр больше не держит”—метафора у Б.Итса фиксирует это мироощущение. Человек коррелируется историей, он соотносится с различными “временами”, он оказывается на перекрестке “старого” и “нового”, ощущает встречу двух времен. Отнюдь не случайно проблема времени и пространства—проблема XX в., но о с о з н а н и е и п о д ч е р к н у т а она была в эпоху барокко. Соприкосновение старого и нового во времени, истории, культуре оборачивается трагизмом, напряженностью переживания мира: “У каждой эпохи, у каждой культуры, у каждой совокупности обычаев и традиций есть свой уклад, своя, подобающая ей суровость и мягкость, своя красота и своя жесткость, какие-то страдания кажутся ей естественными, какое-то зло она терпеливо сносит. Настоящим страданием, адом человеческая жизнь становится только там, где пересекаются две эпохи, две культуры и две религии. Если бы человеку античности пришлось жить в средневековье, он бы, бедняга, в нем задохнулся, как задохнулся бы дикарь в нашей цивилизации. Но есть эпохи, когда целое поколение оказывается между двумя эпохами, между двумя укладами жизни в такой степени, что утрачивает всякую естественность, всякую преемственность в обычаях, всякую защищенность и непорочность!” [31, 155]. Целостность, безмятежность перестает быть реальной, единственная возможность бытия антитетична. Уже в “эпоху классики” появилось множество течений, оспаривавших достоверность универсального знания. Особенно остро критические мотивы звучали там, где вся система общественных отношений была доведена до предела. Так, в “Дилетантизме науки” А. И. Герцен утверждал: “Мы живем на рубеже двух миров: оттого особая тяжесть, затруднительность жизни для мыслящих людей. Старые убеждения, все прошедшее мирозерцание потрясены—но они дороги сердцу. Новые убеждения, многообъемлющие и великие, не успели еще принести плода; первые листья, почки пророчат могучие цветы, но этих цветов нет, и они чужды сердцу” [29, 7].

Отчетливое ощущение “что-то кончилось” преследовало людей в начале эпохи барокко и в первые десятилетия нашего века. Восприятие полифонического времени, истории и культуры

заставляло трагически осмысливать все происходящее в мире: "волнение мира" отражалось в "волнении души".

Формирование нового подхода к культуре, поиск синтезов, осуществленных позже, — в 20—30-х гг. XX в., были мучительно долгими и трудными. Потрясение русской интеллигенции в период "между двумя революциями" отозвалось и в многоголосном слышании эпохи А.Блока, и в фантазмагории "Петербург" А.Белого, по словам исследователя, «деформирующей реальность, переводящей повествование из реального плана в план иной — "всеобщей провокации"» [118, 131].

Гиперболичность мироощущения отчетливо осознавалась самим мастером: "Петербург... — точка: на географической карте; с другой стороны: точка в точке, иль голова сенатора утвердила свою точку зрения, фикцию бомбы, в действительность жизни; такое же превращение сознания в бытие утверждает сенаторский сын в карикатурно поданных правилах неокантианца Когана; и мысль о бомбе становится в усилиях мысли папаша с сыночком реальною бомбой, от которой погибнет империя (поприщинский бред о дующем над черепною коробкою мозге); автор сам в ужасе: мысль о сенаторе, мыслящем, что его сын водит дружбу с бомбистом, стала реальностью — бомбы, бомбиста и сына сенатора, покушающегося на отца, и сенатора, имеющего подобные подозрения... Превращенье стилистики бреда в сплошной каламбур, и обратно, плодит нарочито невнятицу, поданную на ходулях, это — гипербола, осуществленная в фабуле..." [16, 34]. Сверхреальность этой множественной, удаваивающейся, утраивающейся, расслаивающейся гиперреальности, рождающей различные спорящие голоса, перебивающие друг друга, усиливающие, искажающиеся в невероятных условиях, — эта поэтика, граничащая с абсурдом, — вовсе не исключение, опровергающее правила. Другой, не менее показательный пример, — опыт Джойса, реконструирующий историю, — в нем писатель, по словам Карпентьера, "подводил итог целой эпохе, определенному образу жизни на земле" [64, 63]. Восстановление "порванной связи времен" — вот что руководило создателем "Улисса" [3].

Причудливая образность, стиль мышления, ход ассоциативных рассуждений появляются в условиях обострившихся культурных конфликтов, во времена великих переломов, разрывов появляется повышенная необходимость в поиске связанности, в нахождении первооснов. И что наиболее характерно, в наше время художники отождествляют парадоксальное обретение единства в нецельности, поиски гармонии — в обнажившихся, кричащих противоречиях — с методом барокко! "Барокко, барочность — это не только стиль, — писал Карпентьер, — это метод упорядочивания через беспорядок" [цит. по: 55, 103]. Характерно, что и А.Моравиа понимает под словом "барокко" "действия,

направленные на нарушение ритма форм с целью раскрыть новое значение. Моравиа утверждает, что "в барокко включена критика форм, стремление высвободить из формы смысл, который иначе трудно уловить" [98, 270]. Барокко утрачивает здесь стилевую функцию, становится культурным показателем перемен, совершающихся в переходное время. "Барочность" окрашивает такие формы в культуру, которые складываются медленно.

Таким долгим, мучительно трудным было формирование нового подхода к культуре, происходившее в первые десятилетия XX в. Восприятие полифонизма времени, истории, культуры заставляло заново осмысливать происходящее вокруг, выстраивать новые связи, видеть то, что раньше ускользало от внимания. И, разумеется, не случайно корифеи "серебряного века" русской поэзии были не просто взыскательно требовательными к себе — они попросту муштровали собственный дар, проделывали колоссальную работу по преобразованию и собственного стиля, и стихотворной поэтики — вспомним о творчестве Брюсова, затем — Гумилева, для которых вопрос самодисциплины не сводился к узколичностному аспекту [113].

Но даже на уровне бытового сознания перемены улавливались самыми чуткими художниками и теоретиками культуры. Даже привычные вещи и слова казались неизвестными, странными. Великолепно передал это В.Шкловский: «Когда-то говорили друг другу при встрече — "Здравствуй" — теперь умерло слово — и мы говорим друг другу при встрече "асте". Ножки наших стульев, рисунок материй, орнамент домов, картины "Петербургского общества художников", скульптуры Гинцбурга — все это говорит нам "асте". Там орнамент не сделан, он "рассказан", рассчитан на то, что его не узнают и скажут — "это то же самое" ...Сейчас старое искусство уже умерло, новое еще не родилось; и вещи умерли — мы потеряли ощущение мира; мы подобны скрипачу, который перестал осязать смычок и струны, мы перестали быть художниками в обыденной жизни, мы не любим наших домов и наших платьев и легко расстаемся с жизнью, которую не ощущаем. Только создание новых форм искусства может возратить человеку переживание мира, воскресить вещи и убить пессимизм" [150, 11—12]. Таким колоссальным значением наделялась миссия художника. "Порвалась дней связующая нить", — здесь эти слова возникают не по ассоциации, — они передают "барочный" тип мироощущения, сходную культурную ситуацию. Воскрешение слова, воскрешение искусства, воскрешение переживания жизни — эти понятия стали рядоположными.

"Барочность" проявляется не только в чуткой фиксации всех "странностей"—это качество предусматривает и повышенную структурность, поиск и воссоздание гармонии, совершенства там, где материал жизни и искусства противится этому. Барочность предполагает антитетичные формы. Универсум барокко—поле игры и борения противоположных начал. Чтобы понять принципы барочной эстетики и поэтики в целостности и единстве, надо принять ее взаимоотрицающие установки, в противном случае мы будем схематизировать барочное, вычеркивать то одну—гармоничную, то другую—дисгармоничную—половину системы. Мы также рискуем впасть в крайности романтизирующего истолкования барочного (случай Г.Вёльфлина) или классикоцентристского неприятия барокко (традиция швейцарской историографии, пагубно проявившаяся, скажем, в трактате Ф.Ницше "Человеческое, слишком человеческое"). Но искать в барокко только бесформенность, "открытую форму"—такой же анахронизм сейчас, как и делать из него пугало, снабжая ярлыками "дикое", "безвкусное". Барочное основано на иных принципах по сравнению с классицистской эстетикой. Барокко способно, вероятно, как никакой другой стиль, сводить крайности воедино, равновесие барокко—это равновесие антитезы. Единство обретается в осмыслении несовместимых начал, гармония обнаруживается в подчеркнутой конфликтности. Логика многих направлений барокко основана на систематизации асистемного.

Барочность, требующая огромного напряжения, и смыслового и структурного плана, вызывает конфликтные соединения. Это происходит в особые исторические периоды—одновременно устремленные вперед, избегающие всяческой застылости и содержащие в себе тенденцию к стабилизации. Поэтому так гибко собственноручно инновационные процессы перерастают в синтезы, а синтезы порождают четкие, завершенные формы, облекающие антиномичные сущности, не "снимаемые" в период стабилизации.

Полифоничность барочного, определяющая постоянное взаимодействие старых и новых форм в культуре, эстетике, поэтике, определяется сущностью барокко, раскрытой Н.И.Конрадом в историко-социальном плане: "это была эпоха столкновения двух великих антиномий—средневекового и нового времени. Это была эпоха, когда средние века в последний раз громко, грозно и величественно заявили о себе—и уже особым голосом. Это была эпоха, когда новое время еще путаясь, но все увереннее поднимало голову" [69, 266—267]. Антиномичность делает барокко чрезвычайно редким историко-культурным феноменом, и именно антиномичность способствует актуализации культуры барокко в наше время. Как отмечает Н. И. Конрад, "подобная обста-

новка сложилась в истории раньше только раз: когда древность столкнулась со средневековьем... Антиномии этих эпох совершенно неповторимы и необыкновенно напряжены... Мы живем сейчас также в эпоху великих антиномий и их столкновений. И знаем хорошо, что наше время—также эпоха великой остроты. Поэтому мы сейчас, может быть, даже яснее поймем барокко, чем раньше" (там же, 267]. Редкость, неповторимость и великая напряженность переломных эпох позволяет назвать их "нервными узлами истории" [там же].

Подобная типологическая общность барокко и современности предопределяет некоторые исторические "совпадения", "повторы". Разумеется, буквальных повторов в истории не бывает, но в ней есть арки, соединяющие явления на большом расстоянии,—тем более, когда речь идет о таком феномене, как барокко, которое "включается" в культуру XX в. Вряд ли в истории есть четко различимые и неизменно возобновляющиеся циклы. Но культурно-историческая ситуация, сложившаяся в XX в. и в эпоху барокко, имеет типологическую общность, а принципы барокко сознательно воскрешаются многими художниками. Осмысление прошлого здесь оборачивается самоосмыслением, а в данном случае это прошлое обещает и дает настоящему множество совпадений, заставляющих лучше увидеть и понять в "чужом" "свое". Отказавшись от этого осмысления, мы уподобимся "современному человеку", предавшему Прометея, о котором писал А. Камю: "хоть в наших жилах течет молодая кровь, погружены в чудовищную старость нашего века и порой жалеем о травах всех времен, о листке оливы, на который уже не пойдем взглянуть ради него самого, о винограде свободы. Повсюду—люди, повсюду людские крики, и страдания, и угрозы. В этом столпотворении уже не остается места для кузнециков. История—земля бесплодная, вереск на ней не растет. А между тем современный человек избрал историю, он не мог, не имел права от нее отвернуться. Но вместо того, чтобы ее подчинить, он день ото дня безропотней становится ее рабом" [63, 190]. Постараемся быть достойными заключения этого эссе—приобрести "великолепную волю все сохранить единым, цельным и нераздельным" в нашем пути по распутьям истории и современности.

Инновация — традиция — культура

Эпохи великих переломов сопровождаются декларациями "нового искусства". В сущности, новизна в том или ином качестве присуща самым разным эпохам, но есть периоды, не нуждающиеся в открыто провозглашаемом разрыве с прошлым, и, напротив—эпохи, открыто связывающие себя с "новым". Точ-

ее, время перелома требует повышенной рефлексии, осознания связи, и разрыва с прошлым. Естественно возникает оппозиция "старого" и "нового" в искусстве. "Новое"—это особое, необходимое качество. Сознательный ответ на вопрос: как соотносятся "старое" и "новое" в культуре, определяет внутреннюю логику культуры, конкретную художническую позицию, стилевое и композиционное решение.

Единство традиции, обязательное для любой культуры, в рассматриваемых ситуациях предстает в весьма необычном облике. Традиция не дана как изначальная целостность—она подвергается сложнейшим перестройкам, в ряде случаев—сознательной реконструкции, деформации и возрождению, что отвечает самой культурной ситуации переходных эпох, полифоничности мышления, историзации сознания¹. Однако в каждую эпоху эти проблемы решаются по-разному. Так, для эпохи барокко существовал вопрос о соотношении "совершенного искусства прошлого" и "нового", "современного". XX век претендует на глобальный охват явлений—в культуру включаются все эпохи, стили и прошлого, и современности. Это сообщает предельную напряженность осмыслению, переживанию культурной реальности.

Сходство переломных эпох проявляется также в специфическом осмыслении художественного канона. В самом общем плане выделяется преимущественная ориентация на нарушение канона, экспериментирование.

С чем вступает в спор "новое искусство"? Так, в эпоху "строгого стиля", в условиях "стиля Палестрины" существовала единая система запретов и предписаний, художественные тексты строились по строго отработанным правилам. В плане музыкальной выразительности каноничность искусства проявлялась в единстве абстрактного музыкального времени (отсутствии темповых разграничений), в единстве абстрактной динамики (отсутствие динамических указаний, самого понятия "динамика"). Композитор был нацелен на создание выверенной, рациональной, согласующейся с предписаниями контрапункта композиции. Разумеется, существовала зона отступлений от правил, имевших музыкально-риторический характер. Эту зону составляли "вольности" ("licentiae"), однако отступления от правил вписывались в каноническую систему, подчинялись ей, служили декоративным целям. В конце XVI в. положение кардинально изменилось. Область "вольностей" стала неуклонно расширяться, она стала

тем резервом, из которого постепенно вырастала новая культура. На смену абстрактному музыкальному времени пришло множество аффектных темпов, имеющих эмоциональную окраску: темп создается "душевым аффектом, а не рукой" (*К. Монтеверди*). Разрушаются представления о старой логике голосоведения, вводятся запретные параллелизмы, злоупотребляют тритонном, под влиянием органной практики возникает манера дублировать органные толоса в октаву. Джованни Габриели вводит первые динамические указания, которые мгновенно становятся общераспространенными.

К концу XVI в. старое, нормативное, каноническое искусство перестает быть незыблемым авторитетом. Утверждается мнение, что "искусство контрапункта не может создать совершенного музыканта" (*Д.Б.Дони*) [102, 79]. Необходимость соблюдать правила поставлена под сомнение: "по особому усмотрению композитором могут быть допущены исключения ко всякому правилу",—утверждает Джулио Каччини [там же, 72].

Следовать ли старым нормативам или отказываться от них, соблюдать или нарушать правила—в этих вопросах заключался отнюдь не узко академический смысл. По всей музыкальной теории и практике XVII в. прошла трещина, разделившая приверженцев музыкальных авторитетов и их ниспровергателей. Соблюдать правила—означает подчиняться законам старого искусства, создавать рациональную композицию, в которую нет доступа произволу, бесконтрольности. Нарушать правила—быть "модернистом", руководствоваться артистическим порывом, создавать "неправильные красоты", возбуждающие душу и чувство. Два ответа на вопрос следовать ли правилам поляризуют не только лагеря, установки барокко, но лишают уравновешенности, замкнутости, единоцентриа одну творческую систему, в результате чего художник может подробнейшим образом описать рецепты "разделения и смешения красок" и тут же опрокинуть эту, самим же им созданную и столь продуманную правильность, разграниченность, нормированность, утверждая: "Правил в этой области быть не может, лишь опыт и дар могут руководить художником" [89, 396].

Ориентация на нарушение канонов не означала их полного ниспровержения. В культуре барокко существуют три основные зоны, различным образом ориентированные по отношению к канону. Для первой характерно полное неприятие хаотических вольничаний "модернистов", для второй—полное отрицание ценности любой новации, в третьей более или менее мирно уживаются элементы старой и новой систем.

Столкновение различных времен и миров внутри одной культуры приводит к тому, что искусство перестает быть чисто эстетическим феноменом. В культуре эпох перелома существует не-

¹ Полифоничности культуры, мышления отвечает полифония стилей. Эти процессы могут сопровождаться открытыми формами диалога—и стилевого, и культурно-мировоззренческого. Не ставя особой задачей полностью разграничить эти феномены, мы заостряем на них внимание как на особых качествах, ценностях, характерных для эпох перелома.

сколько возможностей поведения: во власти художника отвернуться от прошлого культуры, отвергнуть настоящее или попытаться их соединить. Здесь не логика искусства диктует поведение художника, а наоборот: художник способен логикой своего поведения моделировать культуру, определять ее развитие. В подобной ситуации деятельность художника обретает отчетливо экзистенциальную окраску. Его миссия становится особенно значительной, и, следовательно, повышается ответственность художника перед историей и культурой.

“Консерваторы” и “модернисты” барокко

Культуры эпох перелома полифоничны по природе, в них происходит непрерывный и яростный спор между отвергнутой системой, которая еще не изжита,—системой канонического “старого” искусства, и возникшими явлениями, еще не оформившимися в систему. Напряжение этого спора вызывает поляризацию идей, установок и направлений. Особенно явственно это сказывается на осмыслении понятий старого и нового.

Оппозиция “старое—новое” является важнейшей для теории и практики эпохи перелома, она влияет на постановку наиболее общих вопросов, затрагивает сферу музыкальной действительности, системы ее ценностей.

Обратимся к высказываниям представителей одного из главных лагерей в барочном искусстве—лагеря “консерваторов”. Для них старое—это “совершенное искусство”, обладающее непреходящей ценностью, новое—упадок, катастрофа, измена идеалам прекрасного. Так, Джованни Артузи, направляя полемическое острие против музыки Клаудио Монтеверди, называет свой трактат “О несовершенстве современной музыки” и пишет: “...это какой-то сумбур чувств, которого преднамеренно добиваются искатели нового, денно и ночью пишущие для инструментов в поисках новых эффектов... Они не понимают, что инструменты ведут их по ложному пути и что одно дело бродить ощупью, вслепую и совсем другое действовать разумно, опираясь на законы здравого смысла...” [цит. по: 68, 61]. У Артузи “мы, старые авторитеты”, противопоставлены “новой практике”, которая “носит просто скандальный характер” [там же]. Те же оценки нового даются в поэзии, литературе и живописи барокко: например, Гонгору обвиняли в неестественности, напыщенности, нагромождении бессмысленных трудностей, наконец, в измене хорошему вкусу [60, 150—154]. В этой зоне истинным признается лишь прошлое культуры. Настоящее вычеркивается из истории сторонниками старины. В этом случае будущее культуры мыслимо лишь как отрицание настоящего, возврат к про-

шлому. В крайнем случае объявляется конец, упадок, закат искусства.

В эпохи перелома в искусстве богато представлено и прямо противоположное направление. Многие барочные течения избирают своим девизом “*inventio*”, принадлежащие к ним музыканты, живописцы, скульпторы, поэты, живописцы отстаивают новизну своего творчества, называют себя “модернистами”. Они провозглашают начало “нового искусства” (“*arte nuova*”), гордятся “современным стилем” (“*stile moderno*”) [см. 36, 345]. Общераспространенными были мысли: “продолжать начатое легко, изобретать трудно” [159, 169], “хороший художник—тот, кто придумал манеру, позволяющую пользоваться малым и плохим, чтобы создавать прекрасные вещи” [89, 323]. С точки зрения “*inventio*”, главная заслуга композитора—“найти”, “обнаружить”, “вести в употребление”, “открыть”; для современников Джулио Каччини главным в нем было то, что он явился “первым и изобретателем речитативного стиля” [102, 83]. Клаудио Монтеверди ставил себе в заслугу изобретение “новой методы”, а также “взволнованного” (“*concitato*”) и воинственного стиля” [там же, 89, 93—94]. О “поисках новых форм пения” пишет Якопо Пери в предисловии к “Эвридике” [там же, 65]. Джулио Каччини издает сборник мадригалов и арий под названием “Новая музыка”, Пьетро Барди называет “изобразительный стиль” (“*stile rappresentativo*”) “новинкой” [там же, 75]. Многие авторы барочных трактатов рассматривают историю музыки как серию “инвенций”: “...итальянцу Гвидо Аретинскому,—пишет Атаназис Кирхер,—мы приписываем первое изобретение фигуративной и полифонической музыки, а также многоклавишных инструментов, Пренестину—украшение церковной музыки и необычайную любовь к уравниванию гармоний, Юлию Капину—восстановление речитативного стиля, принятого у древних, Людовику Виадане—изобретение табулатуры и басса континуо...” [там же, 191].

Таким образом, эксперимент осознавался как особый род деятельности, обладающий ценностью независимо от даровитости самих экспериментаторов и художественных достоинств их работ. Зачастую не очень талантливые мастера приобретали шумную славу, которая объяснялась их даром изобретения: например, Виадане, довольно-таки среднему музыканту, принесли ошеломляющий успех “Священные концерты” с их “новым мотетным стилем”. Погоня за новизной приводила иногда к сомнительным результатам, порой—даже к абсурду и безвкусице. Безудержное экспериментирование грозило многими издержками, однако это не смущало “крайне левых”.

“Модернисты” барокко нередко отрицали какую бы то ни было ценность старого, для них оно было столь же бессмыслен-

ным, сколь значительным и интересным—новое. Для итальянских экстремистов XVII в. искусство контрапункта—путанно и неистинно, полифония прошлых веков—это результат невежества, варварства, она уподобляется “отвратительному собачьему лаю” [там же, 85—86]. “Новаторы” признают лишь настоящее время в искусстве, истинная история искусства начинается для них с Нового времени. Они зачеркивают прошлое, объявляют его заблуждением, нереальностью. С этих позиций будущее возможно лишь как развитие настоящего.

Инновация в культуре XX века

В XX в. — в условиях отказа от канонической системы мышления в культуре — художники получили исключительное право на эксперимент. Не случайно, именно в первой трети XX в. совершается переход к новой художественной системе одновременно с переломом в мировоззренческих установках. Это время ознаменовано подчеркнутой и сознательно отстаиваемой установкой на эксперимент таких разных по убеждениям, эстетическим позициям художников, как Аполлинер, Элюар, Джойс, Пруст, Фолкнер, Брехт, Пикассо, Кандинский, Мондриан, Клее, Брак, Ле Корбюзье, Стравинский, Прокофьев, Шёнберг, Айвз, Варез. Ошеломленная публика того времени считала намеренным эпатажем такие произведения, которые позже стали современной классикой. И скандальные премьеры “Весны священной” и “Пеллеаса и Мелизанды” Дебюсси, и споры, разгоревшиеся вокруг творчества Прокофьева,—все свидетельствовало об общности устремлений при самых разных ориентациях. Нередко само поведение художников подчеркивало ошеломляющие эффекты, сопутствовало им—вспомним желтую кофту Маяковского, да и куда более сдержанная псевдоклассическая шаль Ахматовой говорила, в сущности, о том же—художнической и эстетической отчужденности, стилизации и театрализованности поведения, эффекте внезапности, неожиданности, возведенной в написанный закон.

Критика ответила недоуменным неприятием этой новой эстетики и поэтики. О Рославце в 1914 г. можно было прочесть: “Вот сочинения, которые едва ли скоро получат признание при всей быстроте роста современного музыкального сознания. Действительно, гармонический язык автора, причудливые изгибы его тем, замысловатые узоры письма, все это столь необычно, столь чуждо нам, что, несомненно, обречено на долгое невнимание и, быть может, даже на враждебность” [цит. по: 128, 35]. А негативные отзывы, граничащие с издевательством, которые довелось получить и Прокофьеву, и Дебюсси, и Стравинскому!

Еще пример—реакция лондонской публики на Пять пьес для оркестра ор. 16 Шёнберга: “Если это вообще музыка, то это музыка будущего и, мы надеемся, далекого будущего” [цит. по: 149, 92].

Однако искусство, несмотря ни на что, продолжало развиваться под знаком открытия. В разных стилях даже кажущийся возврат к прошлому оказывался подчиненным эксперименту. Так, фольклорные первосновы, обнаруженные в венгерской песне Бартоком и ярко претворенные им в собственном творчестве, воспринимались как не меньшая дерзость, нежели новаторская техника его гармонического письма. Обращение к стилю нидерландских мастеров XV—XVI вв. в сочетании с додекафонией позже дало эффект “уравнения с двумя неизвестными” в “лирической геометрии” (Г. Аймерт) Веберна—широкая публика столь же мало знала о культуре прошлого, к которой обращался этот мастер, сколь и о системе, которая откристаллизовалась в его творчестве и в которой он работал. Стравинский открыл джаз раньше, чем начался собственно “век джаза”—век “неожиданностей, чудес” (Фицджеральд), вполне соответствовавший и установке на инновацию, и “эстетике чудесного” в XX в., и лихорадочной погоне за новым в искусстве, и учащению самого пульса, дыхания в это время. Случай Стравинского свидетельствует о том, как художник сознательно формирует вкусы и представления своей аудитории,—в противоположность Веберну, выносившему этот показатель за скобки. Не случаен и сам статус Стравинского, долгое время бывшего законодателем музыкальной моды. Эти противоположные по установкам и достигаемым художественным результатам экспериментаторы ориентировались на “изобретение” в культуре.

Поиск новых форм в искусстве—типичное свойство культуры XX в., определенная его ориентация. Многие теоретики пришли к мысли о кризисе культуры в указанный период. В 1911 г. участник объединения “Голубой всадник” Ганс Титце заявил о “мощном шоке всей нашей культуры” [цит. по: 223, 399]. В 1928 г. Поль Валери провозгласил, что необходимо “преобразовать всю технику искусства” [цит. по: 162, 225]. В 20—30-е гг. Ганс Эйслер указывал на “кризис концертной музыки”, происходящий под воздействием нововведений в технике. Своеобразное мотто культуры XX в.—слова Стефана Георге: “Я чувствую воздух иных планет”. “Новая красота”—слова Василия Кандинского; “новая музыка—музыка небывалая”,—так говорил Веберн, “новое звукоосозерцание” отстаивал великоопытный по чуткости критик В. Каратыгин. Русские футуристы работали с “новым словом”, “новой структурой слова”. Н. А. Рославец выступает в роли изобретателя “новой системы организации звука”, техники “синтетаккорда”. Им руководит стремление «выразить

собственное внутреннее “я”, презиравшее о новых, неслыханных еще звуковых мирах» [103]. Открытие “новой адекватности жизни” поразило В. Вульф в Чехове, а поиски “новой литературной реальности” совершались в самых разных направлениях литературы и литературоведения XX в. [32]. Об “освобождении звука” мечтал Варез, мысля при этом вернуть звук к природе и структуре шумового элемента, соединить шумовую и высотную сторону этого явления [195, 43]. Реформы в австрийской культуре совершают А. Лоос, К. Краус, А. Шёнберг; инновации Шёнберга прямо связаны с опытами Кокоски и Кандинского, безусловны аналогии между абстракционизмом и додекафонией [182].

Сознательные поиски нового, неизведанного руководят в дальнейшем многими советскими художниками. Движение “музыкального современничества” возникло на инновативной основе. Слова Мусоргского “К новым берегам!”² приобретают пророческий и одновременно программный смысл—их подхватывают многие музыканты 20-х гг. В то же время складывается принципиально новый тип гуманитарной науки—вспомним о разработках Тынянова и Жирмунского, Бахтина и Проппа, Эйзенштейна и Выготского, Асафьева и Яворского. Подчеркнутая рефлексия, удвоение теоретического плана охватывают все виды творчества—напомним об идеях Фаворского и Флоренского, других теоретиков не просто собственного искусства — нового типа культуры.

Искусство открывает неведомую доселе выразительность—осуществляется такой прорыв в будущее, закладывается такой необыкновенный по плодотворности заряд идей, что его хватает на многие десятилетия последовательного освоения. Во многом творчество тех лет опережало время. И не потому ли в такой парадоксальной, но глубокой форме определил суть исканий тех лет Прокофьев: “Классический композитор,—говорил он,—это безумец, который сочиняет вещи, непонятные для своего поколения. Ему удалось найти некую логику, еще неведомую другим, и потому эти другие не могут следовать за ним. Лишь через какой-то отрезок времени намеченные им пути, если они верные, становятся понятными окружающим. Сочинять только по правилам, установленным предыдущей классикой, значит быть не мастером, а учеником. Такой композитор легко воспринимается современниками, но не имеет шансов пережить свое поколение” [123, 178].

Многое, что происходило в советской культуре 20-х гг., имело непосредственное отношение к свершениям мировой культуры. Но во многое из того, что происходило в нашей стране, вкладывался совершенно особый смысл. Экспериментирование,

даже когда оно наделялось самостоятельным, на первый взгляд, значением, никогда не было самоцелью в русской культуре. Перед русской культурой если и возникала проблема “искусство для искусства”, если и были опыты в подобном направлении, то они отторгались от плоти русской культуры, оказывались чужеродными в ней. Всегда любая позиция содержала этическое послание. “Ваша поэзия ищет прежде всего правду, а красота потом является сама собой” [цит. по: 17, 100],—эти слова Мери-ме, обращенные к Тургеневу, схватили многие в русской эстетике. “Хочу правды” и “хочу выразить ее по-новому”—так могли бы сказать многие русские художники. И недаром всегда классическая русская культура была совестью культуры мировой. Способность русской культуры реагировать на все, мгновенно отбирая явления по мерам правды и добра,—способность, гениально запечатленная в формуле Достоевского из пушкинской речи—“всемирная отзывчивость”, и определяла во многом ее мировое значение, и поражала Запад, оставалась загадкой русского национального самосознания.

В процессе поисков 20-х гг. сочетались острые реакции на самые интересные находки передового художественного опыта и чувство неповторимого национального пути.

Уже в первые послереволюционные годы стремление к новому в России приобрело невиданный смысл и небывалый размах. Новизна в большинстве случаев не была самоцелью—сами задачи, поставленные временем, привели к подлинно революционному преобразованию среды, в том числе и среды искусства. Уникальные формы принял ленинский план “монументальной пропаганды”—родилось новое агитационно-массовое искусство. Если в дореволюционной России мало развит был плакат, то теперь последовал его подъем. Кульминационным моментом явились знаменитые “Окна РОСТА”. Родилась агитационная архитектура, агиттеатр, агитфарфор. Адекватным духу времени оказался девиз, сформулированный Ле Корбюзье: открытый им “закон белил” предполагал нетерпимость к отжившим вещам прошлого.

Искусство открывает новые темы. Характерен выдвинутый в это время ОСТом² лозунг: “современной теме—современную форму!”² А новое ощущение искусства, в свою очередь, позволило по-новому понять и осмыслить мир. По словам исследователя, один из самых чутких к суггестивности “новой поэзии” мастер—Мандельштам,—заставляет нас вчувствоваться в вещь атрибуты, ей не принадлежащие, но взятые от комплексов, в которых вещь участвует” [19, 174]. Следующее продолжение этих перекрестных связей—“новое слово” Мандельштама, заставляю-

² ОСТ—“Общество станковистов”.

шее задуматься о грани между “мыслью и словом”; его программная строка: “Я слово позабыл, что я хотел сказать”, — послужила толчком для классического труда одного из крупнейших психологов, Л. Выготского, “Мышление и речь”, в котором будут открыты и рассмотрены тончайшие структуры, промежуточные для “мысли и слова”. О законах “новой прозы” размышляют крупнейшие советские литераторы — Ю. Тынянов и другие.

Программой для музыки 20-х гг. могут служить слова Н. А. Рославца: “Вперед, от современной импрессионистско-экспрессионистской анархии, заведшей музыкальное искусство в тупик, вперед к творческому исканию и осознанию новых законов музыкального мышления, новой музыкальной звуковой логики, новой ясной и точной системы организации звука” [128, 37]³.

Размежевание “старого искусства” и “новой музыки” особенно отчетливо сказалось на деятельности многих участников АСМ и приобрело особую остроту в ленинградском “Кружке новой музыки”, который образовался в 1926 г., выделившись из АСМ. Позиции и установки этого круга были ранее сформулированы в словах И. Глебова, ставшего председателем “Кружка новой музыки” (впоследствии его сменил Шербачев). “Мы хотим, — писал И. Глебов, — выделить [...] и исполнить все наиболее характерное, яркое, острое, смелое, поражающее новизной материала и технических приемов, привлекающее постановкой новых проблем оформления звучащего вещества и воздействующего на психику через разные степени напряжения звучащего тона” [34, 14].

Укреплению новых тенденций способствовала также репертуарная политика. Показательны циклы “Вечеров новой музыки” в Институте истории искусств в Ленинграде, а также “Музыкальные выставки” “Международной книги” в Москве, в рамках которых прозвучал ряд не известных до этого в СССР произведений. К середине 20-х гг. произошло обновление репертуара: на программках концертов все чаще фигурировали слова: “в первый раз”. Репертуарными стали произведения Малера, Стравинского, Хиндемита, Мийо, Бартока, Берга, Казеллы, Онеггера. Очень важную роль в становлении нового сыграл Ленинградский Малый оперный театр — “лаборатория советской оперы”, руководителем и дирижером которого был С. Самосуд.

Рубежной оказалась середина 20-х: именно в это время позитивно решился вопрос о судьбах оперного жанра. Во многом это было связано с постановкой двух опер: “Любовь к трем апельсинам” Прокофьева и “Воцек” Берга. Постановка оперы Прокофьева воспринималась как явление, определившее судьбы рус-

ской оперы. Знаменательно признание: “Демаркационная линия, отделяющая будущее русской оперы от ее прошлого, проведена” [87]. О “Воцек” Берга крупнейший советский музыковед говорил: “Опера обрела новое право на существование” [33]. Эти выводы были очень важны для судьбы жанра — они опровергали бытовавшие ранее экстремистские теории “отмирания оперы и балета”, распространенные среди многих деятелей Пролеткульта и РАПМ.

Большое влияние на многих советских композиторов оказали также постановки в СССР опер Кшенека “Прыжок через тень” и “Джонни наигрывает”.

Среди советских опер и балетов 20-х гг., значительно проработавших традиции или даже идущих вразрез с ними, но в то же время являющихся попытками ответить на вопрос о будущем этих жанров, следует выделить балет В. Дешевова “Красный вихрь” (1924), урбанистическую оперу того же автора “Лед и сталь” (1930), а также “Северный ветер” (1930) Л. Книппера. Вершину оперных исканий ознаменовала новаторская опера Шостаковича “Нос”. Театральное экспериментаторство, присущее всему периоду 20-х гг., сказалось на работах таких разных по творческим взглядам и эстетическим позициям художников, как Станиславский и Немирович-Данченко, Мейерхольд, Таиров, Эйзенштейн. Оно сильнее всего воздействовало и на музыкальное искусство. В этом влиянии театра на музыку, а также в обратном — музыки на театр — отразилось и общее стремление к синтезу искусств, которое приняло многообразные формы.

К концу 20-х гг. все более заметным становится отход от крайне экстремистских установок футуристов. Печально известные строки В. Кириллова: “Во имя нашего Завтра / сожжем Рафаэля, / разрушим музеи, / растопчем искусства цветы”, — кажутся не просто вопиющим анахронизмом, но циничным отрицанием основных категорий эстетики и ценностей культуры. Правда, чтобы преодолеть излишества “левой фразы” в искусстве, потребовались усилия многих художников, напряженнейшие дискуссии, борьба и подвижнический труд, зачастую заканчивавшийся трагически.

Расширение горизонтов музыкального космоса отражается в интереснейших опытах, создании новой техники письма, гармонических систем. Отметим обращение к четвертитоновой музыке А. Лурье, И. Вышнеградского. К 20-м гг. окончательно кристаллизуется техника композиции и оригинальная система Н. А. Рославца. В 1920 г. был изобретен электронный музыкальный инструмент “Терменвокс”.

Очевидны новаторские завоевания и теоретической мысли о музыке: теория метротектонизма Г. Конюса, теория многоосновности ладов и созвучий Н. Гарбузова, теория ладового ритма

³ О теоретическом наследии Рославца см.: 205.

Б.Яворского, теория интонации и музыкального процесса Б.Асафьева. Очень важный толчок советским разработкам дал знакомство с "энергетической теорией" Курта, отвечающей повышенному динамизму своего времени.

Таким образом, захватываются такие области музыкального космоса, которые только через несколько десятилетий будут подвергнуты последовательной разработке.

...Новый взрыв экспериментов потряс искусство, начиная с 50-х гг.—после периода стабилизации. Резкое расширение звукового космоса вызвало множество течений в музыке: были открыты новые параметры музыкального языка (например, в музыкальный мир вошли явления, считавшиеся ранее внемузыкальными, возникла конкретная музыка), доведены до логического предела принципы структуриализма, пересмотрены границы между случайным и неизменным в музыкальной композиции.

Особенно интересным явлением, обладающим подчеркнуто экспериментальным характером, явилась электронная музыка. Некоторые теоретики авангарда провозгласили начало "новой эры в музыке" (*Г.Аймерт*), усматривая именно в электронике возможность дальнейшего развития западноевропейской музыки. В рождении электронной музыки была определена объективная закономерность: особо широкое развитие тенденций и идей использования новых технических средств в западной музыке 50-х гг. было вызвано научно-технической революцией и связано со специфическим местом науки и техники XX в. Бурное развитие техники открыло перед современной культурой новые возможности, изменило представления о границах культуры, привело к энергичному проникновению технических средств в культуру, точных методов—в ее изучение и т. д.

Важную роль в этих процессах сыграл рост социальной значимости науки: "Научное исследование зарекомендовало себя как инстанция надежных практических рекомендаций, на опыте подтверждаемых предсказаний, и трезвых предостережений. Научные обоснования приобрели в глазах общества значение беслично-авторитетной, как бы от самой объективной реальности исходящей аргументации. Соответственно, ссылки на науку и использование внешних форм теоретического доказательства превратились во всеобщую норму социального убеждения, стали так же обязательны, как, скажем, апелляция к священным текстам и философии Аристотеля в средневековой культуре" [88, 79].

Другая возможность "музыки небывалой" виделась в сериализме. Третья—в алеаторике.

Однако электронная музыка не выполнила своего обещания стать "началом новой эры в музыке". Многие композиторы за-

няли по отношению к ней достаточно умеренную и критическую позицию, воспринимая ее чем-то вроде "гимнастики для пальцев". Однако электроника была важным этапом в разведке возможностей самого звука, натолкнула многих на поиск новых средств выразительности, проверку звуковых возможностей оркестра.

Быстро обнаружилось уязвимые места, ограниченность сериализма. Так, анализ сочинений Булеза 50-х гг. показал, что обычные категории неприменимы к этой музыке, эти сочинения можно оценивать лишь как чистую структуру [200].

Неприятие "милитаристских форм" авангарда 50-х гг. сказало и в критике алеаторики. Принцип взаимозаменяемости частей приводил к произвольному истолкованию формы, расшатывал ее логические основы. Весьма иронично звучат известные слова Лигети об алеаторических сочинениях, сравниваемых с "доставкой ящика с кубиками"; исполнитель подобного сочинения справедливо уподобляется шоферу, "который может ехать во многих направлениях по заранее запланированным композитором дорогам, руководствуясь установленными впереди дорожными указателями" [168, 484]. Именно такой "план дорог" изображают ноты Третьей сонаты Булеза.

Процессы, происходившие в советской музыкальной культуре 50—60-х гг., внешне напоминали ситуацию, сложившуюся ранее на Западе. В творчестве, в исполнительстве, в пропаганде совершается множество открытий. Узкий участок, с которым некоторое время отождествлялась "музыка", превращается в огромное поле, причем границы познаваемой культуры отодвигаются и вправо, и влево, изменяется музыкальный ареал—внимание устремляется и ко внеевропейским культурам.

Знаменательны такие факты. В 60-е гг. несколько музыкантов решают проводить тематические концерты. Алексей Любимов выступает в роли руководителя ансамбля солистов "Музыка—XX век". По инициативе Г. Рождественского на Всесоюзном радио организован цикл передач "Оперы XX века". В это же время на страницах журнала "Советская музыка" происходит острая дискуссия о современной гармонии, с 1962 г. начинают выходить сборники "Музыка и современность". В это же время перед слушателем открывается культура барокко, Ренессанса, средневековья. У исполнителей появляется чувство исторической дистанции. Характерно, что многие исполнители и углубляются в прошлое, и активно пропагандируют современную музыку.

После информационного взрыва 60-х начинается долгая перестройка музыкального сознания и восприятия. Постепенно в сознании откладывается, что современная культура не сводима к одной модели, она в принципе множественна, полифонична. Развенчивается вера в некую идеальную и единую культуру.

Современное искусство в сознании воспринимающего предстает как множество текстов, нуждающихся в согласовании, объяснении, моделировании. Встает проблема метаязыка культуры.

В исполнительстве 60-х доминирует мотив "открытий". Программы концертов пестрят словами "первое исполнение в СССР". Среди наиболее инициативных музыкантов—Геннадий Рождественский, Игорь Блажков, Мария Юдина, Алексей Любимов, Лидия Давыдова. Отметим, что "открытия" совершаются не случайно,—они складываются в определенную последовательность: в культуру "слоями" вводятся группы сочинений, образующие "пласты стилей" (группы премьер были посвящены Айвзу, Веберну, Шёнбергу, Мессияну и др.).

Важнейшее следствие этого процесса—не количественное накопление "музейных" и современных ценностей, но изменение самого взгляда на культуру. Она становится некой реальностью, которую можно освоить и обжить.

Активное освоение происходило и в композиторской практике. Многие советские композиторы открывают, объясняют для себя различные техники, стили, осваивают их. Они оказываются в такой ситуации, когда основным становится не столько самостоятельное изобретение нового, сколько отбор, критическая оценка, адаптация или отказ от уже сложившихся явлений. Здесь на первый план выходит сознательная работа над собой, своим стилем. Подобно тому, как исполнители "пластами" поднимали чужие стили, работают и композиторы. Именно колоссальное напряжение в таком обживании культуры отмечает А. Шнитке в своем анализе творческой эволюции Э. Денисова тех лет [228]. Не случайно, композиторы выступают и как теоретики новой музыки. Э. Денисов, например, не ограничивает свои теоретические работы о додекафонии, музыке Бартока и по другим вопросам от композиторской деятельности: теоретическое осмысление чужой практики служило задачам, решаемым в собственном творчестве.

Кроме оригинальной установки на познание культуры, в творческой практике советских композиторов тех лет можно выделить несколько любопытных тенденций.

В 60-е гг. проводилась целая полоса экспериментов в области электронной музыки. Здесь композиторы были во многом обязаны инженеру-математику Е.А. Мурзину. В электронной студии работали Эдуард Артемьев, Софья Губайдулина, Эдисон Денисов, Александр Немтин, Альфред Шнитке и др. Созданные ими композиции составили пластинку "АНС-электронная музыка", которая вышла в 1968 г. Большую известность получили работы Э. Артемьева—"Мозаика" (1968), исполнявшаяся на фестивалях электронной музыки в Венеции, Кельне, Бордо; "Двенадцать взглядов на мир звука" (1970). Период первого знакомства с но-

вой техникой—этап проникновения в область неизведанного. Главный объект этого экспериментального исследования—звук. Разведка потенциальных возможностей тембра, работа с чистым звуком, взятым безотносительно его выразительных и эмоциональных свойств,—вот к чему в основном сводились первые электронные опыты. Границы звукового мира оказались раздвинутыми, изменились представления о нем. Одновременно были решены многие технические задачи, повысилось качество записи.

Крайне радикалистская позиция Е.А. Мурзина, однако, постепенно стала неприемлемой для композиторов. Для Мурзина темперация казалась "ошибкой", по словам А. Шнитке, "он воспринимал всю историю музыки, начиная от Баха, как результат ошибки, просчета, и призывал вернуться к натуральному звукоряду—истoku музыки, чтобы, пользуясь натуральными тонами и их чистыми обертонами, строить все заново" [152, 106]. Как можно убедиться, эти взгляды Мурзина во многом соприкасались с идеями, высказанными апологетами электроники на Западе.

Композиторы в нашей стране, пройдя этап увлечения, совершенно иначе оценили возможности и перспективы новой музыки, одновременно они по-своему оценили и историческое прошлое, и право художника на "ошибку". Очень знаменательно здесь признание А. Шнитке: «Должен сознаться, я пытался построить в электронной студии сочинение, основанное на натуральном звукоряде, поставив перед собой эту задачу как чисто экспериментальную. Не отказываясь от собственного и унаследованного музыкального опыта, я все же хотел поставить эксперимент и над собой, и над музыкой. И я убедился, что, погружаясь в глубины обертонового спектра, вплоть до 32-го обертона и далее, слух проникает в бесконечный, но замкнутый мир, из магнетического поля которого нет выхода. Становится невозможной не только модуляция в другую тональность, но и невозможно взять второй основной тон, потому что, уловив первый и вслушиваясь в его обертоны, слух уже не может себе представить никакого другого тона. Он довольствуется первым тоном и микрокосмосом его обертонов; таким образом, второй тон становится ошибкой по отношению к первому.

Вероятно, всякая музыка является "ошибкой" по отношению к первоначальному идеальному замыслу природы—основным тонам, и аналогичная "ошибка" происходит в сознании каждого композитора, который представляет себе некий идеальный замысел и должен перевести его на нотный язык. И лишь "темперированную" часть этого замысла он доносит до слушателей.

Но неизбежность этой "ошибки" вместе с тем дает музыке возможность существовать дальше. Каждый пытается прорваться

к непосредственному выражению некой слышимой им прамузыки, которая еще не уловлена. Это толкает композитора на поиски новой техники, потому что он хочет с ее помощью услышать то, что в нем звучит. Возникают бесконечные попытки отбросить все условности и создать без них нечто новое. И случается, что где-то уже во второй половине жизни композитор, который отбрасывал какую-то технику, создает новую рациональную регламентацию музыки. Если мы обратимся к XX в., то увидим, что Шёнберг сознательно выстроил свою 12-тоновую систему; Стравинский и Шостакович не строили свою теорию сознательно, но мы сами можем увидеть ее в произведениях этих композиторов.

Все эти многочисленные попытки приблизиться к непосредственному выражению музыки, непрерывное возвращение к "обертонам", постижение новых рациональных приемов и приближение к истине открывают все новые и новые поля недостижимости. Этот процесс продолжается бесконечно» [там же, 106—107].

Такой подход к электронике означал, что идея нового, верного и единственного пути в музыке оказалась неприемлемой. Завоевала право идея множественности, допуска разных моделей "музыки", разных решений. Электроника заняла своеобразное место в отечественном творчестве, дополнив инструментальную и вокальную музыку. Тембровая выразительность электроники в ряде случаев была подчинена более высоким задачам: контраст "живого" и "неживого" звучания составил образную, концепционную, драматургическую основу композиции С.Губайдулиной "Vivente—non vivente" (1970). Таким образом, экспериментальная установка в этом "опытном" искусстве оказалась быстро преодоленной в творчестве советских композиторов. Отметим, что даже такой энтузиаст электроники, как Э.Артемов, быстро отошел от структуралистских установок, электроника у него в дальнейшем вошла в миксты с иными "музыками".

Достаточную мягкость обнаружили советские композиторы и в освоении додекафонии и сериализма. Огромное воздействие на советских композиторов оказал стиль Веберна. Явно сказалась установка на береговновский тип цикла (особенно в сочинениях Романа Леденева) [146, 170]. Что касается серийной техники, то она была воспринята своеобразно. Среди особенностей претворения додекафонии отметим соединение национальных и фольклорных тенденций с додекафонией и серией (в творчестве Э.Денисова, С.Слонимского, Т.Хренникова, А.Шнитке, А.Бабаджаняна, К.Караса и др.), применение техники ряда (в поздних произведениях Шостаковича, у Щедрина, Эшпая).

Своеобразно применяет серийные принципы Денисов. Например, в "Плачах" (1966) структурированы звуковысотность (се-

рия: *f-fls-clis-d-es-h-c-g-as-e-b-a*) и ритмика (числовой ряд: 1, 2, 7, 11, 10, 3, 8, 4, 5, 6, 9, 12). Шкала громкостей трактована более свободно, тембр и артикуляцию можно лишь произвольно уподобить иным рядам. Серийность строго применена в VI части, в остальных—свободно и вариантно. Уникальная черта "Плачей"—их соответствие логике обряда, подчиняющего себе использованные типы выразительности и технику композиции. Бесспорны и национальные прототипы этого сочинения, и конкретные стиливые модели—прежде всего "Свадебка" Стравинского.

Позже, в "Реквиеме" (1980) Денисовым будет применена строгая организация музыкального материала, подобная серийной, но в этом произведении собственно структурная красота еще в большей степени станет вторичным компонентом, всецело зависящим от оригинальных жанровых и стиливых задач произведения.

Другой пример неортодоксального применения серийных принципов—Третья фортепианная соната Тищенко. Пятизвучная серия, избирательно проработанная в I части (квадрат-акростих), подвергающаяся ротации, также не оставляет у слушателя впечатления сознательно решаемой структурной задачи: музыкальная образность опирается на национально самобытные традиции.

Некоторые радикальные формы "экспериментальной музыки" либо не были приняты советскими композиторами, либо достаточно быстро остались в стороне от магистрального развития. Очень быстро остыл интерес к хэппенингам. Применение импровизации и алеаторики было ограниченным и контролируемым, хотя известны опыты в области коллективной импровизации (например, группа "Астрей"). Таким образом, в творчестве советских композиторов прослеживается этап своеобразного освоения "новой музыки", обладающей значительным национальным своеобразием и позволяющей переключить основное внимание на стиливые и жанровые проблемы.

Традиция: охрана и преобразование культуры

Ориентация на будущее в культуре, развивающее лишь новые тенденции искусства, таит огромную опасность. Если понимать искусство лишь как серию экспериментов, если видеть смысл деятельности художника лишь в том, чтобы создавать новое любой ценой, то единственным критерием ценности, единственным содержанием такого искусства становится это новое,—внутренний смысл искусства в целом и художественного произведения в этом случае утрачивается. При этом новации в

искусстве мгновенно устаревают, по своей сути они не допускают не только повторения, но даже развития: экспериментальное искусство антитрадиционно. Художник вынужден метаться между необходимостью следовать модам в искусстве, не отставать от них и в то же время избегать их, ускользать от штампов. Искусство теряет большое дыхание.

Столь же бесплоден и рабский академизм, не приносящий ничего, кроме штампов и вырождения, омертвления традиции.

В эпохи великих антиномий каждый художник становится ответственным за судьбы культуры, имея возможность выбора из огромного числа моделей и путей. Экстремизм и модернизмы, и консерваторы ошибочны с точки зрения развития культуры. И та, и другая утопия заводят в тупик. Ибо и отрицание прошлого, старого, и отрицание настоящего, нового разрывает связь прошлого—настоящего—будущего, вычеркивает то прошлое, то будущее из истории, искажает ее смысл.

Проблема творческой свободы особенно велика во время поиска синтезов. Опасность потери контроля, произвола заставляет поступаться завоеванной свободой. На критическом рубеже оказывается, что важна не свобода сама по себе, а возможность ею распорядиться—выбирать новый материал и находить адекватные ему композиционные структуры. На традиционной основе зарождается новая музыкальная логика, новая система выразительности, новые композиционные закономерности.

Плодотворной, исторически верной оказалась в свое время синтезирующая линия барокко—старое и новое в ней соотносилось, принималось, приводилось к равновесию. Эта линия была наиболее отчетливо представлена в творчестве немецких мастеров: Генрих Шютц и Самюэль Шейдт угадали опасность в поваральной моде на генерал-бас, предупредили современников о “бесе дилетантизма”, таящемся в отказе от высокого искусства полифонии [74; 76; 77]. Мысли о “смешанном стиле”, о “гармоническом контрапункте” разрабатывались лучшими умами эпохи—от Перселла до современников И.С.Баха. Все эти мастера, отстаивавшие подобные взгляды, блестяще владели и старой, и новой манерой письма. Эти композиторы не сформулировали сущности своей эпохи. Однако им удалось принять великую антиномию барокко. Они не зачеркивали в культуре ни ее прошлое, ни ее настоящее, но пытались их соединить.

Вероятно, наиболее нормальную ситуацию и в наше время формируют убежденные охранители и преобразователи традиции. Весьма любопытен и показателен в этом отношении неоклассицизм, впитавший разнообразные достижения культуры прошлого, немислимый без них. Для Стравинского прошлое едва ли не более актуально, нежели современность, а Монтеверди, как и Перголези, Чайковский или Дезуальдо—действительно

его “современники”, единомышленники. Для Стравинского “истинная традиция не является остатком безвозвратно ушедшего прошлого, это живая сила, одушевляющая и просвещающая настоящее”, а потому традиция “походит на наследство, которое дается при условии, что ты его обогатишь, прежде чем передашь потомству. Традиция [...] обеспечивает непрерывность творчества” [149, 27, 67].

Обращение к живым ценностям прошлого—не только воссоздание естественной коммуникативной ситуации, утерянной или разрушенной внутри многих течений современного искусства. Апеллируя к этим узнаваемым ценностям, Стравинский воссоздает духовную общность и единство, утраченные, казалось бы, навсегда. Более того, восстанавливается понимание языка: обращение к общеупотребительным музыкальным идиомам воскрешает общедоступный и общепонятный язык—ребусная поэтика здесь не нужна.

Но традиции классического наследия оживают в творчестве Стравинского в парадоксальном виде: он обращается к разным стилевым моделям, преобразуя их. В его музыке происходит непрерывная переработка “знакового” и “понятного”, восстанавливаемого в игровых ситуациях. Стравинский использует и эффект “искажения” объекта, включенного в эту игру, и намеренные нарушения правил. Подобного не знало и не предполагало классическое искусство (исключение—“Музыкальная шутка” Моцарта), как не знало и не предполагало полифоничности стилизованных объектов, сменяющихся в театрализованном, подчас мистифицирующем, живом и причудливом творчестве Стравинского. Не чистая традиция, а ее отражения, целая их система, корректирующая и одновременно усложняющая избранный и преобразуемый объект,—вот с чем сталкивается слушатель в его произведениях.

Возврат к традиции не может быть механическим, сводиться к простому возобновлению утраченных связей. О трудном, постепенном приближении к традиции свидетельствует поэтапное ее освоение и композиторами, и слушателями в XX в.

Так, интереснейшие формы принимало взаимодействие экспериментального и традиционного у Веберна. Установки мастера говорили о его сознательных связях с наследием—по словам композитора, он “никогда не противопоставлял себя мастерам прошлого”, “только брал с них пример, то есть старался по возможности ясно выразить то, что мне дано выразить” [24, 90]. Однако реальное воплощение его идей, как уже говорилось, было намного более сложным: и додекафония, должная возратить гармоничность, ясность, “умопостигаемость классической традиции”, и техника старинного контрапункта были “закрытыми системами” для современников композитора. Традиционный слой,

облеченный в столь необычные формы, вызвал то, что подлинная жизнь наследия Веберна, создание целой традиции на его основе начались много позже его смерти.

Традиционен и одновременно в высшей степени экспериментален был стиль Бартока (особенно в 20-е гг.). Опора на традицию означала для него воссоздание таких глубинных фольклорных слоев, которые были для современников непонятными, противоречили стилю "вербункош", отождествляемому слушателями с "традицией венгерской музыки". И случай Веберна, и случай Бартока свидетельствовали о последовательном переходе от открытия традиции к ее освоению. Ситуация эта—уникальная в культуре, но весьма типичная для XX в.

Уже конец 50-х гг. ознаменовал у ряда западных композиторов усиливающееся ощущение необходимости возврата или приближения к традиционным ценностям. Полоса экспериментов (сериализм, алеаторика, электронная музыка) привела к своеобразному академизму, жесткости, разрыву контактов со слушателями. Требовалось решение не только композиционных, но и культурно-социологических проблем.

Некоторые композиторы пошли по пути завоевания новых средств музыкальной выразительности, вплотную подведшего их к "ситуации полистилистики". Другие зачислили себя в лагерь протестующего искусства, не помышляя о том, что и эта ориентация очень серьезно скажется на понимании собственно музыкального стиля.

Эксперимент с "новой музыкальной выразительностью" означал отказ от чистого конструирования, поставил под сомнение первенство рационального момента в композиции, привел к неомимпрессионизму, звукокрасочным композициям, возвратившим первенство чувственной яркости звучания. Одновременно возникли новые средства выразительности, связанные с "микрополифонией" (*Д.Лигети*), сонористическими концепциями Лютославского и Пендеревского, "сверхмногоголосием" (*В.Холопова*), "гипермногоголосием" (*С.Слонимский*), развитым советскими мастерами.

Стилистические возможности этого нового вида письма оказались настолько же широки, насколько велико жанровое разнообразие в его применении. В "Живописи" (1970) Денисова на первом плане—красочные статические эффекты разнотемного сверхмногоголосия. В "Поэтории" Щедрина микрополифония—средство динамического нагнетания, фактурного *crescendo* (I часть, от ц. 20). Аналогичным образом применено это средство и в его оратории "Ленин в сердце народном". Совершенно иначе воспринимается микрополифония в иных стилевых и жанровых условиях: игровой тон, подвижность царят в "Озорных частушках", народные наигрыши-попевки "размываются" в

микрополифонических канонах. Активно используются различные виды этой техники в Первой симфонии А. Шнитке. Однако здесь нет самоценных сонористических эффектов—все выразительные средства подчинены главной идее, осмыслению сущности музыки. На первый план композиции выходят средства полистилистики.

Убеждение в необходимости открытой экспрессии, органики и пластики, недостаточности одних структурных поисков, стремление к значительным идеям—общие тенденции в творчестве советских и западных мастеров, противопоставивших себя сериализму. Но если для некоторых зарубежных композиторов неомимпрессионизм и сонористика составили основу творческой эволюции, надолго стали стилевой приметой, то у советских композиторов почти не оказалось произведений, решенных целиком "под знаком звукокрасочности",—сверхмногоголосие было, в основном, приемом, подчиненным драматургическим, стилевым и жанровым задачам.

Сверхмногоголосие обнаружило и определенную ограниченность: статику, вязкость, избыточность оркестровых средств. Обновление "микрополифонии" привело к выветленному языку, большей лаконичности, динамизации ткани.

Интересен в этом отношении Двойной концерт для флейты и гобоя с оркестром (1978) Денисова. Концертность этого сочинения—особого рода. Композитор максимально использует возможности солистов: регистровую игру, пассажную технику, аккорды, трели, микроинтервалику, скачки и т. д. Но "орнаментика" солистов, свидетельствующая, на первый взгляд, об установке автора на жанр виртуозного концерта-соревнования,—это не красочный, дополняющий структуру элемент. Существуют два измерения в ткани: орнаментика вырастает из структуры, а структура живет в орнаментике. В известном смысле можно говорить о возвращении к классической идее тематической композиции: во всех превращениях заданного интонационного комплекса главным оказывается требование мелодической пластики.

В ткани Двойного концерта этот "тематизм" испытывает непрерывный метаморфозис: линии могут исчезнуть в кластерах, сонорных комплексах. Однако композитору чужда статическая композиция, при которой не элементы, а их связи, не голоса, а их сплетения оказываются главными факторами формообразования. В Двойном концерте темброкрасочность подчинена линии, вертикаль разрежена и динамична. В то же время в сочинении нет прямого возврата к традиционным тематическим идеям, их классицистскому пониманию: бесконечное изменение композиционного материала происходит по законам "органического роста", "связанности", известным нам от Гёте и Веберна. Денисов,

тем самым, возвращается к вербенианским заветам, хотя вид облик концерта противоречит классике додекафонии.

Динамизация ткани в рамках микрополифонии связана с осойбой, "осенней" скерцозностью в музыке Денисова. Холодноватая изысканная тембровая гамма, быстрое прихотливое движение не позволяют ни на мгновение остановиться, лишают музыку какой-либо застылости. Решение II части Фортепианного трио, разделы Виолончельного концерта, во II части Флейтового концерта, в вокальном цикле "Blätter" на стихи Ф.Танцера, во II части "Реквиема" говорят не просто об отработанном приеме—на этой основе складывается макроцикл.

Иные условия преобразования микрополифонии в Concerto grosso № 1 Шнитке. II часть "Токката" основана на имитационной микрополифонической технике. В ней возникает эффект своеобразного облака, окутывающего очень яркую, гибкую и пластичную тему. Если Денисов преобразует микрополифонию, частично сохранив микротематический тип организации, то Шнитке отказывается от микротематизма и возвращается к протажненным темам.

Закономерен следующий этап "возвращения к традиции". "Мы все еще пишем новую музыку в старых формах",—скажет Пендерецкий, продолжая: "Моей целью [...] является не движение вперед во что бы то ни стало и, возможно,—как следствие этого—разрушение музыки вообще, но открытие новых источников вдохновения в прошлом" [цит. по: 58, 102]. И другие композиторы—после возврата к старым выразительным средствам—переходят к традиционным формам и жанрам. И тем значимее становится путь советских мастеров, сознательно сохраняющих и преобразующих традицию,—Г. Свиридова, Б.Чайковского, А. Эшпая—в их творчестве классическое наследие звучит так же полнокровно, как и национальная тема.

К настоящему времени проблема эксперимента практически исчерпана в композиторском творчестве. Писать экспериментально становится все более и более старомодным. В теории заметны перестройки от проблем синтаксиса к проблемам семантики: от деклараций о новых формах и техниках теория все больше поворачивает в сторону объяснения традиционных элементов, по-разному применяемых в целях "новой выразительности".

Симптомы культурной переориентации в 60-е гг. очень заметны и в советской исполнительской культуре. Заметно сокращается число "премьер". Не только столичные центры, но и другие города втягиваются в орбиту новой музыки—часто первые исполнения проводятся не в Москве. Исполнение новой музыки приобретает постоянный характер, мотив "открытия" снят с повестки дня. Уменьшается временной разрыв между создани-

ем произведения и его исполнением. Растет число объединений, клубов, концертных залов, в которых постоянно устраиваются показы современной музыки. С 1979 г. проводятся фестивали "Московская осень".

Совершенно оригинальной формой деятельности становится составление концертных программ. Приведем программу одного из концертов А.Любимова и М.Пекарского (14.XII.75, Москва, Дом ученых): "Музыка XVI—XX веков для клавесина и ударных инструментов"—Пьер Аттеньян. 4 танца; Дьердь Лигети. "Continuum"; Лючиано Берно. "Вокруг"; Ганс Нейзидлер. 3 танца; Тигран Мансурян. "Силуэт птицы"; Альфред Шнитке. "Cantus perpetuus"; Аноним (XVI в.). 3 испанских вильянки; Мортон Фельдман (1926). "Датский король"; Джованни Пикки (XVII в.). 3 танца; Софья Губайдулина. "Rumore e silenzio".

Подобные экстравагантные исторические контрапункты заставляют слушателя остро осознать такие свойства культурного времени XX в., как множественность, полифоничность. Исполнитель переходит от интерпретации отдельных произведений и стилей к интерпретации культуры: после освоения целых исторических пластов становится возможным их согласование, поиск сложных соответствий, контактов. Подобная деятельность, исключая романтический произвол, становится возможной в ситуации полистилистики—опыты Любимова, ставшие систематическими, предвосхитили многое в современном композиторском творчестве.

Анализ концертной деятельности позволяет также выделить еще одну тенденцию. Многие исполнители стремятся в ограниченное время дать обзор музыки XX в. Решая эту задачу, они вынуждены отказаться от привычных причинно-следственных связей, дистрибутивной логики "или—или", хронологической последовательности. Обратимся к одной из пластинок А.Любимова и М. Пекарского, показательной в этом отношении: "Серенада", "Piano—Rag Music" Стравинского; "3 пьесы" Мансуряна, "Соната на трех страницах" Айвза. Подобные обзоры создают и другие мастера. Исполнительская деятельность сближается с исследовательской. Перед нами—также своеобразная интерпретация культуры. Опираясь на немногие отобранные тексты, соотнося их, исполнители добиваются целостного описания (недаром пластинки озаглавлены "Музыка XX века"), которое по желанию может быть "прочитано" и синхронно, и диахронно. Отвергнув традиционные методы анализа и систематику, они выстраивают собственный текст, который служит метатекстом для выбранных историко-культурных фактов. Эта новая форма музыкальной деятельности неожиданно подтверждает известное сравнение музыки и мифа, принадлежащее К. Леви-Строссу: миф и музыка, обращаясь ко времени, уничтожают его. Возможно,

здесь таятся неясные пока перспективы, новые пути к интерпретации и самоинтерпретации музыки.

Характерен следующий шаг наиболее смелых в экспериментаторстве исполнителей—обращение к исторически адекватной интерпретации. Снова—возрождение истории, традиции!

Культура и память

Память активна. Она не оставляет человека равнодушным, бездеятельным. Она владеет умом и сердцем человека. Память противостоит уничтожающей силе времени и накапливает то, что называется культурой.

Д. С. Лихачев

Полифоническая сущность эпох перелома, сложный синтез в них настоящего и прошлого демонстрирует механизм культуры, осознанный современными исследователями и определяемый через понятие памяти. В соответствии с этим взглядом, “в самом широком смысле культура может пониматься как ненаследственная память коллектива, выражающаяся в определенной системе запретов и предписаний” [184, 3]. Поэтому «сущность культуры такова, что прошлое в ней, в отличие от естественного течения времени, не “уходит в прошлое”, то есть не исчезает. Фиксируясь в памяти культуры, оно получает постоянное, хотя и потенциальное бытие. Память же культуры строится не только как склад текстов, но и как определенный механизм порождения. Культура, соединенная с прошлым памятью, порождает не только свое будущее, но и свое прошлое, в этом смысле представляя механизм противодействия естественному времени. Живая культура не может представлять собой повторения прошлого—она неизменно рождает структурно и функционально новые системы и тексты. Но она не может не содержать в себе памяти о прошлом. Соотношение потенциально присутствующих в каждой культуре образов ее прошлого и будущего и степень воздействия их друг на друга составляют существенную типологическую характеристику, которую следует учитывать при сопоставлении различных культур» [84, 36].

Это означает, что в эпохи, когда повышается историческая и культурная плотность, когда спрессовано время истории—прошлое, настоящее, когда в остроэкспериментальных формах зреют сложные синтезы, невозможно ни прямолинейное, плоское снятие одного из полюсов оппозиции, ни достижение урегулированной гармонии классического типа. Механизм культурной па-

мяти срабатывает здесь с повышенной силой. Культура испытывает огромные перегрузки, но тем совершеннее оказываются ее вершины, тем ярче воздействие парадоксальной антитетичной гармонии. Прошлое—настоящее—будущее предопределяют само понимание музыки, стиля и жанра.

ОСНОВЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ ПОЭТИКИ— БАРОККО И XX ВЕК

Концепция музыки

Классический постулат целостности искусства с неперемными требованиями единства стиля и жанра, их строгой иерархической системы, обязательными критериями которой служили известная изолированность, чистота, отделенность и ограниченность жанрово-стилевых средств,—в разных вариантах возникал в процессе исторического развития. Эта эстетическая “программа” предполагала гармоническую правильность, уравновешенное единство. Однако реальное существование подобной “программы” в истории оказалось либо несбывшимся теоретическим прощанием, либо обернулось очень сложными, опосредованными формами, имевшими мало общего с чаемыми результатами. В сущности, лишь музыкальный классицизм создал ту “универсальную гармонию”, о которой мечтали его предшественники. В идеальном равновесии венской музыкальной классики были обречены провозглашенные принципы уместности эстетического объекта, создан универсальный язык, разведены концепции стиля, жанра, техники композиции, которые ранее переплетались в “причудливой гармонии антитез” барокко. Во многом это стало возможным благодаря созданию концепции “абсолютной музыки”, установившейся в конце XVIII в. и предполагавшей эмансипацию музыки как искусства, ее имманентную логику и смысл, не зависящий от какого-либо “посредника” [178].

При этом идеальная хрупкость искомым представлений осознавалась даже композиторами, достигшими, казалось бы, предельной чистоты музыкальной выразительности, ясности художественного объекта. Об этом говорят даже конкретные музыкальные детали—переходящее классического равновесия запечатлена в звучании “волшебной флейты” Папагено, в примененной Моцартом стеклянной гармонике. Эти светоносные тембры словно намеренно очищены от материальной весомости собственно звука, перестают быть его носителями, становятся сим-

волами нетленной гармонии. Затем—с призывом “Обнимитесь, миллионы”, звучащем в финале Девятой Бетховена, классический идеал исчерпывает себя: музыка, переставшая на время нуждаться в слове, вновь обращается к нему, а симфония, должная воплотить идею “абсолютной музыки”, порывает с ней.

Иллюзорное единство классической системы поддерживалось самыми разными средствами и, пусть на краткий миг истории, воплотилось в художественной практике.

Но для эпохи перелома характерно полифоничное, множественное представление о музыке, искусстве, культуре. Если ориентация на соблюдение правил предполагает формирование представления об искусстве как идеальной нерасчлененности (хотя сами конкретные взгляды различных художников могут быть весьма несхожими), то в эпоху дестабилизации, отказа от канонов эта позиция сменяется принципиально иной. Особенно ярко это подтверждается при анализе представлений о музыкальном, существовавших в эпоху барокко и возникающих в наше время.

“Музыка” в эпоху барокко

В эпоху барокко целостного представления о музыке нет—в это время музыка лишь постепенно начинает обретать самостоятельность, отделяясь от “семи свободных искусств”. В это же время формируется новое, современное понимание эстетики как самостоятельной философской дисциплины. В эпоху барокко музыка по традиции, идущей от средневековья, понимается как двойственное единство “науки” и “искусства”—“ремесла”. Как наука, она предстает в виде “сложной или смешанной” математической дисциплины, связанной с числом и пропорцией. Музыка по-прежнему—часть тривия и квадрия, отсюда—непосредственная зависимость музыкального изложения от правил риторики и грамматики, вера теоретиков и практиков в ее связи с космологией и математикой. В трактатах сохраняется схема Боэция “musica naturalis”, “humana”, “instrumentalis”, однако вводится терминология и других авторов: например, Атаназис Кирхер сочетает схему Боэция с классификацией Регино из Прюмо (“musica naturalis”, “musica artificialis”). Появляются новые виды “музыки”—так, Кирхер вводит в обиход “патетическую музыку”, которая должна соединить все, достигнутое “теоретической” и “практической музыкой”. Но эти взгляды на музыку как на еще не самостоятельный от других “семи свободных искусств” вид творческой активности расходятся с представлениями, которые вырабатываются более светски настроенными, менее умозрительными и склонными к углубленному исследованию предмета итальянцами: так Марко Скакки впервые провоз-

глашает независимость музыкального искусства, заменив традиционный девиз "Ad maiorem Dei Gloriam!" ("К вящей славе господу!") гуманистическим "Ad maiorem Musicae artis Gloriam!" ("К вящей славе искусства музыки!") [цит. по: 181, 429—432]. У немцев эти новые веяния впервые обнаруживаются в деятельности Шютца: он говорит, что если Солнце—центр семи планет, то "подобно этому и музыка светло блистает и далеко сияет среди семи свободных искусств", она—"их светоч, центр, солнце" [224, 144].

Сложность, противоречивость представлений о музыке сохранялась на протяжении всей эпохи барокко. Об этом достаточно свидетельствует "Музыкальный лексикон" И.Г.Вальтера. Перечислим названия "музык", упоминающиеся у Вальтера: "древняя", "арифметическая", "искусственная", "активная, или практическая", "каноническая", "хороводная", "хоральная (ровная)", "хроматическая", "комбинаторная", "связная", "зерцательная, или спекулятивная", "диатоническая", "дидактическая", "драматическая, сценическая, или театральная", "церковная", "энгармоническая", "фигуральная", "холодная", "гармоническая", "историческая", "человеческая", "гиперхемная", "инструментальная", "манерная", "мелизматическая", "мелоподобная", "измеренная, мензуральная", "метаболическая", "метрическая", "современная", "мерная", "музыка мира", "изменяющаяся, или мимическая", "натуральная", "западная", "одичевшая", "органическая", "патетическая", "политическая", "пифагорейская", "речитативная, сценическая, или драматическая", "ритмическая", "знаковая", "спекулятивная", "симфоническая", "театральная", "теоретическая", "трагическая", "вокальная", "общеупотребительная" [232, 430 — 434].

Таким образом, в музыкальной культуре барокко происходит полифоническое наложение разных исторических планов: для барокко понятие "музыка" не было чем-то цельным, единым и устойчивым.

"Музыка" в XX веке

В XX в. идеальная нерасчлененность "абсолютной музыки" утрачена навсегда. И здесь совершается такой слом самого механизма взаимодействия традиционного и инновативного, что, как мы видели ранее, "прошлое", "настоящее" и "будущее" буквально меняются местами. Особенно остро эти процессы разворачиваются в западной музыке второй половины XX в. Уже не только "традиционная" музыка резко очеркивается от "авангардной", "авангард" становится расплывчатым и сомнительным понятием: начинают говорить о "первом", "втором", наконец, о "третьем" авангарде [196]. Делаются попытки разграничить

"авангард" и "экспериментальную музыку". Поколеблены представления об исключительности западной культуры, европейская музыка оттесняется от центра мира и начинает занимать куда более скромное место. Возникают немыслимые с точки зрения классической музыки понятия: "поп-музыка", "коммуникационная музыка", "негативная музыка", "фоновая музыка". Большинство явлений, скрывающихся под этими пестрыми ярлыками, имеет весьма сомнительную ценность. Не случайно такой крупный представитель западной философии, повлиявший на умы и чаяния "новых левых", как Т. В. Адорно, с огромным пессимизмом мыслителя гуманистического толка встретил такие феномены, как поп-культура, репродуцирование и т. п. И недаром "новые левые", видевшие сначала в нем своего крестного отца, вскоре поняли, насколько чужд философу пафос бессмысленного отрицания, и щедро воздали ему, забрасывая, по свидетельству очевидцев, маститого ученого на лекциях тухлыми яйцами.

Если в классическом мире причастность музыки конкретным духовным ценностям не подвергалась сомнениям, музыка как особое идеологическое высказывание, сказали бы мы сейчас, открыто декларировалась или непременно подразумевалась классической эстетикой, и не было сомнений в наполненности музыкального послания невысказанным вербально смыслом, то сейчас это не кажется абсолютно очевидным. Отсюда—предельная напряженность спора об "ангажированности" искусства, ведущаяся западными критиками и социологами.

"Musica politica" XX века

"Политизированное искусство", "ангажированная музыка", "музыкально-политическая агитация"—эти слова мелькали на страницах многих изданий конца 60 — 70-х гг. Смысл, вкладываемый в них, был крайне неоднозначным и крайне отличен от "политической музыки" Платона, отражавшей здоровье социума, способствовавшей его поддержанию,—"музыки", сохранившей этот смысл и в эпоху барокко.

Вторжение политики в огромное число областей духовной реальности было обусловлено исторической действительностью: события конца 60-х гг. XX в. в Англии, Франции, Италии, протест против войны во Вьетнаме и т. д.

Многие традиционные представления об искусстве объявлялись "устаревшими". В музыке этого периода заметно стремление разрушить классическую музыкальную ситуацию, традиционные нормы музицирования. Отсюда—мысль о необходимости уничтожить то "отчуждение" между композитором и аудито-

рией, профессионалами и любителями, активными участниками и пассивными слушателями, которое все более и более усиливалось в процессе развития "буржуазной" музыкальной культуры [162, 228; 166, 30]. Выразителем наиболее популярных на Западе идей, связанных с отказом от традиционных форм музыкальной деятельности, изменившимся пониманием предмета музыкальной эстетики, явился Джон Кейдж. Жизнь и искусство для него—явления неразграниченные, предельно сближенные: искусство, по его собственным словам, не создается одним человеком, а становится процессом, приводимым в движение группой людей [см.: 230, 18].

Во-первых, коль скоро нет принципиальной разницы между жизнью и искусством, то любое движение, любой процесс можно истолковать как явление искусства. Отсюда—прямой путь к хэппенингам, к "living theatre", отрицающему традиционные, "доминирующие формы культуры" [192, 476; 230, 16; 231, 32]. Во-вторых, музыкальная деятельность должна быть спонтанной, основываться на случайности, импровизационности, стремиться к свободе и раскованности. В-третьих, следует отвергнуть длительные традиции европейской музыки, поддерживающие и усиливающие, по мнению кейджианцев, разрыв между искусством и жизнью, композитором и слушателями; отсюда—призыв к антиинституционалистским акциям, зачеркивание культуры прошлого, ориентация на ее будущее [163, 224]. В-четвертых, Кейдж и его последователи выступили против "элитарности" в искусстве, с которой они связывали представителей "второго авангарда".

Кейджу удавалось очень чутко улавливать идеи, носившиеся в воздухе, выражать весьма распространенные настроения и даже превосходить их. Его "акции" нередко вызывали бурный отклик аудитории и в ряде случаев сочувственно оценивались даже прогрессивной западной критикой [231]. Установки Кейджа на провоцирование публики разделялись многими композиторами, среди них—Люк Феррари, Дитер Шнебель. Аналогичных взглядов придерживалась итальянская группа импровизации "Nuova consonanza" [167, 586].

Но существовали и противоположные точки зрения на эксперименты Кейджа. Г.-М.Шюллер, к примеру, писал: "Порой кажется, что произведения Кейджа—это на самом деле публичные лабораторные испытания психологических границ выносливости" [223, 407]. Еще более энергично выразила отрицательное отношение к хэппенингам М. Кестинг: "Это направленные провокации, которые отнюдь не имеют своей целью, как утверждают организаторы, ликвидацию многолетнего разрыва между современным произведением и публикой, а представляют собой чистые акты агрессивности и мести со стороны художников, от-

вечающих террористическими акциями на собственную деградацию и бессилие" [66, 340-341].

Отрицательно отнесся к идеям Кейджа Луиджи Ноно, саркастически заметивший, что люди, подобные Кейджу, "боятся собственных решений и свободы, связанной с ними" [цит. по: 223, 403]. В этом—самый уязвимый пункт позиции Кейджа: безграничная свобода приводит к разрушению феномена художественного произведения, художник теряет контроль над собственным творчеством, ответственность за свободу выбора, свободу принимать конкретное и сознательное решение. Возникает парадокс: анархия порождает художественную порабощенность.

Одним из наиболее инициативных деятелей "политизированной музыки" являлся К. Кардью—один из создателей "Scratch Orchestra", предусматривавшего участие разных по квалификации исполнителей. Установка Кардью—подобное музицирование «позволяет каждому быть самим собой внутри демократического микромира, где вполне благополучно могли бы сосуществовать индивидуальные различия между людьми и где имена "звезд" (Кардью или Тилбюри) не давали бы им никаких преимуществ перед самыми молодыми, неопытными участниками» [цит. по: 162, 229].

Особую позицию в области политизированного искусства занимает западногерманский теолог и музыкант Дитер Шнебель, которого отдельные критики причисляют к марксистам. Некоторое влияние на него оказал Кейдж, идеи которого представлялись Шнебелю "весьма действенным и политически важными" [176, 229—230]. Шнебель, как и Кейдж и "новые левые", много занимался вопросами "музыкальной провокации". Он приписывал любому выдающемуся музыкальному произведению "устремленность к нарушению инерции восприятия", "к протесту против институционализированного искусства и его форм". "Провокации" Шнебель находит и в классической музыке, приводя в пример начало Первой симфонии Бетховена [ibid., 226]. Шнебель призывал работать со слушателями, так как важно не только изменить процесс музыкального сочинения, но перестроить и само восприятие музыки, воспитать новое музыкальное слышание. Музыка, по его убеждению, должна быть достаточно простой, воспринимаемой широким кругом слушателей—в противном случае послание теряет адрес. Произведения, имеющие политическую проблематику, но написанные слишком сложно (как, например, опус Ф. Жевского "Аттика"), теряют всякий смысл [ibid., 227].

Другие примеры "протестующих акций"—"действия", допускающие произвольное число участников. В одном из них (автор М. Нойхауз)—"Telephone Access" набирается заданный номер и произносятся слова, которые затем трансформируются и возвра-

щаются к говорящему, — “в подобном опыте невозможно ничего, кроме соло” [162, 227]. В другом варианте — “Public Supply” — смешиваются и модифицируются звучания различных голосов, затем они передаются по радио, и участник “исполнения” имеет возможность услышать комбинированное звучание, к возникновению которого он сопричастен, если находится в пределах слышимости радио [ibid.]. Обычно подобные “действия” основывались на использовании импровизации: например, в композиции Фредерика Жевского “Free Soup” «слушателям предлагается взять инструменты и играть вместе с исполнителями, которые должны стремиться быть связанными друг с другом и с публикой и вести себя как можно более естественно и свободно, “без отвратительного актерства традиционных концертов»» [223, 400-401]. Авторы подобных композиций стремятся, как им кажется, к воссозданию целостной музыкальной ситуации, для них коллективное соучастие в музыкальной активности дает возможность запечатлеть сложную структуру музыкального действия, наполнить его социальным содержанием, то есть “осмыслить общество с помощью музыки” [192, 471].

Идеи Кейджа и его последователей таят в себе немало опасностей. Отрицание традиций приводит к нигилизму, провозглашению бесконтрольного произвола, регресса культуры. Анархизм Кейджа подрывает качественную основу художественного произведения, заставляет усомниться в необходимости учитывать имманентно музыкальные закономерности, высшие ценности. Творчество Кейджа не случайно называют “музыкой вверх тормашками”. В опытах “ниспровергателей культуры” естественный открытый отказ как от всяческой “элитарности”, создавшей “весь этот современный хлам” (К. Кардью), так и от любых традиций европейской музыки, усиливающей “порочный разрыв” между искусством и “сырой действительностью”. Но если “хлам” — любая традиция, то как назвать то, что ее отрицает?

Другой разрушитель традиций — Маурицио Кагель. Для него возможность критики современной западной культуры и общества сосредоточивается в самом музыкальном произведении, лозунг Кагеля — “критика через музыку” [167, 587]. Кагель часто обращается к хорошо известному слушателям материалу: например, в сочинении “Mare nostrum” (1977) он цитирует и пародийно переосмыляет “Rondo alla turca” Моцарта. Его “критика через музыку” приобрела множество приверженцев, как и метод “разрушения”. В таких произведениях, как “Визирция”, “Людвиг ван”, “Государственный театр”, Кагель стремится “демифологизировать музыкальные церемониалы и их обряды” [ibid.]. Кагель отрицает способность искусства воздействовать на состояние общества, но почти каждое его произведение манифестирует негативные идеи современного буржуазного сознания.

Однако у “политизированной музыки” есть и свои достижения. Значительным событием явилась опера Б. А. Циммермана “Солдаты”, продолжившая традиции “Воццека”. Ряд позитивных идей принадлежит Х. В. Хенце [191]. Самые значительные события в области “политизированной музыки” связаны с именами Лючиано Беррио и Луджиди Ноно. «Музыка, — говорит Беррио, — является инструментом общества, которое ее создало, и частью всеобъемлющего социального и культурного производства. Каждое общество в каждый момент истории ответственно за музыку, которую оно порождает. Мы сочиняем музыку, но нас “сочиняет” общество» [164, 28]. Нельзя изолировать музыкальный стиль, материал и технику композиции Л. Ноно от его политических убеждений. Композитор принимал активное участие в культурно-просветительной деятельности КПИ, он относился к тем итальянским художникам, которые открыто выступили против элитарных установок современного авангарда, он связал всю свою жизнь с борьбой рабочего класса.

Основные темы, волновавшие Ноно, — антифашистская борьба в Испании, в Европе, во всем мире, освободительное движение колониальных стран Азии, Африки, Латинской Америки, революция на Кубе, угроза атомной войны, война во Вьетнаме, события в Греции, в Чили, борьба рабочих против капиталистической эксплуатации. Этим темам посвящены его сочинения “La victoire de Guernica”, “Canto sospeso”, “Intolleranza”, “Fabbrica illuminata”, “Sul ponte di Hiroshima”, “A floresta è jovem e chea de vida”, “Ricorda cosa ti hanno fatta in Auschwitz”. Ноно также привлекали “вечные темы” человеческого бытия, любви и смерти. Он осмыслил их в конкретной реальности, подтвержденной историческими документами, связывая с классовой борьбой. Для него развитие человеческой личности, достижение подлинной свободы и человечности было возможно лишь в результате “освобождения от гнета капитализма”. Его творчество называют “точной хроникой нашего времени” [217, 269]. Стремление к музыкальной достоверности и правде глубоко присуще Ноно, в его сочинениях воскрешаются эстетические установки советских “массовых действ” 20-х гг., а в произведении “Non consumiamo Marx” он достиг, по словам Л. Песталоцци, “акустической кинодостоверности” [ibid., 270].

“Видеть” или “слышать”?

Другая возможность “музыки новой и небывалой” усматривается в опытах минималистов. Психологические предпосылки — изменение восприятия: от долговременного созерцания звукового объекта слушатель должен перейти к мгновенно схватыв-

ваемому. Отсюда—композиции-формулы Ла Монт Янга (см. пример 1)¹.

Ремарка композитора: “держать как угодно долго”. Слышание должно слиться с видением подобного “объекта”.

Если следовать дальше, то “логический” вывод будет таким: «Всякая система музыки—версия задания: “Нарисуй прямую и продолжай её” [213, 233]. К. Кардью говорил об опытах Ла Монт Янга: «их ценность составляло погружение в одномоментно схватываемое звучание, из-за которого традиционное синтаксическое членение на “начало—середину—конец” переставало действовать» [ibid., 234]. Опыты минималистов (Кейджа, М. Фелдмана, Брауна, Вульфа, Райха, практика “Scratch Orchestra”) имели аналогии с деятельностью Поллока. Цель этих опытов—также разрушение традиционных представлений о музыкальном творчестве, границ между порядком и хаосом. Образец подобной абсурдной композиции—“Фотофиниш” Дж. Уайта (1971) [ibid., 236].

Последовавшие образцы “пространственной музыки” Джона Кейджа отрицали нормы классической гармонии, “репетитивные опусы” Райли до конца прояснили связь этой тенденции с поп-артом.

“Репетитивная музыка” по своему статусу совершенно расходится с принципами классического мышления. Так, Терри Райли применяет в композиции “In C” технику, к которой неприменимы классические критерии: в ней нет ни мотивов, ни модуляций, ни каких-либо иных атрибутов классической формы. В композиции нет следов и какой-либо другой организации, логики. Эта пьеса предназначена для произвольного числа исполнителей (не менее двух) и произвольного состава. Она записана в виде нескольких секций, каждая секция может повторяться произвольное число раз. Начать может любой исполнитель, а остальные подключаются, когда им вздумается. Автор оговаривает очень немногие ограничения в реализации “In C”: исполнители не должны расходиться более, чем на две-три секции, и задерживаться надолго на одной из секций. Главное в такой композиции—повторение одних и тех же элементов, подобное тиражированию в поп-арте. Ни о какой функциональности, выстроенности речи быть не может. В сочинении, правда, есть смена звуковых центров, но они чисто внешне складываются в последовательность “In C”; принципиально возможна замена какого-либо элемента любым другим. Подобная композиция—продукт индустриальной культуры.

Наконец, преодоление “синдрома Девятой симфонии Бетховена” последователи поп-арта нашли в “графической музыке”.

Отказ от концепционности, масштабности развития, драматургических принципов организации вылился в такие образцы, которые полностью порывали с эстетическими основами музыкального. Переход к новой “нотации”, по утверждению Кардью, должен был способствовать преодолению отчуждения, связанного с традиционными устаревшими формами музицирования [173; 213]. В то же время музыкальная графика объявлялась чуть ли не логическим итогом развития европейской системы нотации. На первый план было выдвинуто “социологическое объяснение”: существующие типы нотации, дескать, исключили из практики импровизацию. Предлагаемый образец (автор — И. Браун) может быть произвольно истолкован произвольным составом исполнителей (см. пример 2).

Образцы “графической музыки”, теоретически подкрепленные рассуждениями Д. Шнебеля, в сущности, отрицают представления о музыке как о временном искусстве: “графическая музыка” не нуждается в принципе во времени и в исполнении. По мысли Шнебеля, графическая музыка должна провоцировать “слушателя” (читателя? исполнителя?) зрительно и вербально, “слушатель” должен интуитивно проникнуть в замысел “композитора” (живописца?). Шнебель довел свободу интерпретации до абсурда, истолкование его “музыки для чтения” было ограничено лишь “вставками” из “готовой музыки” или указаниями на нее [197].

Поиски теоретических обоснований “графической музыки” доходят до пределов спекуляции: в интервью, взятом у Т. Филлипса, проводится прямая аналогия между его “графикой” и известным эмблематическим изображением из сборника А. Альciati (см. пример 3).

Разительный контраст—назойливое привязывание исторических ассоциаций, псевдоглубокомысленных рассуждений и богатейшие смыслы в эмблематике барокко. Потеря профессионализма и замена его претенциозными измышлениями—тончайшее знание, требующее проникновенной связи разных областей реальности в эпоху барокко. Откровенная бессмыслица под прикрытием назидательных комментариев у авторов “музыкально-графической продукции”—опора на строгий изобразительный канон, подкрепленный стихотворными истолкованиями. Бедность языка—предельное богатство выражения, позволяющее передать несколько сообщений, зачастую создающих причудливую, парадоксальную гармонию барокко. Особенно явственный контраст между обезличенными и плоскими “музыкально-графическими композициями” XX в. и эмблематикой барокко возникает тогда, когда речь идет о сущности и о ценности самой музыки.

В опусах “музыкальной графики” XX в. музыкальные встав-

¹ Примеры помещены в конце книги.

ки—не более, чем внешние увязки подобных композиций с объективно “музыкой”. Музыкально-эмблематические композиции барокко устремлены к “сложному синтезу”, повышают смысловую, эмоциональную нагрузку композиции, дарят музыке способность передавать такое содержание, которое было бы ей недоступно без привлечения метафорических и символических связей [73].

Разумеется, обращение к традиции музыкальной графики барокко возможно, как возможно и воскрешение ее в условиях музыкальной культуры XX в. Но обретение этой традиции, как мы убедимся, осуществляется не механическим путем переносов, легких аналогий и сомнительных сравнений, к которым прибегают теоретики “музыкальной графики” XX в. Анализ конкретных произведений, воссоздающих образцы старинной традиции в современном контексте, особенно четко покажет, что музыкальная графика барокко, наполненная повышенными ассоциациями, проникновенными связями с разными сферами реальности, не имеет ничего общего с “продуктами”, порывающими с самими представлениями об искусстве, с основаниями его морфологии. И здесь, и там — обращение ко внеположным музыке объектам. Но культурно—исторический смысл принципиально различен.

Экспериментаторство авангарда, попытки найти новые “музыки” коснулись и сферы “популярной музыки”. Особенно остро встают здесь вопросы рок-культуры. Не пытаясь осветить эти вопросы с достаточной полнотой, коснемся лишь некоторых существенных аспектов этой проблемы. Именно рок-музыка, как и “графическая” или “политизированная музыка”, вызвала крайние формы стиливого и жанрового творчества, с которыми нам придется столкнуться далее. “Ситуация полистилистики” со всеми ее сложностями и издержками во многом обязана именно поп- и рок-музыке.

Вызов культуре

Растерянность или беспечность, с которой нами была встречена агрессия “массовой культуры”, сменилась призывами охранять подлинную духовность, культурное наследие, классическое искусство. Вырабатываются рекомендации и предписания уже не для благоприятствующей политической программы—речь идет о спасении настоящей культуры [198, 95]. Это чрезвычайное положение возникло закономерно—из-за планомерного внедрения идей контркультуры, насаждения разрушительных позиций, отрицающих живую связь “прошлого”, “настоящего” и “будущего” в искусстве, и благодаря пассивности, равнодушию, неправо-

тивлению этой культурной агрессии—вина, которую нам еще долго предстоит искупать.

Истоки совершающейся экспансии антикультуры достаточно очевидны и во многом изучены. Это—апологетика американского образа жизни, начавшаяся еще в 30-е гг. Уже тогда удалось создать культурный миф о превосходстве американского образа жизни, гедонистических форм в культуре (“сенситивный тип” по П. Сорокину) и навязать эту схему другим типам культуры, целым эпохам, не имевшим ничего общего с предложенной схемой. В другом случае разработанные В.Беньямином основы “эстетики безобразного” спровоцировали и на произвольное истолкование истории культуры, прочитанной “под знаком отрицания”, и—в будущем—на активные и уродливые формы “протеста” против общества, культуры—достаточно вспомнить движение панков. Культурное разрушение прошлого оказалось чреватым самыми тяжелыми последствиями для культурного созидания.

Агрессия лжи, совершавшаяся в прошлом, и в настоящем вызывает какое-то ослепление—эстетика и социология, которые захлестнула “массовая культура”, оказываются в лучшем случае беспомощными объяснить ее сущность, питающими весьма странные иллюзии. Для некоторых авторов “культурная индустрия” оказывается чуть ли не панацеей, а музыкальные предприниматели рисуются чуть ли не покровителями искусств, художников и благодетелями человечества, выполняющими трудную миссию культурного посредничества [177, 33]. Для других поп-культура—один из вариантов “вкусовой культуры”, равноценной высокой, традиционной и обогащающей ее. Идеализация контркультуры сказывается и в теориях “альтернативного движения”—здесь она представляется одним из “островов будущего”, на котором мыслится найти прибежище от всех кризисных явлений [160; 229]. Перечисленные нами утверждения вписываются в плюралистическую концепцию, стремящуюся теоретически оправдать кризисную социальную и культурную ситуацию. Внедренные в научный обиход, эти тезисы размывают грани между культурой и некультурой, лишают устойчивости представления о сознании. Коррозия ключевых гуманитарных концептуальных основ чревата не просто насаждением эстетической всеядности, но взрывом системы ценностей, нормативов как в социальном, так и в культурном плане.

Живучесть и устойчивость представлений о “массовой культуре” во многом, вероятно, объясняется тем, что, обслуживая коммерческое искусство, они стали сами тиражироваться, внедряться в сознание. Особенно навязчивым является стереотип, утверждающий мнимую оппозиционность поп-арта, контркультуры обществу потребления. Это искусно созданный миф, пото-

му что сама предметность "массовой культуры" и поп-арта основана на предметности общества потребления, будь то рекламная образность, или "игра с отходами", или бесконечная вереница тиражируемых копий. Гедонистическая, развлекательная, тиражируемая основа становится очевидной даже без особых аналитических усилий. Рыночная стихия захватывает все отношения в рамках "массовой культуры", сами принципы контркультуры закладывались во многом на основе гедонистического потребления.

В этих условиях неизбежно возрастает коммерциализация искусства, где прибыль становится решающей категорией, вытесняющей собственно художественные критерии. Обеднение искусства здесь неизбежно, неизбежно и закрепощение художника, попадающего в прямую зависимость от механизма "культурной индустрии"; неизбежно и поражение художника, не имеющего возможности пробиться к средствам массовой информации (ситуация "техника против художника"); неизбежна стереотипность творчества, рождающего штампы, которые тиражируются; неизбежна анонимность художественного высказывания, потеря индивидуального стиля и права на авторский почерк, превращенный в клише, порождающий вольное и невольное эпигонство и самоэпигонство.

Возрастающие требования рынка в обществе потребления, превращающие любое пользующееся спросом произведение, независимо от его эстетических достоинств, в товар, подвергаемый тиражированию, создают прямую угрозу для культуры. Все стили, претендующие на протест против норм массовой культуры, прошли одинаковый путь: от оппозиции сложившимся нормам до поглощения и ассимиляции массовой культурой и затем распада [220].

Протест в культурном плане был изначально обречен на поражение: коммерческая эксплуатация умело формировала вкусы, манипулировала сознанием, превращала "бунтарей" в конформистов [169]. Опасность "культурной индустрии" реальна для самого статуса искусства: там, где рыночные критерии становятся определяющими, культура—лишь придаток, а о духовных ценностях нет и речи. Поэтому "сдерживание культурной индустрии" становится одной из актуальных задач в том случае, когда вообще можно ставить вопрос о планомерном культурном строительстве [175].

Не миновали эти процессы и музыку. Производство и внедрение рок-музыки опирается на законы рынка. Неизбежными следствиями оказывается превращение произведения в товар, космополитизация музыки, подчинение ее законам "культурной индустрии" [218].

Сторонники рок-музыки пользуются несколькими схемами

при ее защите. В основе первой—утверждение того, что рок-музыка—искусство протеста, его создают неконформисты, восставшие против общества потребления, системы ценностей этого общества.

Однако в число подобных "неконформистов" попадает и большинство так называемых "skinheads", демонстрировавших откровенно расистские взгляды, сочувственно относящихся к лозунгам неонацистских организаций в Англии ("Национального фронта", "Британского движения"). Действительно, в рок-музыке возникло течение, поначалу противопоставляющее себя реакции: "Рок в оппозиции", "Рок против правых", "Рок против расизма". Однако оно опиралось на самые пестрые, часто несовместимые лозунги. Определенной политической платформы у этого движения не было и не могло быть.

Даже выступив против "индустрии развлечений", рок-музыканты быстро потерпели крах, оказались втянуты в машину коммерческой культуры. В самом движении родилось сознание того, что все его усилия будут тщетными—протест будет пресечен точно отлаженными механизмами музыкального предпринимательства [233, 410]. Попытки организации—создание фестивалей—оказались достаточно наивными. Сама сущность рок-музыки с ее культом свободы от всего предполагала неизбежное поражение.

Очень скоро обнаружилось, что крайние протестующие формы легко адаптируются и перерождаются под воздействием "индустрии развлечений". Анархический мир рок-музыки, мозаичное сознание легко подавлялось политическими, социальными и культурными институтами. В сфере "субкультуры", которую пытаются отождествить с контркультурой, вообще не могут решаться никакие действительные противоречия социального плана: оттеснение рок-музыки в сферу "субкультуры" уже само является гарантией ее безопасности для основ общества потребления, позволяет с легкостью контролировать деятельность рок-музыкантов, подчинить их механизму культурного рынка. "Протест" рок-музыки обречен на поражение, остается "эмоциональным сопротивлением", сводится к чисто символическим формам. Выходя в первый момент за пределы индустрии развлечений, рок-музыка затем не может найти решения противоречий, встающих перед ней, в том опытное поле "субкультуры", куда она попадает.

Сам же тип "выражения протеста" связан с весьма уродливыми формами социально отклоняющегося поведения, обязательного для различных по величине социальных групп, достигающего патологически-извращенных форм (эскапизм хиппи, агрессивность панков и т.д.). Деятельность в рамках субкульту-

ры подобного типа также становится отклонением от норм творчества и культуры.

Осознание своей обреченности приводит к мыслям о безвыходности: характерно признание одного из лидеров рок-музыки—Ф.Фрифа. Желание помочь людям изменить существующий порядок в его мыслях сочетается с признанием в полной беспомощности, в незнании способов добиться радикальных социальных перемен. Естественное следствие этого—апокалиптические настроения [см.: 210, 25]. Не случайно, сама “массовая культура” представляется своеобразным “апокалипсисом XX в.” [184].

Попытки же примирить “индустрию отдыха” и “контркультуру” не убедительны даже для тех, кто пытается отстоять саму возможность такого примирения: выкроить “квадраты культуры” на территории “индустрии отдыха”—идея весьма сомнительная, так как и о культуре в данном случае можно говорить весьма условно, и коммерция, бесспорно, тут же захватит лидерство, заставит подчиниться себе культуру [194, 90].

Что же касается того, как осуществляется протест рок-музыкантов против общества потребления, то достаточно красноречивы и показательны такие образцы “критики через музыку”, как соединение разных современных музыкальных стилей в рамках одного сочинения (композиция “Western Culture”, созданная группой “Henry Cow”).

Эстетический негативизм подобных композиционных “решений” очевиден, как очевидно и то, что средствами выражения становятся эклектика, уничтожение целостного стиля, работа примитивными коллажными эффектами. Здесь наступает коррозия музыкального стиля, самого искусства. Относительно же какого-то индивидуального своеобразия, присущего якобы лучшим образцам рок-музыки и являющегося протестом против коммерческого искусства, то языковые нормы рок-музыки основаны либо на эпатажирующих звучаниях, либо на романтических шлягерных штампах, умело подсунутых музыкальным рынком, либо найденные рок-музыкантами средства мгновенно вводятся в рыночное обращение и становятся ходовым товаром, превращаясь в клише.

Любые попытки найти индивидуальную интонацию пресекаются: всякое индивидуальное высказывание, попав в орбиту коммерческого искусства, становится на службу “культурной индустрии” [218].

Наконец, все чаще приходится слышать такие доводы. Рок-музыка якобы сближает различные музыкальные пласты, стили—европейскую и внеевропейскую культуру, народную и профессиональную. Но “сближение” это приводит не к обогащению культуры, а к обеднению: сочетание штампов, эклектично при-

вязанных друг к другу, уничтожает целостный стиль, заменяет его коллажем из цитат. Другой вывод—рок-музыка якобы обогащает музыкальную выразительность, предоставляя ей невиданные ранее средства, связанные с современной аппаратурой. Но болезненные издержки, неизбежные при введении сверхгромкостей, известны не только в музыкальном, но и в социальном, психологическом, медицинском плане. Поэтому особенно настораживает попытка обыграть исторические аналогии: у рок-музыки, дескать, были предшественники—и музыка Вагнера, и музыка Беховена, и музыка Великой французской революции казалась современникам, даже самым прозорливым, бессмысленным шумом. А потому, предлагают нам, давайте будем терпеливыми и попробуем привыкнуть к сверхгромкостям рок-музыки!

Но в этом рассуждении опускается одно: динамический уровень, используемый рок-музыкой и являющийся ее “визитной карточкой”, противоестествен для человека—губительные последствия шумовых перегрузок описаны и доказаны. Во имя чего нас призывают быть терпимыми—не во имя ли перерождения человеческих способностей и возможностей?

Рок-музыка подавляет индивидуальный стиль, вводит вместо него эклектику. Музыкальный коллаж рок-музыки связан с идеей потребления, с культурой мозаичного, осколочного сознания. В основе рок-музыки лежит любование потребленными музыкальными товарами, отходами, либо циничное безразличие к качеству избираемого материала. Псевдорациональные закономерности, псевдокультурные эффекты опираются на пороговые состояния человеческой психики. Отказ от всех основных культурных норм сопровождается бессмысленным протестом против любых норм—социальных, психологических, музыкальных. Рок-музыка в своих крайних проявлениях перерастает в духовную наркоманию. Все это представляет реальную опасность для культуры, угрозу ее будущему.

...Не означает ли вся эта разбросанность в спорах о сущности музыкального в XX в. — от “метамузыки” Ксенакиса до минимизма приверженцев поп-арта — исчерпанности представлений о безудержном беспамятстве чистого эксперимента? Стоит задуматься над словами: время авангарда кончилось—все звуковые возможности и невозможности испытаны [195, 49]. Настает время возобновления традиций, этап стабилизации положения. Значит ли это, что возвратятся идеи “абсолютной музыки”,—неизвестно. Но, бесспорно, неизбежно настает время больших синтезов.

...Наметил дороги к дальнейшим задачам из области опытного знания (через опыт, а не умозрение) излучения времени. Таким я уйду в века—открываю законы времени... Здесь я чувствую определенные простор и достаточное пространство для того, чтобы расправить крылья каспийского орлана, и черпаю клювом моря чисел.

В. Хлебников

Осмысление пространства, времени, движения в эпохи переломов окрашивает стремительное расширение космоса искусства, совершающиеся информационные взрывы.

Внимание к проблемам пространства, времени, движения в XX в. уникально по размаху. Достаточно привести названия разных музыкальных произведений, написанных в различные периоды, чтобы понять, насколько велик по диапазону интерес пространственно-временной организации, всем оттенкам процесса: "Ионизация" Вареза, "Туда и обратно", "Бесконечное", "Симфонические метаморфозы" Хиндемита, "Образы" Дебюсси, "Живопись", "Crescendo e diminuendo" Денисова, "Ступени", "In Croce" Губайдулиной, "С сегодня до завтра", "Ожидание" Шёнберга, "Ритуал" Булеза, "Агон", "Движения" Стравинского, "Разветвления", "Объемы", "Явления", "Видение", "Lontano", "Атмосферы", "Континуум", "Приключения", "Новые приключения" Лигети, "Тембры-длительности", "Пробуждение птиц", "Хронохромия" Мессиана, "Эманации", "Анаклазис", "Меры времени и тишины", "Полиморфия", "Флуоресценция" Пендеревского...

Концепции пространства, времени, движения в эпоху барокко

Тотальное освоение пространственно-временных отношений и свойств, всех качеств движения в XX в. несравнимо по масштабам со стремлениями и чаяниями эпохи барокко. Однако именно этой эпохе мы обязаны осознанием пространственности как фактора музыкальной композиции, наделенного огромным динамизмом и активно влияющего на состояние стилей и жанров. Развитие принципа концертирования, повлиявшего на множество конкретных композиционных решений, было немислимо вне использования пространственности. Реальное и иллюзорное пространство становились формообразующими принципами. Антистатичный динамический контраст "форте — пиано", введенный в музыку барокко, служил прежде всего изображению простран-

ственной идеи отдаленности. Освоение колоссальных пространств, их музыкальное украшение—размещение в разных участках конкретного пространства групп, солистов, хоров и оркестров, их причудливое сопоставление, игра, контраст и слияние служили той же пространственной концепции, но уже в другом ее облики.

Именно барокко впервые услышало музыку в пространстве и пространство—в музыке, преодолело статичность ренессансной полифонии, внесло в простое сопоставление хоров—исток пространственных эффектов—повышенный динамизм, подчинило пространственные эффекты принципу неожиданности, невиданно раздвинув представления о музыкальной выразительности, усилив эмоциональное воздействие на слушателя.

Открытие пространственности в музыке связано с достижениями всей барочной культуры: именно в эпоху барокко произошло осознание среды—в Италии в XVII в. появляется специальное слово, обозначающее среду,—"ambiente" [25, 25]. Микро- и макровеличины чрезвычайно занимают мыслителей барокко, проблема человеческого существования меж двумя безднами—бесконечно малого и бесконечно великого—тема размышлений французского барокко, начиная с Паскаля [67, 298]. Предмет постоянного восхищения теоретиков "быстрого ума", сближающего "далековатые идеи",—телескоп и микроскоп, которые позволяют проникнуть в бесконечно дальнее и бесконечно близкое. Эмануэле Тезауро восторженно пишет: "Я не знаю, был ли ангелом или человеком тот голландец, который в наше время при помощи двух шлифованных стекол—малых зеркал, вставленных в высверленный тростник, перенес этими крылатыми стеклами человеческое зрение туда, куда не может долететь и птица. С ними мы пересекаем моря без парусов, и при помощи их мы видим дома, леса и города, избегавшие ранее наших своевольных зрачков. Взлетев на небо со скоростью молнии, через это стекло мы наблюдаем солнечные пятна, нам открываются рога вулканов на теле Венеры, нас изумляют горы и моря на Лунном шаре, мы считаем малышей Юпитера. То, что бог от нас скрыл, открывает нам маленькое стеклышко!" [цит. по: 36, 331].

Коренным образом меняется и осмысление времени. Оно воспринимается в эмблематической совмещенности вечного и преходящего. Эсхатологические чаяния барокко перекликаются со средневековыми: обе эти эпохи оперируют категориями времени и вечности. Но средневековые не знают категории, придающей столь невероятную напряженность барочному мышлению,—категории безвременья. Безвременье обозначает границу времени и вечности—его передает немецкая поэзия и музыка [95].

Напряженное восприятие времени фиксируется эмблемой

бренности ("Vanitas"). Протекание времени для барокко—это ускользание его в каждое мгновение, время сложено из неуловимых мгновений. Мотив бренности остро переживался барочной культурой, эмблемы бренности встречаются в поэзии, живописи, литературе, музыке [100]. Великолепная кантата № 60 И. С. Баха пронизана идеей бренности, вечности, смерти и бессмертия [73].

В музыкальной культуре повышенное внимание ко времени проявилось в новом, по сравнению с предшествовавшей эпохой, осознании событийной окрашенности музыки. Время музыки понимается как чередование разнородных процессов, имеющих различный аффектный смысл. Время становится дискретным, музыкальный процесс—контрастным. Барокко вводит динамические и темповые обозначения, осознает антиномичный контраст. Недифференцированное пространство, единое хоровое звучание, выдержанное единое эмоциональное состояние замечаются многослойным, разнородным пространством, темброво и динамически дифференцированным звучанием, особенно ясным в многохорных произведениях, и временем, предполагающим множество темпов, состоящим из отдельных, конкретно аффектных мгновений.

Барочное осмысление пространства и времени отличается динамизмом. Один из символов эпохи: бог—вечный часовщик, который творит, заводит и регулирует универсум. Барокко открывает категорию движения. Если ренессансные мадонны сидели на тронах, то барочные—парят. Принцип движения вносится в скульптуру, архитектуру, живопись, музыку, которая культивирует разные формы танца в балетах, концертах, сонатах, сюитах, интересуется "движениями человеческой души", изменениями в темпе, пространственной игрой. Быть может, барокко именно потому испытывает такую приязнь к фуге, что эта форма прямо связана с движением, бегом!

Всеобщая подвижность схватывается уже в формуле Монтезя: "Весь мир—это вечные качели", затем движение становится важнейшей категорией барокко. Как говорил Кеплер, "ради созерцания, для которого человек сотворен, украшен и наделен глазами, человек не мог пребывать в состоянии покоя в центре: требовалось, чтобы он на земном корабле ради вящей возможности проводить наблюдения в годичном движении переносился в пространстве, подобно землемеру, меняющему свое положение относительно недоступных объектов" [65, 80].

Движение, воспринимаемое в природе и воссоздаваемое искусством, как правило, оказывается иллюзорным, окрашивается представлениями о бренности, меланхолии и—одновременно—пышности, театральности. Барокко постоянно сопоставляет два плана: реальный и воображаемый. "Жизнь есть сон"—это

название пьесы Кальдерона схватывает важнейшие особенности мироощущения барокко. В испанской литературе постоянна тема "engaño-desengaño" (обмана и его распознавания). Это—лейттема "Дон Кихота": "порядок мира он обрел в игре [...] явления трудно увидеть в целом и трудно о них судить, но перед безумным рыцарем из Ламанчи они выстраиваются в радостном и забавном смятении" [11, 360]. Понятию "engaño" соответствует музыкальное—"inganno"—непременная часть "поэтики чудесного", связанная с неожиданностью, игрой.

Преобразования, чудеса не были внешними, чисто декоративными элементами—они составляли неперемнную часть строгой художественной системы. Иллюзорность и театральность—рядоположные качества. Один из крупнейших теоретиков барочного "остроумия", Тезауро, сближал два представления: "мир есть сон" и "мир есть театр".

Одна из наиболее популярных аллегорий барокко представляет мир в виде театра, в котором человек—игрушка, марионетка демиурга. Эта аллегория связана с традициями средневековой мистики (образ человека—музыкальной игрушки встречался у Таулера) и Реформации (у Лютера история мира—кукольный театр бога).

Представления о мире-театре разделялись многими творцами в эпоху барокко. Этот образ встречается у Грасиана, Кеведо, Кальдерона, Сервантеса, Шекспира. Шекспировский "Глобус" носил девиз: "Totus mundus agit histrionem" ("Весь мир действует как актер"), а в комедии "Как вам это понравится!" есть слова: "Весь мир—сцена". Барочная идея "театра мира" ("theatrum mundi") возвела в систему представления, имевшие долгую историю, сообщила переживанию мира как театра неслыханный дотоле динамизм.

Музыкант может изображать этот мировой театр, подражать драме, которой управляет вседержитель. Но если земной музыкант, лицедействуя на сцене земной музыки, подражает богу, то бог—не более, чем актер. Владение правилами, способность играть на сцене мира, быть актером мирового театра сообщает человеку неслыханную силу.

Мир также часто изображается в виде музыкального инструмента, на котором играет творец—вселенский музыкант. Эта аллегория также обладает длительной традицией: отождествление бога и художника встречается в античности и средневековье. Климент Александрийский называет создателя "божественным Орфеем". Большим успехом эта аллегория пользовалась у ренессансной и маньеристской мысли. В "Священных проповедях" Дж. Марино рисует образ нарушенной гармонии мира, извечного маэстро, управляющего всеобщим концертом. Такое сближение творчества и божественной силы было и традицион-

ным, и экстравагантным, “поражающим”—именно поэтому он столь привлекало аудиторию. Человеческое “я” наделялось огромной активностью. В своем эгоцентризме, и художественном, и бытийственном, человек становился и антитетичным, и равно значным божеству.

В XX в. основой эстетической концепции и художественного произведения могут стать любые, самые разные свойства, качества пространства и времени—от моделирования отдельных свойств до создания композиций, отражающих представления о пространственно-временном континууме.

Идея синтеза временных и пространственных форм организации была подготовлена весьма интенсивными разработками этой проблематики в науке и искусстве XX в. Новый взгляд на сами эти проблемы был связан также с активно развитой темой динамизма, захватившей многие и научные, и художественные ориентации XX в. Особый интерес здесь представляют достижения отечественной теории и практики 20—30-х гг., давшие плодотворнейшие результаты и послужившие импульсом к развитию.

Становление новой концепции пространства, времени и движения: 20—30-е годы XX века

Активное преобразование среды было непосредственно связано с рождающимся на глазах переосмыслением пространства принципов его художественного освоения. В 1921—1924 гг. П.А.Флоренский читал во Вхутемасе² курс под названием “Анализ пространственности в художественно-изобразительных произведениях”. В этом курсе было высказано немало положений, сохранивших актуальность и по сей день. “Цель искусства,—говорил Флоренский,—преодоление чувственной видимости, натуралистической коры случайного и проявление устойчивого и неизменного, общечеловеческого и общезначимого действительности. Иначе говоря, цель художника—преобразить действительность. Но действительность есть лишь особая организация пространства; и, следовательно, задача искусства—переорганизовать его по-новому, устроить по-своему. Художественная суть предмета есть строение этого пространства, или формы его пространства, а классификации произведений искусства надлежит иметь в виду прежде всего эту форму” [141, 26].

Знаменательно, что речь идет именно об активном освоении среды—о преобразовании пространства реальности. Мысль, высказанная Флоренским, опиралась на интереснейшую практику—и дореволюционную, и на опыты 20-х гг. Свидетельство

того, как живопись по-новому осваивала и преобразовывала пространство, могут служить произведения разных художников. Назовем “Пространственную живопись” (1918) П. Митурича и созданную им “пространственную графику”, “Цветовые объемы и плоскости” (1918) Н. Альтмана, созданную в 1916—1919 гг. Л. Поповой серию картин “Живописная архитектоника”, в которой она выходит к опытам трехмерного натюрморта-рельефа (дальнейшая эволюция пространственной концепции Л. Поповой отражена в ее “Живописных конструкциях” и “Пространственных-силовых построениях”).

Особое открытие составляет теория В. А. Фаворского, запечатленная в его лекциях. Постулируемая им “беседа вещей”, “цельность изображения” выводит нас из рамок ньютоновского в эйнштейновский мир. Фаворский учит, что подлинное восприятие, основанное на осознании пространственно-временного континуума, должно вызывать и адекватную художественную передачу, приводящую к раздвижению собственно пространственных границ и выходу в четвертое—временное—измерение. Позже, в работе “О композиции” (1932) Фаворский напишет: «Изображение, претендующее быть художественным, имеет задачей организовать, изобразить время. Это будет иметь место тогда, когда мы изображаем историческое событие, и тогда, когда мы рассматриваем, ошупываем и изучаем относительно неподвижную натуру, ибо ошупывание и изучение происходит на основе нашей бинокулярности [...]».

Итак, изображение, и в том числе всякий рисунок, организует и изображает время и, следовательно, здесь обязательно должен встать вопрос о цельности изображения, так как, давая разновременное, мы должны в изображении дать все цельно, как бы одновременно, передавая динамику, мы должны в изображении дать динамику—статику, тогда как чисто пространственный, условный рисунок не должен думать о цельности изображения, так как он механически подходит к одновременности и стремится к буквальной статике. Если эти рассуждения правильны, то так называемый “правильный” академический рисунок в сфере художественного изображения не существует, а есть условный метод проекции при помощи одного глаза, а каждый рисунок, претендующий на художественное изображение действительности, имеет целью изображать реальность, живущую в пространстве и во времени, следовательно, имеет задачу композиционную» [140, 47]. Рассматривая композиционную цельность, Фаворский приходит не только к важнейшим идеям, которые будет рассматривать много позже современная психология восприятия (ср. приведенную выше цитату и взгляды, высказанные Р. Арнхеймом [6]), но и переосмысляет задачи художественной композиции. Искомая им цельность выражается в

² Вхутемас—Высшие художественные мастерские.

том, что в художественное пространство вносится как непремьерное условие элемент движения. В своих лекциях Фаворский говорил: "Композиционность основана на том, что, например, двухмерность, построенная конструктивно, в конце концов осознается нами как безусловно цельная, не составная, неделимая. Такое восприятие двухмерности будет композиционным. В сущности, и в подобном восприятии будет движение, но оно не осознается нами как таковое, а воспринимается как единовременность."

Только осознав двухмерность не как составное, а цельное, мы можем продвигать ее в глубину и получить таким образом третье измерение пространства. Покуда же она является лишь построенной из каких-то сил, то есть остается конструкцией, при восприятии которой мы сознавали бы движение этих сил, до тех пор мы не могли бы двинуть ее в глубину и у нас не возникло бы глубинного движения. Следовательно, образ пространственной трехмерности для нас был бы недоступен" [59, 15]. Движение вносится и в пространственно-временную организацию композиции оформляемой книги как целого, то есть происходит развертывание композиции непосредственно во времени,—только так достигается искомая цельность. Напомним о близких связях Флоренского и Фаворского—их деятельность в журнале "Маковей", который оформлял Фаворский и для которого писал Флоренский, книгу Флоренского "Мнимости в геометрии", обложку которой сделал Фаворский, более непосредственные контакты [38, 17 — 19].

Само время и атмосфера 20 гг. толкали и мыслителей, и самых разных художников на опыты именно в указанном направлении. Усиление урбанистических тенденций, преобладание стиля конструктивизма, внимание к качественно новым показателям в искусстве, необходимость освоить и обжить новое пространство города, смоделировать его, рождение производственной темы, вросшей в искусство,—особый скачок здесь дал дизайн,—одно из направлений, способствовавших общему устремлению к новому осмыслению пространственности. Другое—отчетливо охранительская тенденция, предполагающая сохранение и возрождение памятников искусства,—также спрессовывала в время истории и способствовала новому осознанию художественного пространства.

Два полюса, вырисовывающиеся в музыкальной практике первых десятилетий XX в., связаны со стремлением анализировать абстрактные качества пространства в музыке, конструированием новых форм, не допускающих предметных аналогий и, с другой стороны, с поисками новых синтезов пространственно-временной организации, охватывающих колоссальные пласты музыкальной материи, огромные средостные массивы и подразу-

мевающих неразграниченность музыки и действительности. Крайнее представление о первой тенденции дают опыты футуристов в 1910-е гг., о второй—"массовые действия" 20-х гг.

Показательным для первой тенденции является композиция А. Лурье "Формы в воздухе", посвященная П. Пикассо. Сознательный поиск новых фактурно-пространственных решений приводит автора к отказу от классической системы тактового метра: аперриодичность, атемпоральность, произвольное деление длительности, отказ от темповых обозначений и указаний размера (в реальности возникает воображаемый переменный размер)—следствие интереса к чисто пространственному решению, поисков новых фактурных рисунков. Основными факторами формообразования в этом трехчастном цикле становятся повторы и развитие сходных фактурных ячеек, контраст различных плотностей, рисунков, пятен и масс. Афористичность высказывания выливается в сверхнасыщенное музыкальное сообщение, содержащее и строгую абстрактную структуру, выведенную из элементов, заданных заранее, и тщательно прорабатываемые изменения, создающие иллюзию абсолютной свободы от структурности, мнимую импровизационность (см. пример 4).

Вторая тенденция также связана с изменившимися представлениями о пространственности, однако ее характер—принципиально иной. В музыке осуществляются совершенно уникальные опыты, связанные с освоением и преобразованием среды,—"массовые действия" 20-х гг. Музыка выносится на площадь, представляет в движении—традиционный мотив народного гуляния приобретает здесь совершенно особый и новый смысл. Режиссированные "действия" включали колоссальный "исполнительский состав"—в них участвовали профессионалы и непрофессиональные "актеры". Граница между жизнью и искусством стиралась. Исполнители и слушатели оказывались неразделимыми—все участвовали на равных в действе. Режиссерский сценарий мог предусматривать лишь основные его контуры. В "массовых действиях" сочеталась профессиональная, специально приуроченная к данному событию музыка определенного автора (авторов) и фольклор—городской и революционный. И здесь стиралась грань между авторским и анонимным творчеством. Необычными были и место, и способ бытования этих "произведений"—классико-центристская модель концертного исполнения заменялась звучанием на улице и площади, а само звуковое полотно приобретало колоссальный размах—и по пространственному объему, и по исполнительскому аппарату. В сущности, то разрушение традиционной концертной ситуации, о которой позже писал Эйслер, происходило именно в этих опытах. А метод предельной достоверности, неотграниченность искусства от жизни, предугазывал пути, по которым пошла "музыкальная кинодокументалистика"

60-х гг. в творчестве итальянских композиторов, проповедующих политизацию искусства, о которой мы писали.

В "массовые действия" непременно также включалось движение. Естественно, возникали симультанные и сукцессивные коллажи. "Массовые действия" 20-х гг. кардинально меняли сами представления о музыкальном произведении, способах его существования. Эта форма оказалась уникальной, хотя и содержала заряд идей, частично реализованных позже.

Таким образом, осознание пространственно-временных форм в искусстве 20-х гг. непременно предполагало повышенный динамизм. Мы рассмотрели его различные проявления в поэтике художественного творчества, в самом способе существования произведений искусства.

Динамизм мироощущения во многом был непосредственно связан с особым направлением, получившим огромное распространение именно в этот период, с методом конструктивизма. Касалось это творчества и отечественных, и зарубежных мастеров, самого "стиля эпохи". Как пишет исследователь немецкого конструктивизма, «самой очевидной и всеобщей, но наиболее внешней связью конструктивизма с действительностью 20-х гг. был опосредованно отразившийся в нем новый этап промышленно-технического развития. Технические изобретения, сделанные в предшествовавшие десятилетия, но не получившие тогда массового применения, внедрялись в быт больших городов США и Западной Европы и радикально изменяли облик и внутренних ритм жизни: автомашины, авиация, электричество, американские небоскребы, механизация труда, радио, кино. Перелет Линдберга через Атлантический океан (1927) всколыхнул умы. Триумф техники, рационализации, машины, ставшие абсолютно необходимыми для человека ("мы" — в такой неразрывной связи говорил Линдберг о себе и своем самолете), определили повседневное мироощущение человека» [111, 89 — 90].

Одним из следствий этих процессов было то, что "конструктивизм принял технизацию и стандартизацию жизни. Множество конструктивистов в различных странах считали своей первой задачей связи с техникой, промышленностью" [там же, 91]. Опыты многих отечественных и зарубежных художников — здесь можно назвать практику "Баухауза", В. Татлина, Л. Поповой — свидетельствуют о пристальном внимании к индустрии, технике, строительству. Культ машины сказался в знаменитой формуле Ле Корбюзье: "Дом — это машина для жилья". Аналогичные требования предъявляли к архитектуре многие советские теоретики. Целесообразность, конструктивность, полезность и четкость ритма работающей машины становились идеалом времени.

Понятно поэтому, что тема города оказывается столь привле-

кательной, — движение работающих машин, механистичность и предельная целесообразность — все эти урбанистические представления передаются и музыкой. Исполненный в СССР в 1926 г. "Пасифик 231" Онеггера был воспринят как олицетворение "мирового ритма современного движения". Возникает определенное желание отозваться на это музыкальное изобретение, предложить свой вариант: А. Мосолов пишет "Завод" ("Музыка машин").

Чрезвычайно интересен анализ "Лунного Пьеро", предложенный Рославцем, сам подход к этому сочинению. В духе конструктивистских установок Рославец анализирует взаимодействие словесного и музыкального текста и приходит к выводу о непримиримом противоречии между "Жиро-импрессионистом" и "революционером-Шёнбергом". Он пишет: "Вместо слияния получился конфликт, столкновение двух несхожих творческих индивидуальностей в борьбе за образ искусства" [126, 32]. В этом конфликте, по мысли Рославца, побеждает Шёнберг, но ценой искажения образа. "Образ Пьеро, — пишет Рославец, — как он предстал нам в музыке Шёнберга, — это уже не "лунный", призрачный Пьеро, с его нежными вздохами, в которых чудятся переливы тончайших гармоний Дебюсси, — а Пьеро железобетонный, дитя современного индустриального города-гиганта, незнаемый человечеством еще новый Пьеро, во вздохах которого слышен лязг металла, гудение пропеллера и рев автомобильной sireны. Правда, этот Пьеро у Шёнберга также взят в обстановке светового эффекта, но источник световой энергии здесь является вовсе не луна, а могучий электрический прожектор" [там же].

Слова Рославца наполнены скрытой полемикой с импрессионизмом и романтизмом — полемика эта выражается в тщательно подчеркиваемых антитезах романтической и конструктивистской поэтики. Характерен и вывод статьи: "«Железобетонный Пьеро» победил Пьеро "лунного", но не взял его из жизни; и теперь этот бледный, призрачный образ будет вечно резать на страницах шёнберговского творения, напоминая о таящемся в глубине диссонансе, оставшемся не разрешенным.

Однако подобное трагическое разделение художественного образа не составляет ли всего, что есть существенно важного и исторически ценного в памятниках искусства, возникающих на рубеже эпох, когда устремленное к творчеству новых форм новое художественное сознание, будучи еще не в силах преодолеть в себе атавистические чары прошлого, покорно ищет свои образы воплощения в идеалах уходящей в вечность эпохи» [там же, 33].

В этом выводе Рославец бегло касается важнейшей проблемы культурно-типологического характера, очерчивает свойства эпо-

хи столкновения старого и нового, их неразрешимого на долгое время конфликта, парадоксального сочетания старых и новых элементов в форме [205].

Тема движения отражается не только в музыкальной образности, но и в отдельных выразительных средствах. Повышается энергия ритма, моторность, культивируются остринатные формы, механистичное движение, регулируемое ровным счетом, — и одновременно композиторы экспериментируют с ритмической нерегулярностью, создают намеренные перебои, остановки в движении, стыкуют разные планы разнородного движения.

Огромное внимание уделяется энергии мелодического развития. В 1927 г. журнал "Жизнь искусства" разрабатывает анкету по вопросу о современной музыке. В ответах разных композиторов особенно подчеркивается роль Хиндемита как вдохновителя движения, вознесшего логику линейного развития на новую высоту. Композиторы одновременно апеллируют к традиционному национальному опыту и к достижениям западноевропейской музыки. Характерно заявление Щербачева, создавшего целую школу: «Наше народное песенное творчество, как подпочвенный сок, таит в себе громадную потенциальную энергию в плане этого "линейного", мелодического мышления, и мы, как мне кажется, впервые в истории нашей музыки становимся лицом к лицу, с одной стороны, к истокам европейского музыкального мастерства, а с другой — к заложенным в нас самих потенциям» [157, 7]. Здесь также подчеркивается мотив движения, а сама теория Щербачева оказывается отвечающей духу времени. Последовательной разработке эта проблема подвергнется в "энергетических теориях" Курта и Асафьева.

Тема движения активно влияет и на конкретные жанровые решения — с огромным интересом композиторы осваивают новые танцевальные роды, рожденные "веком джаза", — новая сюита с такой же неутомимостью экспериментирует с этими "модными" танцами, как барочная — со своими.

В этих условиях, естественно, рождается ощущение повышенного динамизма, которое влечет за собой важнейшие сдвиги как в теории, так и в практике. Передача движения в творчестве, как мы показывали выше, — одна из распространеннейших идей в самых разных видах искусства. И здесь мы встречаем множество подходов и решений — от наивных и схематичных до самых тонких, изощренных, схватывающих важнейшие особенности современного сознания. Таким образом, поэтика художественного творчества позволяет затронуть важнейшие антропологические вопросы современной культуры и дает ключ к ним.

Характерно, что именно в это время происходит окончательное формирование законченной теории процесса у Асафьева.

Эта теория обладает исключительной ценностью не только для музыковедения, но и для общеметодологического изучения процесса, являя собой единственную в гуманитарном знании законченную теорию процесса.

Процесс — одна из главных тем всего творческого наследия Асафьева-теоретика. Блистательные описания разных форм, типов, проявлений, оттенков движения и процесса приводят ученого к объяснению не только сущности индивидуальных стилей, но — самой природы музыкального мышления. Явление, позже названное "акцентная нерегулярность" (В. Холопова) и выделенное как свойство ритмики этого мастера, определил Асафьев в блестящей формулировке: "Косой дождь сильных долей"; описаны Асафьевым и другие важнейшие особенности ритмики Стравинского, позже названные "акцентным варьированием", "варьированием временной протяженности", "полиметрией" (В. Холопова). Для Асафьева в современной музыке неотделимы такие параметры, как "ритм" и "звукокомплексы", понимаемые и как мелодическое развертывание, и как фактурное явление. Стравинский как символ этих новых энергетических и динамических явлений современности — олицетворение для Асафьева всего стиля современного музыкального мышления, не сводимого к классикоцентристским схемам [7, 62].

Передающие разные степени движения блистательные характеристики разбросаны по всей "Книге о Стравинском", которую с равным основанием можно было бы назвать и "книгой о современной ритмике". Так, о "Плясках щеголих" Асафьев писал: Впечатление, что музыка не движется и даже не переливается, а крутится, как колесо вокруг оси. Такова и на самом деле "манера" игры у деревенских исполнителей танцевальных мотивов: "нанизывать" [...] вокруг какого-нибудь наигрыша-стержня бесконечный ряд узоров» [там же, 46]. Блистательно подмечены Асафьевым и такие особенности ритмики, как "органическая неквадратность", исследованная более поздними теоретиками, найдены национальные корни энергетических и процессуальных явлений — в глубинах фольклора, восходящего к языческой древности.

Показательно, что и другой великий мастер XX в. — Бела Барток, значение которого как теоретика до сих пор не оценено до конца, выделил особые ритмические структуры, связанные с фольклором разных народов, и те особенности, которые отвечали в них важнейшим принципам ритмики XX в. (неквадратность, переносность размера и такта, вседелимость длительности, акцентное варьирование и др. [ср.: 163 и 144; 145]).

Асафьев уже в ранних разработках — на подступах к целостной теории процесса — резко критикует тех, кто не рассматривает музыкальное развитие, а занимается простым перечислением.

Главное для него—избежать объяснения музыки “как случайных отдельных частей”. Характерно высказывание в “Книге о Стравинском”: “современное музыкознание тяготеет все сильнее и сильнее к изучению процесса формообразования” [7, 26]. Слово “процесс” он выносит в заглавия своих исследований: “Теория музыкально-исторического процесса как основа музыкально-исторического знания”, “Музыкальная форма как процесс”.

“Процесс”—ключ к открытию самого существенного не только в современной музыке; в сущности, вся история музыкального искусства прослежена сквозь призму понятия “процесс”. С этих позиций Асафьев выявляет важнейшие особенности раннего и зрелого стиля венского классицизма. “Гайдновское остроумное распределение материала покажется картонным домиком, забавной игрой в сравнении с бетховенским обнаружением идеи. Иной масштаб, иной размах, иной тонус речи—и на каждом шагу выявление того или иного положения через противопоставление, через контраст, через противоречие. Гайдновский игрушный механизм с хорошо прилаженными друг к другу колесиками, где все на своем месте и вовремя звучит,—это иной мир рядом с бетховенскими организмами с их сложным функциональным становлением. В них всюду ощущается веяние сурового, испытующего ума, взвешивающего выразительную ценность каждого мига движения, и—одновременно—бытие чуткого и глубоко чувствующего сердца (бетховенские *adagio*)” — таким предстает это сравнение [9, 174 — 175].

Учение Асафьева о процессе естественно выросло в окружающей культурной среде, вписалось в значительную социокультурную ориентацию, сложившуюся в отечественном гуманитарном знании. Актуализация идей, приковавших внимание Асафьева, была предопределена общим ходом исследований XX в., поворотом к осознанию новых закономерностей развития, проблем динамики и процесса. В объектах исследования на первый план вышли внутреннее строение развивающегося объекта, его внутреннее время.

Требование Асафьева перейти от описания “отдельностей” к осознанию процесса согласовывалось и с устремлениями Фаворского, требовавшего “цельности”, и со взглядами Бахтина, совершившего в 20-е гг. переход от постулата единичности к постулату целостности смысла, не складывающегося из отдельных знаков.

Интерес ко внутреннему времени объекта привел к требованиям отказаться от механистической, статической трактовки формы. В “Книге о Стравинском”, анализируя “Поцелуй земли”, Асафьев пишет: «Варианты данных мелодических элементов с прирастающими к ним новыми составляют “текущее” и ме-

няющее ежесекундно свой облик “вещество”, из которого и складывается форма. Трудно описать такого рода форму от того, что здесь все дело в движении, в непрестанном заполнении, разветвлении, распухании или “сжатии” ткани и в ее урезывании, в приливе или отливе звучаний (количественном, реально получаемом, а не только усилениями или уменьшениями силы звучности). Ткань словно дышит, то наполняясь воздухом и расширяясь, то сводясь к одной-двум линиям. Сказать, что здесь “периоды и предложения” состоят из столько-то и столько-то тактов, не касаясь процесса роста,—значит, ничего не сказать, и приверженцам зрительной музыки и музыкальной архитектоники ничего не остается делать, как объявить: да здравствует голосоведение, а все остальное—не музыка! Так они и поступают. Но вступление к “Весне” Стравинского восьмитаками и учением о раз навсегда установленных “разрешениях” интервалов, одновременно звучащих,—не измерить. Когда в точных науках встречаются с необъяснимыми явлениями, то меняют гипотезы и пересматривают методы. В музыке в таких случаях отвергают не “правила”, которые устарели, а необъяснимую ими музыку» [7, 43 — 44].

Это полемическое утверждение, рождающее новый подход к музыкальной форме, до сих пор не восторжествовавший в музыкознании, хотя, казалось бы, статичное описание давно морально устарело, было позицией Асафьева, основой созданной им теории.

Позже Асафьев писал: “...происходит так, как будто эта живая музыкальная речь для чего-то наполняет готовые архитектурные формы-схемы; как воды и вино—сосуды различных размеров и типов, тогда как сама-то музыка великолепно может существовать без всяких схем” [9, 136 — 137]. Его установка совпадает с точкой зрения Тынянова, критиковавшего в сходных выражениях также внешне-пространственный подход к художественной форме. Согласно Тынянову, недопустим следующий взгляд: “Форма + содержание = стакан + вино. Но все пространственные аналогии, применяемые к понятию формы, важны тем, что только притворяются аналогиями: на самом деле, в понятие формы непременно подсовывается при этом статистический признак, тесно связанный с пространственностью” [139, 9].

Развитие начинает усматриваться во все новых и новых областях. Изменение взгляда на объект изучения повлекло за собой коренные методологические и методические перестройки. Асафьев пересмотрел цели и задачи, сам предмет музыкознания, сформулировал задачи музыкально-социологического и общекультурного исследования. Аналогичные процессы прослеживаются и в других гуманитарных дисциплинах. Для отечественной науки было характерно постепенное включение в сферу исследо-

вания все новых и новых проблем, связанных с более широким социокультурным контекстом.

Эволюцию от исследования формальной структуры текста к его семантической, исторической и социологической интерпретации проделали по-разному несколько ученых. Характерна смена ракурса исследования в трудах В.Я.Проппа, особенно заметная при сравнении его книг "Морфология сказки" (1928) и "Исторические корни волшебной сказки" (1946).

С. Эйзенштейн, описывая творчество Пикассо, искал в своей работе "Неравнодушная природа" выражение исторического опыта в смене формальных построений. Фундаментальные сдвиги в исследовании поэтики словесного творчества знаменовало введение понятия функции, осуществленное Тыняновым. Для развития взглядов этого ученого в 20-е гг. существенно усиление внимания к "историческому фону". Весьма важной является сказанная в статье "О литературной эволюции" (1927) мысль: "...изучение литературной эволюции, или изменчивости, должно порвать с теориями наивной оценки, оказывающейся результатом смещения наблюдательных пунктов: оценка производится из одной эпохи-системы в другую" [138, 271].

Бахтин, критикуя картезианскую лингвистику, приходит к мысли о социальном и коммуникативном подходе к высказыванию. Подчеркивая в монографии о Достоевском момент "внутренней социальности в речевом общении", объективно закрепленный в речевом жанре, он снимает тем самым противопоставление синхронистической и исторической поэтики.

Обращение к уникальному объекту исследования—процессу—потребовало от Асафьева выработки принципиально новой научной методологии. Неповторимое своеобразие его труда "Музыкальная форма как процесс" объясняется теми оригинальными научными основаниями, которые характерны для новой науки XX в., обращенной к описанию процесса³.

Для того, чтобы понять эти основания, необходимо вспомнить, какие черты присущи новой науке⁴. Они радикально отличаются от оснований классической научной парадигмы, не обращавшейся к проблематике процесса. Классическая наука устроена к усмотрению сущностей, постижению вечного и неиз-

менного; новая наука—к описанию наблюдений, полученных в опыте. Классическая наука направлена на замкнутую логико-дедуктивную систему, постклассическая—на гипотетико-индуктивную. Классическая наука "выносит за скобки" деятельность ученого, тем более—его личность. Она не показывает ход научного исследования, его пути, трудности, ложные шаги, генезис той или иной проблемы и поиски ее решения. В противоположность этому, постклассическая наука детально описывает весь ход научного поиска, непременно показывает авторскую точку зрения на предмет исследования [109, 352 — 355].

Именно эта новая методология обнаруживается в исследованиях Асафьева. Огромный интерес для культурной антропологии представляет направленность его учения на описание опыта, данного в процессе становления, в восприятии самого ученого. Вспомним его известное признание: "Мне хотелось слышать формы, наблюдать, как они образуются в сознании композитора и как воссоздаются в восприятии чутких слушателей. Я чувствовал, что музыкальное содержание есть то, что слышится и слышится—у одних с преобладанием чувственного тону, у других—интеллекта... Я начал упорно искать, как содержание сознания композитора и каждого художника становится художественным творчеством" [цит. по: 110, 7].

Асафьев строит свою теорию как гипотезу. Несколько раз в книге "Музыкальная форма как процесс" он повторяет: "Я выдвигаю гипотезу". Теория "кризисов музыкальных интонаций" прямо названа им гипотезой [9, 358]. Так завершается спор с догматической системой музыкознания, отмечающей новый, непривычный слушательский опыт, не укладываемый в прокрустово ложе отработанных ею схем. Именно подвижность самой теории, осознаваемой как разрастание, развитие гипотез, позволяет Асафьеву схватить важнейшие особенности объекта изучения—процесса. Само знание о процессе, его теория представлены в становлении, росте, изменчивости.

Асафьев великолепно ощущал и природу процесса, и особенности своей теории. О законах движения в музыке он писал, что они "не поддаются пока точному определению" [там же, 29]. Множество подходов, постепенные смены ракурсов, подвижная позиция позволяют схватить важнейшие показатели кажущегося ускользающим объекта—процесса.

Асафьев открыто разъясняет свой метод, цели построения исследования. В его крупных работах—"Симфонических этюдах", "Музыкальной форме как процесс"—есть даже специальные разделы, в которых определено построение книги, пути движения исследовательской мысли. В исследованиях Асафьева отрефлексированы смены авторской точки зрения, методов, их совмещение.

³ Изменение методологических оснований в науке, самого ее статуса, вырабатываемой ею системы ценностей и самого "образа науки" составляют важный проблемный узел науковедения [94; 106; 107]. Особый интерес представляет разграничение классического и постклассического образа науки [см.: 109].

⁴ Осуществляемые процессы перехода от одного стиля мышления к другому прекрасно ощущались еще до возникновения новой научной парадигмы. По словам Герцена, «весь этот беспорядок произошел от немецких теорий и французских практик; они подняли все дрожжи со дна общественного быта и со дна сознания человеческого; все пошло бродить, и мир очутился "hors du gonds"» [30, 28].

Характерно признание ученого: «Целью моих “Этюд” было указать на необходимость внимательного и тщательного исследования с точки зрения психологии творчества и вопросов стиля крайне важной отрасли русской музыки. Поэтому я часто веду повествование в двух направлениях и в отношении одних опер даю чисто стилистический анализ, в отношении других допускаю психологический подход, а иногда совмещаю и тот и иной метод, рассматривая (как, например, в этюде “Пиковая дама”) данное явление в смысле изучения психологических основ языка и стиля. Таким образом, я всюду стараюсь, меняя стиль, методы и приемы, оставаться в пределах этюдности, то есть подчеркиваю то или иное высказывание, важное для изучения и усвоения художественного своеобразия русских опер положение и перевожу его в плоскость обсуждения на данном конкретном примере, стремясь частный случай сделать значимым для построения как бы теории познания всей области русского музыкального искусства» [10, 252].

Столь же детально характеризует методы, цели и особенности построения своего исследования теоретик иных процессов, совершающихся в культуре, — Л. Выготский [26, 6 — 9].

Асафьев вносит и всячески подчеркивает в научном повествовании личностный момент. Характерны постоянные оговорки в книге “Музыкальная форма как процесс”: “думаю, что”; “утверждаю, что”; “подчеркиваю” и т. д. [9, 355 — 358]. Это вовсе не свидетельство исследовательского эгоцентризма, но проявление новаторского подхода к методам научного познания. Вспомним, что в 20-е гг. велась оживленная полемика вокруг “понимающего метода” “наук о духе” и “объясняющего” — “наук о природе”, а также — вокруг противопоставления индивидуализирующего метода “наук о культуре” генерализирующему методу естествознания⁵.

В процессуальном учении Асафьева показаны различные шаги и сложности научного поиска. Ученый открыто демонстрирует становление своих гипотез, истоки постановки проблем. Характерно следующее его признание: «Понятие мелос. Помню, что оно возникло в моем сознании в 1917 году, когда я обдумывал, как определить то качество музыки или музыкального становления, в возникновении которого главной действующей силой является чередование высотностей не как отдельных “точек”, а в их взаимообусловленности и объединенности “дыханием”» [там же, 197].

В исследовании Асафьева отражены и трудности научной работы, “ложные шаги”. Так, в книге “Интонация” исследователь сообщает, что отказывается от понятия “музыкальная семанти-

ка”, введенного им в первой книге исследования “Музыкальная форма как процесс”, поскольку оно стало употребляться не в том смысле, которым его наделял сам исследователь [там же, 215].

Повышенной ролью рефлексии, процессуальности, избранными методологическими основаниями также определяются многие особенности терминологической системы Асафьева — ее вариабельность, подвижность. Они согласуются с “движущимся” характером теории, направленной на осознание самого процесса. Асафьев подчеркнул все трудности и этой части научной работы в начале книги “Интонация”: «Я очень страдаю от невозможности изложить эту книгу безупречно, и вязкость ее языка сознаю [...]. Точно так же сознаю свою вину в пользовании неологизмами [...]. Я употребляю их не потому, что мы живем среди “наплыва неологизмов”, но из-за необходимости выделить какой-нибудь необычный нюанс в очень обычном и стертом термине [...]. Точно так же в подборе и наложении эпитетов я стараюсь выявить необходимые для меня стороны музыкального восприятия или впечатления или внушить их слушателям» [там же, 214].

Взгляд Асафьева, каким он предстает в его исследованиях, не застылый, а многофokusный, подвижный. Исследователь, шаг за шагом овладевая изменчивым объектом, прослеживает и фиксирует все изменения, совершающиеся с ним самим, — активно, тем самым, перерабатывает и собственное научное “я”. Изменчивости объекта соответствует мобильность индивидуального научного аппарата, способного схватить много ракурсов. Объекту в становлении соответствует теория в становлении. В ходе работы с объектом исследования происходит работа и с самой гипотезой, и с самим исследователем.

Следуя наиболее передовым тенденциям своего времени, формируя новую науку о процессе, Асафьев достиг в своей теории равновесия структурного и исторического подходов. Ему удалось точно соотнести статические и динамические моменты в музыкальной форме, выделить важнейшие показатели музыкального процесса.

Формирование теории Асафьева происходило, как уже отмечалось, в эпоху повышенного динамизма, наиболее адекватно запечатлело свое время, наполненное до краев движением. В то же время, как и музыкальное творчество той эпохи, учение Асафьева содержало множество импульсов для развития современного музыкознания, многие из которых остаются не исчерпанными и по сей день.

⁵ Эта полемика отражена в ранних работах М. М. Бахтина.

Основные концепции музыкального времени в XX веке

Время—одна из главных тем культуры XX в. С. М. Эйзенштейн назвал поиски времени “центральной драмой персонажей XX в.”. По словам Н. Н. Трубникова, “проблема времени есть специфическая проблема XX века” [137, 5]. Можно выделить лишь несколько направлений в непрерывном познании времени, его свойств. Так, весьма яркой тенденцией в литературе можно считать **т о т а л ь н о е о с м ы с л е н и е в р е м е н и**. Можно вспомнить слова о романе Т. Вулфа “Взгляни на дом свой, Ангел”: “Каждое мгновение—это плод сорока тысячелетий. Мимолетные дни, жужжа, как мухи, устремляются в небытие, и каждый миг—окно, распахнутое во все времена”. По словам писателя, “все эти годы меня постоянно преследовал некий феномен [...] идея временных соотношений [...]”. Сюда входили три элемента. Первый, и наиболее очевидный,—реально существующее настоящее, элемент, который движется, повествование, в котором раскрываются ныне существующие характеры и события в их непосредственном движении в ближайшее будущее. Второй элемент—прошлое; в нем те же самые характеры рассматриваются в связи с обобщенным опытом человеческого существования, так что каждый миг их жизни определяется не только сиюминутным переживанием, но и всем тем, что было испытано до настоящего момента. Помимо этих двух, существовал еще и третий элемент, который представлялся мне в виде времени неподвижного, времени рек, гор, океанов, земли; род вечной и неизменной вселенной времени, на которую могут быть спроецированы быстротечность человеческой жизни, горькая мимолетность отпущенного ему срока. Именно колоссальная проблема трехэлементного времени почти полностью подавила меня [...] и стоила мне бесчисленных страданий” [117, 110 — 111].

В осмыслении времени устанавливается **п р и н ц и п м н о ж е с т в е н н о с т и**, время предстает как элемент и показатель различных систем, не сводимых к одной схеме или единым предписаниям (среди характерных тенденций—внимание к “потoku сознания”, интуитивистское понимание — “чистая длительность” А. Бергсона, анализ “циклического времени”, “времени мифа” и др.). При этом некоторым направлениям присуща односторонность: так, согласно М. Мерло-Понти, «экзистенциализму в руках французских писателей всегда угрожает опасность впасть в этот “изолирующий” анализ, который раскалывает время на дискретные мгновения, сводит жизнь к набору состояний сознания» [цит. по: 45, 25]. “С большим или меньшим основанием,—делает вывод советский исследователь,—этот

упрек можно отнести и к феноменологии, и к психоанализу, и к структурализму, и к другим течениям буржуазной философии” [там же].

Своеобразный анализ временных структур в искусстве и гуманитарных исследованиях привел уже в первые десятилетия XX в. к изменению взгляда на время. Характерно, что в 1938 г. М.М.Бахтин выводил жанровые свойства романа из “переворота в иерархии времен”, “изменения временной модели мира”, “ориентации на незавершенное настоящее” [56, 34]. Эта позиция формировалась на протяжении 20-х гг. А ранее, как мы помним, Фаворский дал замечательный по тонкости анализ нового осмысления пространственно-временного континуума в своих лекциях по теории композиций.

Проблема взаимоотношения непрерывного и дискретного исследуется и в теории познания, и в таких дисциплинах, как лингвистика, теория кино. Характерное для современной научной мысли признание **м н о г о м е р н о с т и и д и ф ф е р е н ц и р о в а н н о с т и** самого времени приводит, в частности, к разграничению его видов. В работах В. Шкловского различаются реальное и киноматографическое время. Анализ рассказа Бунина “Легкое дыхание” привел Л.Выготского к выводу о несовпадении хронологической последовательности событий, описанных в рассказе, и временной организации произведения, его сюжета. Для различных ориентаций искусства XX в. характерно внимание к совмещению нескольких временных планов [там же, 16]. Отсюда естественно намечается выход к проблематике монтажа, в сильнейшей мере повлиявшей на осознание стиля и жанра. Постепенно меняются воззрения и на специфику времени в том или ином виде искусства: например, Р.Якобсон настаивает на возможности ввести в композицию фильма **одномоментность** или **обратимость**, преодолеть линейность **киновремени** [159, 30].

Поиски временных закономерностей осуществляются непрерывно в музыке XX в. [см.: 122]. Среди открытых возможностей—воспроизведение реального, природного времени в музыке, обращение к предельно сжатому, уплотненному, сверхнасыщенному или, напротив, к “бессобытийному”, “остановившемуся” времени. Осуществляя своеобразный анализ художественного времени в своих произведениях, композиторы останавливаются не на причинно-следственных связях, а на плотности или разреженности, неподвижности или быстроте течения времени. Среди новых временных типов организации XX в. выделим некоторые показательные и важные для нас ориентации.

Одна из концепций основывалась на идее органического роста, вечного метаморфозиса, внутреннего непрекращающегося изменения, подвижности. Эта теория, развитая А.Веберном, осно-

вывалась на идеях Гёте, высказанных в его натурфилософских трудах, в первую очередь—в “Метаморфозе растений”. Такие мысли, как: внешний облик содержит внутренний рост; все в одном: лист, корень, цветок [187],—нашли непосредственное применение в теории и творчестве Веберна. Веберн говорил: “Гёте рассматривает искусство как деятельность всеобщей природы, выступающей в особой форме человеческой природы. Это значит, что между произведениями природы и произведениями искусства нет существенной противоположности, что это одно и то же, и что то, что мы рассматриваем как произведение искусства и таковым называем, в сущности представляет собой не что иное, как продукт всеобщей природы” [24, 13].

Так как «человек—всего лишь сосуд, в который влито то, что хочет выразить “всеобщая природа”, искать закономерности искусства надо так, как естествоиспытатель ищет закономерности в природном» [там же, 14]. “Вещи,—продолжает Веберн,—о которых трактует искусство вообще, с которыми оно имеет дело, не являются чем-то эстетическим [...] речь идет о законах природы [...]” [там же]. Материал музыки—звук—предстает перед музыкантом как осваиваемая закономерность, как постепенное завоевание обертонового ряда. Идея метаморфоза, как нельзя лучше, оправдывается именно на примере этого музыкально-природного объекта, она в совершенстве приложима к принципу обертоновости [там же, 57]. Столь же естественно в системе Веберна преломляется идея внутренней необходимости: и фриз Парфенона, и “Искусство фуги” Баха, и мастерство нидерландских полифонистов, и содержащая идею необходимого внутреннего роста и развития гармоническая система, и применяемая Веберном техника додекафонии, возникшая в результате освоения “природного материала музыки”,—все это “все время одно и то же самое, в тысяче различных видов” [там же, 100].

Органический рост музыкальной материи, последовательное ее освоение—идея, определившая развитие многих других гармонических стилей. Основываясь на иных принципах, к идее обертоновой гармонии приходит Скрябин. Согласно теории Рославца, слух словно движется по обертоновой шкале, осваивая все более и более далекие призвуки. Поиски внутренней закономерности привели этого композитора к технике синтетаккорда, организуемой гармонии, форму, фактуру. Принципы единства, совершенства и органики позволили Рославцу создать целостную оригинальную систему, основанную на реализации не натурфилософских, но собственно музыкальных идей [205].

Одна и та же идея породила разные стилевые комплексы. В рамках стилей намечались две тенденции в истолковании времени: стремление к предельной сжатости, уплотненности, афористичности высказывания и, напротив, к временной неподвижно-

сти, статике. Сама же идея органического роста, единства толкала на поиски стилистической чистоты, и эти поиски увенчались успехом и у Веберна, и у Скрябина, и у Рославца. Однако стилистическая чистота не означала стилиевой стерильности—мы помним, какими многозначными, опосредованными представляли связи Веберна с разными традициями старинной музыки. Столь же многозначны стилистические компоненты стиля Скрябина (романтизм, символизм, экспрессионизм) и Рославца (импрессионизм, символизм, экспрессионизм, футуризм, конструктивизм). Сложное понимание традиционного и новаторского предусматривало впитывание различных культурных слоев, стилиевых примет, переработку их в рамках индивидуального высказывания. Но во многом именно опора на традицию позволила позже ориентироваться новым стилистическим ориентациям, основанным на развитии концепций и Веберна, и Рославца, и Скрябина. Способность породить традицию доказала жизнестойкость их идей.

Принципиально иная концепция музыкального времени возникла в рамках звукоокрасочных композиций в 60-е гг. Новая выразительность формообразующих свойств статики предельно контрастировала со сверхбыстрым временем сериалистических композиций, которым она пришла на смену. В звукоокрасочных неоимпрессионистических решениях по-новому были осмыслены важнейшие параметры композиции: микрополифония и сверхтематоглосие не допускали яркого тематизма—произошло обновление тематической концепции: слияние тематизма, драматургии, фактурно-тембрового и пространственно-временного решения. Решающим в композиции стали факторы временной протяженности, едва заметные изменения на микроуровне, сказывающиеся очень медленно, постепенно подтачивающие неизменность, застылость материи. Статика потребовала огромной проработанности, разветвленности и даже избыточности музыкальной ткани. Например, «если анализировать произведение “Атмосферы” по партитуре, то сразу обнаруживается каноническая техника, но она абсолютно не слышна, потому что столь многоголосный канон (сначала 48-голосный, а позже—56-голосный) уже не воспринимается как таковой. Мы слышим длящуюся музыкальную ткань (слово “ткань” надо понимать как простую метафору), и кажется, что музыка прядется безостановочно, без всяких разрывов» [188, 497].

Композиционная идея “микрополифонии” вызывает отчетливые аналогии с техникой барочного многохорного письма. В многохорном концертном письме хор может рассматриваться как утолщенный голос-пласт, возникают имитации между хорами и каноны хоров. Кроме того, открывается возможность полифонического развития одновременно на нескольких уровнях: имита-

ции между хорами и внутри хоров. В одних случаях композиторы явно рассчитывают на то, что слушатель воспринял полифонию внутри каждого хора и полифонию хоров. В других—важно, чтобы слушатель воспринял полифонию хоров, а композиционная работа внутри утолщенного голоса-хора может раствориться в звучании хоровой массы. В таком случае пропадает “микрокомпозиционный” и “микротематический” уровень, сливаясь с макроуровнем. Музыкальными элементами оказываются не голоса, а их сплетения.

Техника современного сверхмногоголосия имеет существенное сходство с барочной многохорностью, но и отличается от нее. Если старые полифонисты откровенно демонстрировали и блестящую контрапунктическую работу, и все звуковые возможности, представляемые им огромным составом и самим пространством, в котором он размещался, то современных мастеров больше интересуют чисто сонористические эффекты. Однако и в том, и в ином случае можно говорить о повышенном внимании к темброкрасочности, к плотности или разреженности материала, к игре крупных пятен, красочных мазков.

Наличие в подобной композиции двух микро- и макроуровней предполагает возможности их тонкой сбалансированности. В случае малой проработанности ткани, кластерной записи, к которой тяготеют польские композиторы (Пендерецкий, Лютославский и др.), доминирует макроуровень. Сбалансированными они оказываются в условиях микрополифонии. Возможен перенос основных факторов композиции на микроуровень произведений.

Здесь показателем и регулятором изменений становится “внутреннее время” звучащего объекта. Например, в Концерте для флейты и гобоя с оркестром Э. Денисов не использует привычные темповые разграничения, а прибегает к фиксации временных отношений, характеризующих внутренние преобразования звучащего вещества. Так, в начале концерта стоит ремарка “Poco agitato”, далее—“Poco meno mosso”, “Agitato”, “Più tranquillo”, “Tranquillo”. Отказ от классической темповой организации, применение относительных скоростных обозначений, отражающих меру внутреннего движения, отвечают новому пониманию музыкального времени, закономерностям звукокрасочной композиции, в которой уже присутствуют и статические, и динамические процессы.

Интереснейший анализ взаимопревращаемости устойчивого и изменчивого, выявляющий диалектическую логику и единство этих категорий, осуществляет Г. Дмитриев в композиции “Ледостав-Ледоход”. Два крайних состояния—предельная динамика и предельная статика оказываются взаимосвязанными: динамические формы организации содержат тормозящие моменты, а, в

свою очередь, внутренние накопления антиинерционных сил подпрыгивают бессобытийную скванованность (см. пример 5).

Подобный замысел и его воплощение также требуют известной избыточности материала, а также строгого контроля над развитием композиционного процесса. При этом, как говорит композитор, в момент достижения примерного равновесия инерционных и динамических сил возникает элемент непредсказуемости, но само его появление было запрограммировано в первоначальном замысле.

Отметим, что анализ абстрактных процессуальных качеств музыкальными средствами осуществлялся и в принципиально иных концепциях, не опирающихся на сверхмногоголосие. Такова концертная симфония “Дуэли” Н. Сидельникова (1973). Действие в этом оригинальном инструментальном театре может выражаться во введении открыто персонифицированных элементов, тем-символов (тема “Dies irae” во II и III частях). Но избранная “программа”, основанная на выявлении абстрактных закономерностей, предполагает большую обобщенность материала и в то же время—подчинение его главной идее: борьбе закономерности и случая. По мысли автора: «Начиная с литеры Е, то есть главной партии I части, серия представляет собой своего рода звуковую “матрицу”, состоящую из 13 звуков, где 12 звуков неизменны, а тринадцатый “случаен” и вносит элемент свободного развития. В отличие от шёнберговского принципа, “матрица” эта не транспонируется, а лишь тесситурно располагается в звуковом пространстве, а также нарушается изнутри переменной тринадцатого звука» [39, 41 — 42].

Первая часть—“Соотношение неопределенностей”—дополняет композиционную модель интересной работой с различными системами временной организации: переход ко все большей неопределенности—от тактовой системы к условному тактовому делению, затем—к записанной импровизации в рамках нового такта ($3\frac{4}{4}$, $3\frac{5}{4}$), к алеаторическим наплывам вибратона, поглощающего и без того хаотическое движение, наконец,—к свободному “плывущему” метру без такта (перед литерой О), исчерпывающему возможности “неопределенности” и возвращающему равновесие, большую упорядоченность (сокращенная зеркальная реприза сонатной формы). Во второй части—“Борьба гармонии и хаоса”—главная идея воплощается в симуляционной драматургии: происходит постепенная коррозия гармонической целостности, вытесняемой дисгармоничной сферой (хроматика, быстрое неупорядоченное движение, кластерная система, интонационный и фактурный комплекс I части, возвращение серии, тем “Dies irae”), а затем—снова возобладающими становятся элементы гармонической сферы, вырастающие из внешне неупорядоченного процесса. Замысел финала—“Поединки законо-

мерности и случая"—устремлен к размыканию процесса, запечатлению диалектического возобновления развития на новом витке: «Финал,—говорит композитор,—это бесконечный канон, представляющий собой ритмически измененный ракоход от конца разработки первой части с захватом начала экспозиции. Отсюда и его название—"Поединок закономерности и случая". В принципе финал мог бы продолжаться "вечно", начиная с литеры М и переходя на начало..." [там же, 43].

Известные трудности в воплощении подобной композиционной идеи сказываются, как замечает Г. Григорьева, и в восприятии этого произведения [там же]. Однако "Дуэли" Сидельникова являются этапным сочинением и в выборе темы, и в осмыслении музыкально-временной организации.

Среди других концепций статической музыкальной композиции выделяются те, в которых проявляется медитативность. Преобладание одного образа-состояния, длительное варьирование, незаметное накопление изменений, нередко—возникновение звучания из ничего и подобное же—уходящее в тишину—окончание—все эти показатели обнаруживаются в симфоническом творчестве Г. Канчели, отчасти—А. Тертеряна. К медитации тяготеет финал Квинтета Шнитке, оригинально претворяется эта новая идея в "Музыкальном приношении" Р. Щедрина, медитативность присуща сочинениям других композиторов—А. Кнайфеля, В. Сильвестрова.

Статический тип драматургии использует во многих своих сочинениях Б. Тищенко. Композитор стремится воссоздать спонтанность, естественный рост музыки, подобный биологическому росту организма из клетки. По словам автора, "естественным путем музыкального развития материала мне видится путь внутренне детерминированного, почти биологического становления [...]. Настоящая музыка всегда производит такое впечатление, что она появилась на свет сама, без посторонней помощи. Она должна была появиться". Этой идее подчиняются его симфонические замыслы вплоть до Пятой симфонии, сохраняющей связи с концепцией "биологического роста", но и вносящей новое в ее воплощение.

Важнейшая основа статики связана с новыми, по сравнению с классическими, типами временной и ритмической организации. Статические композиции подобны "непрерывному течению, не разрываемому тактами", григорианскому пению—"их нельзя анализировать по правилам Римана" [201, 14]. "Нейтрализация гармонии" в условиях статической композиции непосредственно связана и с "нейтрализацией ритмики" [ibid., 126]. Композиционный прием в этом случае становится стилевой категорией, атрибутом неомимимизма и других сходных течений. В условиях статической композиции разрушается противо-

поставление импровизации и композиции: ритмическая организация становится все более условной. Современные композиторы часто приходят к нефиксированному ритму, к принципам "вседелимости временной единицы", "временизмерительности" [144; 145].

В рамках статической композиции, основанной на технике сверхмногоголосия, происходит изменение многих музыкальных параметров. Единый комплекс образуется благодаря слиянию гармонии, тембра, фактуры, пространственно-временной характеристики. Формообразующими факторами становятся плотность или разреженность звучания, тонкие изменения рисунков, типов сплетений, плоскостей, наложения и контрасты звуковых пятен и масс, объемов и линий. Как правило, в этих условиях радикально переосмысливается само понимание пространства и времени: возникающее в результате композиционной работы воображаемое пространство становится регулятором музыкального времени⁶.

Статическая композиция также изменяет само представление о музыкальной форме и основы ее восприятия. Характерно одно из описаний программных неомимимистических композиций: «"Lontano" и некоторые более ранние вещи—"Атмосферы", "Видения" или разделяющий их Виолончельный концерт, а также прежде всего "Kyrie"—вторая часть "Реквиема" (Лигети.—М. Л.)—все эти произведения имеют между собой нечто общее, а именно то, как воспринимается их музыка. Я имею в виду не "музыкальную форму" (музыкальная форма может быть расчленена самым разнообразным образом), я имею в виду сам облик этой музыки. Она создает такое чувство, словно струится непрерывный поток, у нее как бы нет ни начала, ни конца; по сути дела, мы слышим отрывок из того, что уже давно началось и все будет и будет звучать. Для этих произведений типично то, что в них едва заметны цезуры, музыка течет, не останавливаясь. Формальная характеристика этой музыки—статика. Музыка кажется неподвижной, но это лишь иллюзия, видимость—внутри этой неподвижности, этой статики происходят постоянные изменения. Мне сейчас представилось: водная поверхность, в которой отражается картина, вот эта гладь замутняется, и картина исчезает, но очень-очень постепенно. Затем вода вновь разглаживается, и мы видим другую картину. Это было бы лишь метафорой или ассоциацией, но нечто метафорическое есть в самом названии этого произведения» [188, 496].

Здесь же возникают вопросы о границах музыкальной формы, о принципах ее организации, функциях и границах разде-

⁶ Об особенностях восприятия музыкального пространства см.: 104; 105.

лов и т. д.—об основах нового музыкального синтаксиса. Как мы увидим далее, эти проблемы неотделимы от проблем стиля и жанра.

Другая концепция музыкального времени связана с утверждением магической сущности музыки. Скрябин утверждал стихийное и гармоничное завершение хода времени в музыкальной мистерии. Вспомним слова композитора: "Вам не кажется, что музыка заколдовывает время, может вовсе его остановить?" "Ритм—заклинание времени... Творческий дух посредством ритмов вызывает самое время и управляет им". "Музыка есть звуковое заклинание" [цит. по: 127]. Космологическая символика сочинений Скрябина (особенно его последних мистерий-сонат), объединенных общей программой—движение от хаоса к экстазу,—доводит до пределов музыкальной эсхатологии идеи света, катарсиса, поиски прозвучания и скрытой органики, которые осуществляли многие эстетики и художники.

Остановку времени, запечатление апокалиптического момента в рамках композиции мы находим позже у О.Мессиана—в "Квартете на конец времени" композитор выходит к аналогу вечности и безвременья. Его неповторимая концепция музыкального времени находит воплощение в оригинальных формах временной организации—в "принципе витража", в принципах "ограниченности", зеркальности, передающих "Литургию кристалла" [47, 67 — 69]. "Теологическая радуга" Мессиана основывается на тех же идеях, запечатлеваящих вневременные формы: композитор обращается к необратимым ритмам, ладам ограниченной транспозиции. Космологическая тайна, приковывающая внимание композитора, выражается в конкретных приемах, о которых говорит автор: «Лады, которые нельзя транспонировать за пределы узко ограниченного круга транспозиций, так как в других случаях они будут повторяться нота в ноту; и ритмы, которые нельзя обратить, так как при этом будут повторяться те же самые длительности», — вот суть "Очарования невозможностей"» [там же, 125].

Теологический метод Мессиана сочетается с естественно-научным. Здесь он опирается на предшествующую, наметившуюся в конце XIX—в начале XX в. традицию. Каталогическая точность, стремление к почти научной достоверности были присущи Римскому-Корсакову, записывавшему голоса птиц и затем переводящему их на язык своих партитур. О "Снегурочке" композитор писал: "Некоторые птички попевки (кукушка, крик молодого кобчика и друг.) вошли в пляску птиц. Во Вступлении петуший крик тоже подлинный, сообщенный мне моею женой [...]. Один из мотивов весны [...] есть вполне точно воспроизведенный напев жившего у нас довольно долго в клетке снегиря [...]. Таким образом, в ответ на свое пантеистически-языческое на-

строение я прислушивался к голосам народного творчества и природы и брал напетое и подсказанное ими в основу своего творчества" [125, 177].

В XX в. точные каталоги птиц, олицетворяющие одновременно идею гармонии и связи человека с космосом, составляет и передает О. Мессиа—в "Экзотических птицах", "Каталоге птиц", "Пробуждении птиц". Так, в основе композиции "Пробуждения птиц" Мессиа—не простая звукоподражательная концепция—в противном случае возник бы жалкий музыкальный муляж, основанный на коллажном эффекте. Композитор изображает природное время музыкальными средствами: в композиции точно, но во временном сжатии, отражено последовательное включение голосов пробуждающихся птиц, звучащих от полночи до полудня [93, 4]. Казалось бы, Мессиа—следует заветам французских клавесинистов. Однако музыкальный образ птиц, созданный ими, оказывается предельно далеким от "природного звучания", а метод клавесинистов вызывает у Мессиа—раздражение и протест. Само же посвящение "Черным и певчим дроздам, соловьям, иволгам, зарянкам, пеночкам, славам и всем птицам наших лесов" в произведении Мессиа—[там же, 3] успешно настраивает на музыкально-природную образность, а композиция впитывает и преобразует не только природные звучания, но и множество музыкальных реальностей.

Другой логический итог и эстетических, и художнических штудий, поисков первосущности природного и музыкального,—мысль об изначальной тишине, молчании, вслушивании и безмолвном разговоре, скрыто ведущемся везде. Формула Хайдеггера "Речь говорит", вероятно, наиболее полно схватывает сущность представлений, согласно которым художник становится медиумом, открывающим смысл сущего в своем послании [189, 19].

Эта система взглядов отражена и в поэзии Рильке, пронизанной мыслями о поэте—"голосе окружающего мира", о двуединстве таких качеств, присущих миру, как "здесь—бытие" ("Dasein"), "сущее" ("Sein") и "несуть" ("Nicht-Sein"), "пустота" ("Leere"). Этой же системе соответствую идеи Фаворского о "беседе вещей", доносимых с полотна. Этой же системе отвечают и взгляды совершенно иного по убеждениям, кругу интересов художника—Малера, сорбившего, что в его Третьей симфонии перед ним разворачивается этот разговор вещей, рисующий "восходящую последовательность всего сущего" [86, 166].

Роль толкователя, остро вслушивающегося и в пустоту, и в полноту окружающего мира, впервые наделяет особой ценностью абсолютную тишину—знак погружения в этот абсолют бытия. Культ не-звучания, движения в неслышимое, космическую

бездну проявляет в митических концепциях Штокхаузена. Границы тишины испытывает Пендеревский ("Меры времени и тишины").

Одновременно возникает противовес: погруженность в тишину будет означать—в другом крайнем проявлении—полную ненужность и абсурдность звучания, следовательно, полный разрыв с космологическими первоосновами. Хэппенинг Кейджа, преследующие именно эти цели, ставят точку в этом нигилистическом эксперименте. Абсурдность композиции "4'33'", основанной и на абсолютном молчании, и абсолютной механистичности отсчета времени, отрицает любую беседу, любое вслушивание, любой культурный контакт.

Столь же радикально порывают с традиционными представлениями о гармоничных и космологических основах музыки образцы "конкретной музыки": здесь "сырые звучания", в том числе и "природные", уже не имеют ничего общего с природно-музыкальной образностью. Основы музыкального произведения разрушены, а потому любая конкретика "природных сколков" не имеет ничего общего с искусством, с его возможностями воспроизводить реальность. Максимальное приближение к достоверности, к собственно природному в его натуралистическом облике с предельной силой показывает, насколько чужда музыке точная подражательность. Художественный предмет становится мертвым слепком. В сущности, коллажные эффекты "конкретной музыки" столь же далеки от искусства, как и "потребленные образцы" поп-арта, изначально отрицающие естественность. Отказ от художественного влечет за собой утрату способности передавать какое бы то ни было содержание.

Статические концепции довольно быстро потребовали радикального обновления—высветления ткани, большей динамичности и прозрачности. В конце 60-х—начале 70-х гг. возникла "новая контрастная полифония". Некоторые ее образцы имели явное воздействие композиционных решений Ч.Айвза: тембровая дифференциация гигантских составов американского мастера (например, в Четвертой симфонии) сопровождалась полиритмией и политемповостью—приметами "контрастной полифонии" 70-х гг. У Айвза же была воспринята оригинальная организация музыкального пространства-времени, предполагавшая соединение многих разностилевых комплексов, то есть симультанный коллаж. Пространственно-временные формы организации, к которым постепенно перешла современная музыка, осваивая новую организацию музыкальной ткани, технику композиции (сверхмногоголосие) и затем, прорвав оболочку статической концепции, сомкнулись с новым истолкованием стиля и жанра.

Пространственно-временные композиции в музыке

Переосмысление—слияние пространственно-временных параметров в музыке готовилось долго. После активной разработки музыкального пространства в многоохорных барочных композициях наступило затишье: открытие пространственности мало беспокоило венских классиков (среди немногих исключений—сцена на балу в "Дон Жуане"), эта идея не согласовывалась с установками "абсолютной музыки". Возобновление пространственных разработок связано с романтизмом—иллюзорное пространство разрабатывают в фортепианных произведениях Шуберт и Шуман, в оркестровых—Берлиоз, Брукнер и Вагнер, обращавшийся и к реальным пространственным эффектам. Идеи Вагнера мастерски развивает Малер, подготовив, как мы увидим в дальнейшем, новую стилевую концепцию XX в. Совершенно на иной почве новая концепция музыкального пространства-времени возникнет у Ч.Айвза. Характерно тщательное развитие многих пространственно-временных идей в его творчестве, среди них—реальное пространственное отдаление, эффекты воображаемого, иллюзорно-символического пространства ("Вопрос, оставшийся без ответа", "Четвертая симфония") [44, 53 — 83]. Эти новые возможности пространства будут разрабатываться в дальнейшем: так, пространство и движение станут определяющим структурным моментом в "Антифонах" Станиславского, эффект пространственности присутствует и в "Симфоническом мотете" композитора.

Другое направление в освоении пространственно-временных форм в музыке связано со стремлением запечатлеть абстрактные закономерности в музыкальном материале. Так поступает Варез, развивая свои идеи в "Интегралах". К подобной концепции композитор пришел сознательно, он писал о "пространственной проекции", об "изменении традиционных представлений" с тем, чтобы "представлять на слух оптические эффекты", "следить за проекцией некой геометрической фигуры на плоскость" [227, 446 — 447].

В дальнейшем абстрагирующая тенденция сомкнулась с детализацией конкретного программного замысла. Коллизии инструментальной драмы С. Губайдулиной "In Croce" определяются и взаимопроникновением двух драматургических, интонационных сфер: юбилейная речитация органа и скованный монолог виолончели, соответственно—элементы тональности, стилевые и жанровые аллюзии—микрохроматика, стилевая нейтральность, —и конфликтным столкновением этих противоположных начал, борьбой, заканчивающейся новым качеством, смелой маской и ролей: персонажи меняются местами, виолончель захватывает

интонационную основу органа, а орган застывает в кластерном звучании, постепенно растворяющемся в безмолвии. Тембровая драма реализуется в пространственных перемещениях—перекрестных движениях инструментальных героев, ведущих их к перевоплощению. Само это движение в пространстве оказывается предельно выпуклым, наглядно воплощающим идею “In Croce”—образно-символическая суть произведения столь же впечатляюще передается слушателю, сколь и смысл драматического развития, воплощенного в абстрактных пространственно-временных формах, напоминающих геометрические проекции на плоскость, движущуюся непрерывно.

Эффекты символических изображений различных пространственных перемещений стали основополагающими в стилях импрессионизма, неомпрессионизма, символизма в музыке. Повышенная ассоциативность, суггестивность вышли здесь на первый план.

Потребность в конструировании особой природной образности, отходящей от документальной, фотографической “достоверности”, обращение к тысячам и тысячам неуловимых оттенков переживаний и их опосредованное отражение в музыкальных зеркалах было столь органичным, что и сейчас слова Кокто воспринимаются не как красивый парадокс: “Дебюсси существовал до Дебюсси. Это—архитектура, которая, отражаясь, колеблется, в воде, облака, которые нагромождаются и распадаются, засыпающие ветви, дождь на листьях, сливы, которые падают, разбиваются и истекают золотом. Но все это бормотало, лепетало, не могло обрести человеческого голоса, чтобы высказаться. Тысяча неуловимых чудес природы нашли, наконец, того, кто смог их выразить” [цит. по: 82, 9 — 10].

Дебюсси, бесспорно, исходил из реальных переживаний—более того, он стремился внушить их слушателям, касалось ли это конкретных реалий или обобщенных пространственно-временных образов. По свидетельству М. Лонг: в “Отражениях в воде” он находил “маленький круг на воде”, “маленький камень, который в нее падает” [82, 45], и требовал от исполнителей точной передачи этого впечатления (см. пример 6).

Но Дебюсси был против навязывания точных ассоциаций, протокольной точности, протестовал он и против причисления себя к “импрессионистам”, настаивая на символической сути своего творчества. Характерны его комментарии к “Прелюдиям”, зафиксированные М. Лонг: “Ветер, который своим дуновением приносит вам историю мира”... “Паруса”—это нематериальный образ лодок на море; море, “тихая кровля, по которой ходят голуби”, как писал Поль Валери [...] Дебюсси критиковал некоторые “расцвеченные, а скорее—раскрашенные” интерпретации:

—Это не фотография пляжа! Не почтовая открытка к 15 августа!» [там же, 113, 100].

Интересно, что наибольшей конкретности Дебюсси требовал именно в передаче пространственно-временных представлений. Символатично, что названия фортепианных прелюдий Дебюсси записаны в конце произведений, в скобках и зачастую принадлежат не самому автору. Ненавязчивость подобной программности прямо противоположна литературным популяризациям романтизма. Именно программность Дебюсси привлекает в XX в. многих композиторов, добивающихся повышенной ассоциативности и суггестивности. Об этом прямо говорит Д. Лигети: “Когда я упоминаю Дебюсси, композитора, которого особенно люблю, или Малера—другого моего любимейшего композитора, я говорю: у Малера и Дебюсси музыка влечет за собой, как комета свой хвост, очень широкую полосу ассоциаций из всех областей человеческих переживаний. В этом смысле музыка [...] действительно связана для меня со всеми областями представлений и реальности. Но все в музыке преобразено! Я сказал бы так: программная музыка без программы, музыка, сильно насыщенная ассоциациями, но чистая музыка. Все прямое и однозначное мне чуждо. Я люблю намеки, двусмысленности, многозначность, вещи с двойным дном. Многозначны и различные картинные ассоциации, связанные с моей музыкой, о которых я говорю и думаю или которые я ощущаю, когда представляю себе мою музыку” [188, 507]. Композитор прямо сравнивает свои “Атмосферы” с “Ноктюрнами” Дебюсси и пишет: «Само слово “атмосфера” имеет два значения: это атмосфера и в собственном смысле слова и в переносном. Музыка, можно сказать, метафорически связана с обоими названиями, так же как названия прелюдий Дебюсси. Дебюсси поместил названия не в начале пьес, а в конце, в скобках. Такой способ называть произведения (в живописи нечто сходное можно найти у Пауля Клее, который когда всего дает название своим картинам и рисункам, только тогда они окончены) мне довольно близок—в нем нет ничего внешнего, он, так сказать, отвечает самому представлению о музыке подобного рода. Вернемся к “Атмосферам”—нечто воздушное, парящее, неприземленное, почти лишенное очертаний, непрерывно изменчивое, а с другой стороны—атмосферное в переносном смысле слова,—я хотел бы надеяться или верить, иметь право надеяться на то, что это произведение, если и не обладает открытой экспрессией, то все же передает совершенно определенное качество атмосферы» [ibid., 507].

Неомпрессионизм Лигети ведет его к своеобразному синтезу идей “подражания природе”—чувственная яркость, пластичность в его музыке доведена до предела: музыкальная ткань воспринимается как живой организм, дышащий, пульсирующий,

меняющийся (не случайно композитор вспоминает свой детский сон: вибрирующая ткань, прообраз его композиционных решений), и, с другой стороны, идей "абсолютной музыки": вернее—к снятию их противопоставления, под знаком которого развивалась музыка XIX в. Возникает качественно новый синтез—абстрактная пространственно-временная композиция, воплощающая "широкоразветвленные лабиринты, заполненные звучаниями и нежными шумами" [199, 74] и одновременно подключающая богатые ассоциации из всех областей реальности, основанная на синестезии⁷. На основе этой концепции возникают не только новые возможности отражать сложные пространственно-временные формы, качества и состояния, но также и определенная стилевая глубина, позволяющая выходить к тончайшим ассоциациям, аллюзиям. Произведение переполняется скрытыми музыкальными связями, позволяющими осуществлять микростилистические преобразования.

Обостренное внимание к пространственно-временным формам возникает у тех композиторов, которые решают воссоздать обрядовые формы. Одно из интереснейших произведений—оратория В.Кутавичюса "Последние языческие обряды", в которой удивительно сочетаются тонкая трактовка статики, лаконизм, простота фольклорного в своей основе материала и новаторская композиционная работа. Статичный музыкальный материал восполняется пространственным перемещением самого звука: в оратории использовано звучание хора за сценой, в движении к сцене, на сцене, при выходе в зал, в самом зале, при выходе из зала⁸. Пространство—важный компонент этого театрализованного действия: оно звучит или безмолвствует, в нем намечаются и реализуются, фокусируются различные звуковые центры. Кроме движущегося в пространстве хора, в оратории применено дополнительное средство пространственного контраста—звучание антифонно соотнесенных органов. Еще один пространственно-звуковой центр появляется в центральной III части—на сей раз во внутреннем пространстве, занятом слушателями: из их рядов встает певица, втягивающая своим пением ранее "нейтральное" слушательское пространство в пространство музыкального про-

⁷ "У меня часто происходят превращения зрительных и осязательных ощущений в слуховые,—говорит Лигети,—звучания почти всегда ассоциируются с цветом, формой, плоскостью, и наоборот: форма, цвет и материальное состояние—со слуховыми ощущениями. Даже отвлеченные понятия: количество, отношения, взаимосвязи и процессы являются для меня наглядными и занимают свое место в некоем воображаемом пространстве" [203, 165].

⁸ Пространственные эффекты во многом определены архитектурной формой зала, для которого предназначено произведение ("Малый зал барокко" в Каунасе)—в нем состоялось исполнение оратории в рамках VI пленума правления Союза композиторов Литовской ССР. Исполнение оратории в Большом зале Московской консерватории из-за специфики зала было ограниченным в возможностях реализации замысла. Мы описываем свои впечатления от оригинальной версии.

изведения. Этот эффект вторжения усиливают пространственные переориентации певицы в зале, поворачивающейся из стороны в сторону. Одновременно хор разделяется на две антифонно соотнесенные группы, которые обмениваются музыкальным материалом. В IV части круговой мелодический рисунок темы-попевки *a-b-g* влияет на форму и пространственную круговую организацию. Тема передается по кругу от одного голоса к другому, каноническое изложение темы сопровождается пространственным канонизмом. Затем появляется второй пространственно-звуковой центр: с этого момента канон движется по двум кругам, в дальнейшем пространство разделяется на четыре участка—канон движется по четырем кругам, наконец, впервые за все произведение, хор поет весь одновременно, окружая пространство слушателей.

После этого хор медленно устремляется за сцену, и в этот момент происходит важная функциональная трансформация органной партии. Ранее органное звучание подкрепляло или подсвечивало хор, теперь оно противопоставлено хору: появляется новый тематический материал в стиле *Schlichterchoral*, звучащий между хоровыми проведениями. Хорал символизирует ту традицию, которая вытеснила языческие обряды. Одновременно хорал выполняет чисто музыкальную роль: регулярно прерывает хоровое звучание, постепенно вытесняя его—после последнего проведения хорала замолкает хор. Здесь возникает интересная игра со слушательским восприятием: по инерции ожидается продолжение—лишь со временем становится понятно, что произведение закончилось. С другой стороны, слушателям подсказывается, что здесь—конец: последнее проведение хорала—самое развернутое, устойчивое, итоговое по характеру. Произведение оказывается растворенным в реальном времени: оратория начинается внезапно, за сценой—хор не виден, поэтому непонятно, когда собственно он зазвучал; обман ожидания растворяет и конец в реальном времени.

Кроме идей современной пространственно-временной организации, в оратории обнаруживаются черты традиций барочного искусства. Очевидны аналогии с венецианской многохорностью, преодолевшей пассивность, статуарность музыкального пространства. Связь с высокими традициями хорового письма обнаруживается и в хоровой фактуре, ее тонкой полифонической проработке. Наконец, в основе композиции—оригинальное осмысление национальной традиции. Фольклорная статика материала разрастается в пространственно-временную композицию. Незабываемо впечатление от произведения: его магический, околдовывающий колорит, огромное эмоциональное воздействие музыки.

Древние пласты украинского фольклора затрагивает кантата

С. Жукова "Співаночки". Интонации народной речи, фольклорные попевки органично сочетаются с музыкально-пространственным решением, воссоздающим изначальный синкретизм. Обряд продиктовал идею пространственного движения, своего рода "крещендо—диминуэндо". Два состава расположены на сцене (сопрано и рояль) и в зале (второе сопрано, скрипка, кларнет, темплеклок). Пространственный разрыв между ними создает возможность игры: переключки, взаимодействие и сопоставление этих групп дифференцируют пространство в начальных номерах, оживляют его. В последней части ("Ой, ходи сон") осуществляется реальное движение звука в пространстве: вторая певица проходит на сцену. Темп ее прохода регулируется паузами в партии первой солистки. Таким образом, пространственное движение соединяется с музыкальным звучанием, временным развертыванием процесса, организуется им. После драматического диалога первая певица покидает сцену. Возникает инверсия—музыкальное время регулируется пространственным движением. Форма оказывается разомкнутой—после ухода певицы из зала исполнители могут произвольно, на любой ноте последнего сегмента квазимпровизации, закончить произведение. Здесь воссоздается обрядовое время, воспроизведен один его цикл.

Работа с пространственно-временными формами может осуществляться самыми скупыми, камерными средствами. Это великолепно доказывает вокальный цикл О. Галахова "Сцены-гуляния" (пять песен на стихи Николая Тряпкина) для меццо-сопрано, женского дуэта и фортепиано. В основе цикла лежит контраст народных стилей интонирования, типов песенности, жанров—протяжных "Запевов", предваряющих каждую песню и складывающихся в вариантно-куплетную форму (роль "Запевов" в общей композиции цикла—варьированный рефрен), призывной частушечной "Майской песенки", прелестной своей наивной свежестью, гармонирующей с безыскусным строем стиха, речитативного сказа "Камень-алатырь", лирической "Прощальной". Ясность, простота избранных форм подчеркивает мастерство в работе с этим материалом—композитор обнаруживает неожиданные его возможности и тонко раскрывает в работе с пространством. Уже первый "Запев" с его ритмической свободой, раскрепощенностью, гибким варьированием центральной интонации, свободой артикуляции содержит обещание пространственного развития, движения. Об этом свидетельствует затухающая интонация недопетой песни, инструментальная концовка—квазимпровизация фортепиано. "Майская песня" начинает едва уловимую пространственную игру—в нее включаются и плавные передачи попевки от голоса к голосу, и перебросы мелодии, разбивки стиха, и импровизационные смены фактуры.

Наконец, в финале цикла—"Призывные страдания"—осуществляется выход к пространственно временной двуплановости. Здесь—общая симультанная реприза цикла, в которой одновременно звучит музыка "Запева" (партия меццо-сопрано) и "Майской песенки" (дуэт), причем "Запев"—это продолжение предыдущего развития, новые куплеты в допеваемой песне, а "Майская песенка" повторяется трижды—последний повтор не доводится до конца, постепенно истаявая в тишине, повисающей после самых важных слов. Развертывается небольшое действие: призывы-переключки "Майской песенки" звучат одновременно с протяжной темой запева-рефрена. Звучат две темы, два жанра—два стиля интонирования, два темпа и времени сводятся воедино (см. пример 7).

Созданное воображаемое пространство позволяет включить реальный пространственный фактор в композицию, вносящий в нее театрализацию: со слов "Я вас тоже приглашаю" дуэт, по замечанию автора, "не спеша покидает сцену. Оставшиеся куплеты дуэт допевает за сценой, постепенно затихая (как бы удаляясь)" (см. пример 7). И здесь обращение к пространственности раскрывает новые возможности композиционной работы, казалось бы, на предельно простом материале, означает выход к оригинальным формам стилистической, временной организации на основе традиции народного пения.

Повышенное внимание к проблемам пространства, поиск новых форм временной организации, как мы видим, захватывает многочисленные ориентации современной музыки. Так или иначе, наиболее плодотворные решения означают не только стремление к синтезу искусств—они приносят удивительные результаты в трактовке жанра, стиля, композиции, знаменуют выход к новым синтаксическим связям, в конечном счете—к осознанию глубинных закономерностей современной музыкальной эстетики и поэтики.

ФОРМИРОВАНИЕ НОВОЙ КОНЦЕПЦИИ МУЗЫКАЛЬНОГО СТИЛЯ

Язык искусства переломных эпох

В настоящее время, чтобы стать мудрецом, потребно столько знаний, сколько в древности хватало на семерых... Нужно употребить больше умения, разговаривая с одним человеком, чем ранее, чтоб говорить с целым народом.

Б.Грассион

Пристальное внимание к языку естественно рождается в эпоху повышенных культурных "перегрузок", столкновения старого и нового, полифоничности сознания. "Сознательная языковая ориентированность культуры была присуща барокко", — указывают исследователи [83, 272]. Многие теоретики (И.И.Квантц, А.Р.Менгс) называют свое искусство искусственным языком. О поисках новых форм в поэзии говорят многие поэты (например, Л.Гонгора и Дж.Марино), в немецкой литературе даже заходит речь о реформации в поэзии.

Информационный взрыв, происшедший в культуре, вызвал полиглоти́зм искусства. В эпоху барокко художники меняют свое имя в зависимости от языка, на котором пишут: Пьетро Пауло Рубенс превращается в Петра Павла Рубения, Генрих Шютц — в Энрико Сагиттариуса. Немецкая музыка XVII в. колеблется между латынью и родным языком, трактаты перемежают латынь и немецкий со вставками итальянского, французского, греческого. Сложнейшая языковая ситуация в Германии XVII в. проявилась, в частности, в том, что существовали общества, призванные защищать национальный язык, и одновременно — общества, пропагандирующие французский язык и парижские манеры [61, 358—359].

Полифоничность заметна и в поэтическом языке барокко, в котором уживаются разные системы. О поэзии барокко часто говорят как о "смещении слов", "макаронизме", "Вавилонской башне". При этом многоязычие имеет и ярких приверженцев, и ожесточенных врагов. Макароническое письмо оказало воздействие не только на музыкальных писателей, эпоха естественно выговаривала свои мысли на этом наречии.

Многоязычие провоцирует игру различными языковыми планами. Сочетание этих планов характерно для барочного театра, в том числе и музыкального: сосуществуют два процесса — ре-

ального и условного, натуралистического и аллегорического действия.

Барокко буквально говорит на нескольких языках и сознательно обращается к многоязычию. Взаимодействие старой и новой практик, концепций письма сталкивает старые представления о гармонии, ритме, фактуре [77, гл. 1]. Двужычие, полиглоти́зм распространены повсеместно.

Соотнесение различных языковых пластов нацеливает на осознание и подчеркивание знаковости, искусство барокко отличается подчеркнутой семиотичностью. Многие теоретические учения представляют собой словари, устанавливающие взаимно-однозначные соответствия между означающими и означаемым (теория аффектов, музыкальная риторика, эмблематика), отождествляются некоторые грамматические, логические, риторические и музыкальные схемы (эти процессы предопределили взгляды на фигу). Выработка норм музыкального синтаксиса, как мы увидим в дальнейшем, также опиралась на внеположный музыке источник.

Многие классификации музыкальных стилей ориентировались на языковые концепции — прежде всего на риторику. В этом осознанном внимании к языку художников барокко видится интерес не просто к выразительности, а к темному или сложному смыслу.

Теории "остроумного замысла" ("agutezza") особенно ценят "умение сводить несхожее", играть противуположностями, иносказаниями, метафорами, аналогиями и т. д. Метафора объявляется высшей целью барокко, свидетельствует об уникальной концепции самого слова. Столь же важна символическая нацеленность культуры, рисующей множество репрезентативных слоев, любовь к эмблематике, основанной на идее столкновения нескольких сообщений, образов, средств нескольких искусств. Многоязычие приводит к тому, что в эпоху барокко скрещиваются явления, относящиеся к разным музыкальным системам.

Сознательная работа над языком — черта культуры XX в. Футуристические опыты, активное языковое творчество Маяковского с его концепцией "поэтической активности", феноменальные по размаху искания Хлебникова — рядом с "экспериментальной лабораторией речетворчества" Лефа с доходящими до "зауми" "конструэмами" А. Чичерина, «который, — по словам исследователя, — пытался ввести целую систему "условных знаков", обозначающих "главное ударение в слове", "градацию второстепенных ударений в слове" и т. п. Творчество А. Чичерина в лучших его образцах приобретало какое-то прикладное значение, превращаясь в разновидность фонетической транскрипции [...]. Действительно, вещи А. Чичерина — это не стихотворения, а "фонограммы". Подготовленный филолог некоторые опубликов-

ванные “конструэмы” воспринимает сравнительно легко:

Ка́
пұсыкы май
Мелыкыру́! больнэя...
Атайди́! ти лбуда́
Я напұ
дрыйя.

Капустка моя,
Мелкорубленная.
Отойди ты, лабуда,
Я напудренная» [37, 123].

Подобные опыты поражают своей пестротой: от глубоких содержательных концепций, до полного отказа от разумного [там же, 126].

Сильнейшие влияния, оказанные русским кубофутуризмом на творчество французских поэтов того же круга, опыты сюрреалистов, техника “автоматического письма”—все это было чревато и необычайными перегрузками смысла и значения, и провалами, отказом от художественности. То же самое, в сущности, относится к звукосимволизму: певучесть стиха могла перерасти в изломанно-приторную манеру.

Любопытно, что и в эпоху барокко крайнее экспериментирование со словом порождало сходные результаты: стремясь к звукоподражанию, развивая до предела идеи синтеза искусств, выдвинутые Марино, третьестепенные “модернисты” барокко срывались в безвкусицу и абсурд. “Желание непременно найти новое и невиданное,—указывает И. Н. Голенищев-Кутузов,—приводило к полной утрате чувства меры и результатам, прямо противоположным тем, к которым стремились третьестепенные бароккисты. Марио Беттини, иезуит из Пармы, пытался подражать звукам птичьего пения [...]” [36, 264]. Исследователь приводит пример:

“Зпе, тиу, зкуа́;
Куорор пипи,
тио, тио, тио, тио, тио, ти,
тио, тио, тио, тио, тикс.

Зкуи, зии, куорé, титио́,
Зпе, зпе, зпе, зпе,
зепе, зпе, зпе, зпе,
пипипи, кутио́, куорикуорикито”

[там же].

Подобные формы безудержного поиска “нового и небывало-

го” в разные эпохи свидетельствуют об общности некоторых установок в культуре.

Другие опыты, радикально повлиявшие на состояние языка в XX в., были связаны с “новыми романистами” 70-х, приравнивавшими “письмо и революцию”, требовавшими репрессивных мер по отношению к языку, с тем, чтобы его демонтаж привел к распаду буржуазных ценностей. Левацкое ликвидаторство про- низывали идеи, уравнивающие модернистское письмо и революционную практику, возвращающиеся к идеям Бретона, поставленного на одну доску с К.Марксом [4].

Другие идеи высказывались в литературе постмодернизма, развивающей традицию “самосознания” (“новый роман”), выразившейся во многих теориях структуралистов: например, понимание романа как лингвистической конструкции (формулировка Р.Барта о “знании языка”, “нереальной реальности языка”), во многих воззрениях концептуалистов. Преобладание здесь логики, конструкции, идеи соответствовало структуралистским ориентациям в рамках “второго авангарда”.

Наконец, можно выделить еще один из многих примеров языкового экспериментаторства и многоязычия XX в., носящего позитивный характер: утвердившуюся в последние десятилетия идею о многоязычии (в частности, билингвизме) как особой форме сосуществования разных языковых культур, новой общности [47].

Музыка и слово: новые решения

Совершенно различные подходы к словесному тексту демонстрируют современные композиторы. Манера интонирования избранного текста очень сильно влияет не только на авторский стиль, но и на саму концепцию стиля и жанра.

Наряду со сложившимися, традиционными подходами, существует несколько, которые надо считать оригинальными, иногда целиком составляющими достояние одного композитора или определенной школы.

Вероятно, крайнее проявление экспериментальной установки по отношению к словесному тексту и музыкальной композиции выражается в сознательном воссочинении языка на основе фонетического слоя, заданного композитором. Подобное “сочинение языка” началось в “Лунном Пьеро” (использование, кроме пения, говора, шепота, Sprechstimme). Радикальное выражение подобной тенденции—“Приключения” и “Новые приключения” Лигети. Замысел “Приключений” состоял в том, чтобы написать такое сочинение, в котором слова и звуки—носители аффектов—были бы одновременно и словесным текстом, и музыкаль-

ной композицией. Лишь ограниченная часть “Приключений”—музыкальная. Композитор оперирует речевыми элементами, вводит звучание смеха, кашля, стопа, бормотанья, шепота, вздоха. Вместо прозаического текста—даже не отдельные слова или слоги, но звуки, то произнесенные, то по-разному распеты, —их 119. “Язык” сочинения—это, по формулировке его автора, “несемантический, воображаемый язык”, “фонетическая композиция, которая выводится из музыкальной и составляет с ней органическое целое” [цит. по: 222, 106]. С равным успехом можно говорить и о “многих языках”, и об “отсутствии языка”, о “квазиязыке”, “звуковой композиции” и т. д. [212, 176].

При всей парадоксальности подобного решения, в нем обнаруживается определенная последовательность, логика. В “фонетической композиции” существуют пять пластов: “пласт речи”—чтение, беседа, комментариев, вопросы и ответы, декламация, приказы, кашель, смех, бормотание, насмешка, болтовня, заикание, удивленные возгласы. Этот комплекс ассоциируется с “телефонным разговором” в конце “Артикуляции”. Второй—“экспрессивный пласт”. В него входят плач, жалобы, крики, интонации, передающие экзальтацию, панику, ужас, эксцентричность, нервность, истерию, пафос, театральность и т. д. Третий—“беззвучный, шепчущий пласт”. В него входят вздохи, отдаленные отзвуки будничной жизни, пыхтение, шепот, звук дыхания. Этот комплекс ассоциируется с “Багателями” ор. 9 Веберна, музыкой Дебюсси. Четвертый—“хрупкий, неподвижный пласт”. В него входят интонации, передающие траурные ощущения, глубину, тишину, возвышенность, ассоциирующиеся с “Requiem”, “Lux perpetua”, “Dies irae”, “Gloria”, “Benedictus”, “Agnus Dei” (в дальнейшем эта основа повлияет на “Реквием” Лигети). Пятый—“юмористически-любовный пласт”. Его интонации передают кокетство, заигрывание, атмосферу серенады и т. д. [222, 107]. Эти пять пластов состоят из музыкальных и немusicalных интонаций—последние подвергаются музыкальной обработке: они имитируются, ритмически упорядочиваются, развиваются, как мотивы.

Работа на уровне фона, к которым прилагались законы музыкального языка, заставляют вспомнить опыты одного из основоположников дадаизма, Гуго Балля, создавшего “стихи без слов”, “звуковые поэмы”. Впрочем, сама идея сочинения музыки, в которой растворен словесный текст, традиционна—в полифонии *ars nova*, Ренессанса, некоторых композициях барокко не требовалась ясная воспринимаемость слова.

Парадоксальность “Приключений” усиливается тем, что, с одной стороны, можно говорить об этом сочинении как о “вокально-инструментальной композиции и, следовательно, отдельно о вокальных и инструментальных партиях, функциях, при-

емах игры, а с другой стороны — о том, что здесь нет ни вокальных, ни инструментальных партий, следовательно, ни вокальной, ни инструментальной музыки. Качество звукового материала заведомо трансформировано композитором: духовые и струнные истолковываются очень часто как ударные, а голоса редко бывают вокальными тембрами (как правило, вокальное звучание передразнивается)—это своеобразные, очень гибкие и виртуозные инструменты. Они могут полностью воспроизводить, заменять и искажать инструментальные тембры, приемы игры. Таким образом, мир инструментальный и вокальный предельно сближены на основе ироничной дистанционности.

Крайне экспериментальный замысел—отказаться от семантики и синтаксиса естественного языка, положить в основу композиции немusicalные элементы—привел к неожиданным результатам. Музыка и “язык” компенсировали друг друга, немusicalные элементы оказались способными передать новую информацию, фонемами были наделены аффективной семантикой, возмозможной в условиях лишь данного конкретного сочинения. Представления о границах музыкального текста, о формах синтаксической организации оказались расширенными. Это означало, что возможно построение множества музыкальных грамматик, метатекстов, порождающих произведения, в которых по-новому коррелируются слово и музыка. Подобный опыт, при всей его дискуссионности, означал скачок в осознании проблем музыкально-синтаксиса.

Иной — гораздо более мягкий, но весьма распространенный путь работы со словом — сочинение текстовых композиций, в которых могут сочетаться разные лексиксы (в том числе и совершенно несовместимые)—это дает возможность полистилевых образований в рамках композиции. Так, замысел “Вытканых слов” Лютославского опирается на идеи, заданные в избранной поэме “Четыре гобелена замка Вержи” Ж. Ф. Шабрена, — кантата передает идею сквозного развития при цепном соединении повторяющихся строк. Эффект, подобный организующим принципам цикла гобеленов, здесь возникает благодаря и вариантно-му развитию идентичных текстовых фрагментов, и удивительно-му единству, которое образуется с помощью “вытканых слов”. Повторяемость постоянно вплетаемых в новый текст слов создает возможность широкого и свободного ассоциативного охвата: от нанизывания гобеленных изображений в I части до траурной окраски IV. Строчная композиция содержит своеобразный план, predeterminedный уже прочтением поэмы Шабрена (см. схему 1).

Другой путь—не разработка словесной композиции, а сочинение текста. Радикальное переосмысление старых жанровых средств, рожденное в “Военном реквиеме” Бриттена, во многом

обязано уже новаторски найденной текстовой композиции. Среди примеров сходного типа—кантата И. Ланга "Laudate hominem". Соединение отрывка из "Антигоны" Софокла и строк стихотворения Аттилы Йожефа создает парадоксальное единство, новый сплав эпического и лирического высказывания.

Политекстовые композиции Ф. Танцера вызвали интересные решения советских композиторов. Драматически насыщенная композиция "Perception" С. Губайдулиной предельно отличается от сосредоточенной лирики вокального цикла Денисова "Листья" (хотя часть текста Танцера совпадает), а медитативные "Мадригалы" Шнитке—еще один, неповторимый вариант истолкования поэзии Танцера, остро экспериментирующего со смыслом слов или с сочетаниями многих смыслов на разных языках. Особенно многопланово особенности стиля Танцера скажутся в "Реквиеме" Денисова—его жанровом и стилевом решении.

Совершенно иное истолкование словесного текста—в "Молотке без мастера" Булеза. Автор выделяет части, для которых текст не обязателен,—это своеобразные инструментальные комментарии, и узловые—инструментально-вокальные разделы. Подобная работа, выстраивающая иерархическую структуру целого, создает и подчиненную иерархию: собственно словесного текста и соотношенной с ним музыки. Обращение с текстом предельно свободное и гибкое, от соблюдения правил просодии до полного пренебрежения ею, колебания силлабического и несиллабического стиля пения очень велики (см. пример 8).

Подобная же эмоциональная трактовка текста, но не имеющая ярко ориентальной, непривычной для европейского уха, окраски, открывается в "Итальянских песнях" Денисова, испытавших также воздействия Л. Ноно. Стиль вокального пения основан здесь на сходных принципах (см. пример 9).

Совершенно иное соотношение "текст—музыка" мы находим в композициях, растворяющих звучание слова. Текст, несущий дополнительную краску, легко трактуется подобным образом в неомимпрессионистском стиле, где переходы от звука к нежным шумам еле различимы, словесный текст дает еще одну краску (см. пример 10).

Новое осознание проблемы "текст—музыка" повлияло не только на композиционное воплощение структуры текста, переосмысление его звучания и значение. На наш взгляд, возникновение принципиально новых форм и жанров, отражающих взаимодействие "чужого" и "своего" слова в сознании изображаемого музыкой героя,—прежде всего это относится к камерной опере, камерной драме, моноопере и др., прямо связано не только с самостоятельной историей развития музыки и театра, но также с проблемами взаимодействия слова и музыки. Те же вопро-

сы—усматривание множества новых моделей, поиски нового синтаксиса—ставятся в конкретных новых оперных жанрах. Решаются же они на другом материале, более затрагивающем глубинные слои "внутренней речи", психологического портрета, структуру человеческой личности. В дальнейшем мы подробно остановимся на вопросе взаимодействия "своего" и "чужого" в музыкальном стиле и жанре.

Сейчас же особо отметим характерный факт: и в эпоху барокко, и в XX в. происходят такие сдвиги в осмыслении самой структуры слова, которые сопоставимы по масштабам с мировоззренческими сдвигами, совершаемыми в эпохи перелома. Владение языком, его сознательное творчество дает возможность не просто выйти к новому содержанию, новой информации—во многих случаях словотворчество, открытие нового языка, овладение знаковой системой уподобляется овладению законами мира и знанию—управлению им. И здесь мы находим неожиданные точки соприкосновения между разными—далекими эпохами, связи культуры барокко и современности.

Проблема нового музыкального синтаксиса: барокко—классицизм—романтизм

В XX в. чрезвычайно остро встал вопрос о новом музыкальном синтаксисе, повлиявшем на образование форм, в принципе отличных от классических, истолкование стиля и жанра и их состояние на практике¹.

Искусство XX в. подтвердило то, что классический музыкальный синтаксис—явление, исторически локальное, пережившее эпоху становления, расцвета и закрепления возникшей системы, затем—период постепенного вытеснения на второй план, или сосуществования с другими типами организации, или открытого перечеркивания присущих ему закономерностей. Зарождение его совпало с эпохой музыкальной риторики, расцвет—с господством "абсолютной музыки", постепенная трансформация наступила в эпоху романтизма, когда наметилась и тенденция к отказу от классических структур, их преодолению. Для того чтобы понять, как совершился переворот в средствах музыкальной выразительности, их организации, на какой основе был создан новый музыкальный синтаксис, необходимо разобратся в том, как сформировался музыкальный синтаксис клас-

¹ Таким образом, синтаксис мы рассматриваем как средство организации среднего композиционного уровня [см.: 105]. Однако синтаксис также смыкается с содержательным слоем музыкальной речи, влияет на логику композиции, оказывается катализатором процессов, изменяющих представления о стиле и жанре.

сцизма, сложились основы классических форм, что пришло в эстетику, теории и на практике им на смену.

Основа классического музыкального синтаксиса—риторика. Проследим путь овладения риторическими структурами, осуществленный в это время музыкой в синтаксическом и семантическом плане.

В начале XVII в. господствовало убеждение: изображать следует отдельное слово (отдельные слова), связи между словами не передавались. Монтеверди учил о передаче экстремального состояния, обострившего до предела эту закономерность. “Подражание в музыке,—утверждал он,—должно опираться на слова, а не на смысл фразы. Когда Ликори заговорит о войне, надо будет изображать войну, если она говорит о мире—подражать миру, поведет речь о смерти—подражать смерти и так далее. И эти перевоплощения надо осуществлять с максимальной быстротой” [51, 59]. Затем осуществляется постепенный переход от слова к сцеплению слов, фразе, предложению, периоду, нескольким периодам и т. д.—вплоть до передачи всей словесной конструкции. Позднебарочные теоретики И.Ф.Кирибеггер, Н.Форкель придерживаются той мысли, что аккорды в музыке подобны словам, из последовательности аккордов вырастают фразы, из связи фраз—предложение, затем—период, наконец,—все музыкальное произведение. В конце эпохи барокко формируется музыкальный синтаксис на риторико-синтаксической основе: устанавливаются полные соответствия между грамматическими и музыкальными конструкциями. И. Рипель разрабатывает теорию, основанную на понятиях: “музыкальная фраза”, “предложение”, “период” [221]. Синтаксическое членение, знаки препинания (.: ; ,) переносятся на музыку.

Таким образом, от слепков с отдельных, логически не связанных между собой слов музыка переходит к передаче целостных структур—фраз, предложений, периодов, затем—всей речи. В этом движении музыка повторяет путь овладения “внешней речью”. Как указывает исследователь, в своем развитии “внешняя речь идет от части к целому, от слова к предложению”; “от слова к сцеплению двух или трех слов, затем—к простой фразе, к сцеплению фраз, еще позже—к сложным предложениям и к связной, состоящей из развернутого ряда предложений речи” [26, 306].

Что же руководит этим движением, в чем коренится эта логика перехода от части к целому, чем вызвана потребность в овладении структурами, подобными тем, что складываются в процессе овладения “внешней речью”,—структурой, синтаксически расчлененной и понятной “другому” в диалоге? Объяснение прежде всего следует искать в том, что барокко ориентировано на сознание воспринимающего. Объект музыкальной репрезен-

тации, изображения, “подражания” должен быть передан и воспринят. Эта ораторская, проповедническая, риторическая установка определяет растущую потребность в формах, совпадающих с предельно упорядоченной, выстроенной, измеренной речью. Эта же установка обуславливает движение, подобное овладению “внешней речью”, которое проделывает музыка.

Овладение целостными словесными структурами речи равносильно овладению синтаксическими нормами, грамматикой в музыке.

Каково взаимодействие музыки и риторики в семантическом плане? Вначале мы видим, как музыка делает слепки со слова—изыскиваются подобию между музыкальными и риторическими фигурами. Теория, правда, все время говорит о необходимости равновесия между музыкой и словом, но на первых порах, за немногими исключениями, это—чисто механическое равновесие слова и его музыкального оттиска. В конце же эпохи, в первую очередь у И.С.Баха, мы находим такие явления, которые совпадают с сущностью “сложного смысла”, искомого теоретиками барочного “остроумия”. Слияние музыки и слова обретается в их споре, борьбе, в столкновении “далековатых идей”.

Баховская работа со словом может показаться не вполне последовательной (вспомним, что его упрекали в незнании риторики!)—глубоко аффектные, выразительные слова зачастую не получают истолкования, зато порой небольшие фрагменты текста оказываются перегруженными музыкальными фигурами. Намеченно создаются пересечения музыкальной и риторической фигуры, музыкально-риторические диссонансы. В этой противостественной с точки зрения раннего барокко музыкально-риторической работе есть строгая логика. Бах отбирает определенные слова, которые становятся опорами музыкально-риторической композиции. Эти слова несут тот или иной аффект или связывают аффекты—Бах закрепляет за ними интонационно родственные мотивы и фразы. Ключевые слова, выстроенные композитором, являются метатекстом, иерархически подчиняющим себе остальные, комментирующие тексты [78]. В результате этой работы над “сложным смыслом” музыки обретается целостная и многослойная композиция. Подобный метод особенно точно отвечал убеждениям позднего барокко: так, для И.Н.Форкеля важно было именно стремление Баха “не к передаче отдельных слов—это ведет к пустой развлекательной игре,—а к передаче всего содержания в целом” [142, 59—60].

Таким образом, в эпоху барокко осуществляется переход от единичного смысла, изолированного слова, репрезентирующего аффект, к сложной конструкции, соотносящей целостный смысл высказывания с отдельными компонентами этого высказывания. От слов, замещающих целое,—к целому, подчиняющему себе

слова и смыслы,—в подобном движении проделывается путь, аналогичный процессу овладения “смысловой стороной речи”, которая начинается со “слитной, выраженной в однословном предложении мысли”, а завершается “отдельными, связанными между собой словесными значениями” [26, 306].

В тот момент, когда музыка обретает самостоятельность, отделяясь от риторики и каких-либо других дисциплин, то есть в конце XVIII в., в эпоху “абсолютной музыки”, — тогда в велико-лепном и недолгом равновесии музыкального классицизма размеренный синтаксис, усвоенный от риторических правил, оказывается впитанным в музыкальный звук, — в этот момент музыка перестает нуждаться в постороннем подспорье. Забываются значения многих фигур, правила риторической организации. Однако это не означает, что музыка порывает со словом.

Постепенно начинается сложная трансформация в соотношении музыки и слова, “мышления и речи” (Л.С.Виготский), вызванная сменой эстетических установок. Наиболее емко и экономно сущность этого подлинного переворота в музыкальной культуре выражена в известной формулировке: от “musica poetica” к “музыкальной поэзии” [179].

Творчество перестает ориентироваться на риторику, на рациональные правила, свод законов. На первый план выходит иррациональное “озарение”, вдохновенность. Не “выдумывание”, а внезапное “открытие” — не ремесленное изготовление, а производное творчество — вот что интересует художников. Ценность правил подчеркнута противопоставляется ценности свободной, парящей фантазии [81]. “О, если бы вокруг цепи правил всегда заплеталась серебряная нить фантазии!” — восклицает Шуман [156, 1, 81].

Музыка обособляется от риторики, объявляется “всеискусством”. Единственный равный ее партнер — поэзия. Романтики отвергают правила риторической организации, рецепты возбуждения внимания аудитории.

В музыке романтиков воссоздаются такие ситуации, существующие в творческом процессе, как “стадия предчувствий”, “подсознательная работа”, “озарение” (собственно стадия “открытия”). “Волшебные картины собственного пестрого мира”, о которых пишут романтики, обычно появляются в такой последовательности: столкновение идей, движение по кругу, поиски выхода из него, нахождение нового поворота (вспомним вступление к “Фантазии”, “Полонезу-фантазии”, Четвертой балладе Шопена).

Поисковая ситуация становится навязчивой идеей, повторяется в разных произведениях. Интересно, что эти романтические музыкальные структуры, фантазийный синтаксис в точности воспроизводят особенности “стадии инкубации” и “стадии оза-

рения”, описанные в трудах по психологии научного творчества².

Стадия сознательного отбора идей и последующая открытие сознательная работа, которые наблюдаются в творческом процессе, словно и не интересуют романтиков — точнее, они не изображаются в произведении. Рациональные операции с заранее заданным материалом — это ремесленничество, которого чуждается в первую очередь “музыкальная поэзия”. Механические подстановки, комбинаторные сочетания, легко осуществимые в рамках “формальных” риторических схем, столь естественные для барокко, у романтиков вызывают презрение. Четкость схемы вообще сомнительна для романтического вкуса: его привлекают органический, скрытый порядок, индивидуальное решение. Вместо регулярного рационалистического синтаксиса — “неправильные” знаки препинания или замена знаков новыми, непривычными. Четкие окончания — точки, цезуры — заменяются многоточиями, повисающими вопросами. В дальнейшем это приведет к “открытой форме”, а затем — к размыванию времени музыкального произведения в потоке реального времени. Характерно, что символ романтической музыкальной культуры — шумовский афоризм-вопрос “Wagum?” схватывает именно эту ключевую романтическую интонацию, совершенно переосмысляющую традиционную музыкально-риторическую фигуру вопроса. Музыкальная логика романтиков — это логика воспроизводимой творческой фантазии³.

Исследуя и запечатлевая логику творческой фантазии, романтики переходят от рациональной комбинаторики к психологии, от разума — к бессознательному (недаром их называли “открывателями бессознательного”). Эта тяга к бессознательному в музыкальной теории наиболее последовательно выражена Э.Куртом. Приведем его формулировку: “Гармония — это отражение от бессознательного”; “гармония [...] вообще составляет переходный слой от бессознательного к сознательному” [70, 27]. Здесь также очевидна смена ценностных установок.

Скрытое, но постоянно нарастающее напряжение между сознательным и бессознательным, между упорядоченным и хаотическим делает особой задачей увидеть связность в бессвязном, соединить распавшееся, обрести законченное в незаконченности. Это выражается в перегрузках музыкальной композиции, выдер-

² Вспомним известное признание А. Пуанкаре: “Идеи теснились, я чувствовал, что они как бы сталкивались, пока две из них, так сказать, не соединились, чтобы образовать устойчивую комбинацию” [цит. по: 2, 18].

³ Отметим, что романтикам нужно не механическое следование сиюминутному вдохновению и рабское его копирование в композиции, но именно выявление логики чувств, переживаний. Поэтому Шуман требует от композитора собранности, самоконтроля, ограничений и предостерегает его об опасности слепого воспроизведения импровизации [156, 2а, 173].

живающей и предельную концентрированность выражения, афористичность, миниатюрность, и колоссальные, циклопические объемы, освоения таких массивов музыкальной материи, которые требовали повышенных усилий слушателей, воспитанных на установках “абсолютной музыки”. Подобный разрыв, усилившись, привел к перевороту в иерархии художественного времени XX в., о котором мы уже говорили, подготовил два полюса его истолкования: сверхстатiku и сверхдинамику со всеми промежуточными градациями.

Поиски связности, новой логики романтизма велись от риторической диспозиции к поэтической слитности. По словам Шумана, прежде всего нужна “мысль, внутренняя связь, поэтическая целостность”. Вагнер ищет в мифе не только “первобытную основу чистой человечности”, но и “всеобщую связь явлений”—ей служит и “бесконечная мелодия”, и лейтмотивная техника. Поэтическая слитность слышна и в артикуляционно перенасыщенном начале “Крейслерианы”. Все штрихи, поставленные композитором, растворяются в реальном звучании. Какой контраст—перевозбужденная речь романтика и “взволнованная речь” бароккиста! но и какое сходство—возникающего второго, растворенного в реальном звучании плана композиции с теми артикуляционными и прочими выразительными перегрузками, которые неизбежно возникнут в композициях XX в.!

Не устраивает романтиков—подлинных разведчиков музыкальной материи—и четкий антитетичный контраст “форте—пиано”, найденный барокко. Раздвижение границ громкостной динамики, происшедшее в эпоху романтизма, перерастает в подлинное “искусство невозможного”. Так, Лист велит своим ученикам [23] упражняться по строгим схемам:



Но схемы эти невоспроизводимы в условиях фортепианного звучания—они иллюзорны, фантазийны. Вероятно, именно здесь найден тот предел “абсолютной музыки”, за которым начинается и микродинамика, и взаимопревращения артикуляции, громкости, звуковысотности, тембра и временизмерительности. Начинается постепенное узаконение мысли о том, что композиция может иметь несколько планов—в том числе и иллюзорных.

Романтическая “эстетика чувства” выражается и в противо-

положной тенденции: воспроизводимые музыкой образы и переживания калейдоскопичны, их смена причудлива, изменчива, неуловимо капризна. Романтический музыкальный синтаксис приобретает предельную индивидуальность, для него характерны разнообразие пропуски, необязательность переходов, отсутствие строгой мотивированности, которой требовал упорядоченный риторическими правилами музыкальный процесс⁴. Именно быстрота смен и отсутствие тональной связи между частями вменялись в вину одной фантазии Шуберта, а Шуман с беспокойством писал о “Карнавале”: “Если многое в нем и вызовет интерес у того или иного слушателя, все же музыкальные настрояния сменяют друг друга слишком быстро для того, чтобы публика в целом, не расположенная к сиюминутным неожиданностям, была в состоянии за ними уследить” [156, 2а, 229]. “Гениальность, фрагментарность и бессвязность”—вот атрибуты новейшего стиля» [101, 2, 110]. “Эстетика фрагмента”, с которой связаны все искусства, порождена важнейшими чертами романтического мироощущения. Все чаще мыслители прибегают к таким подзаголовкам: “из философских фрагментов”, “из записей”, “из примечаний”, “внеочередное слово”, “афоризм”. В романтической эстетике именно афоризм обладает особой прелестью—в нем соединяются моментальное и вечное, завершенность и раскрытость, определенность идеи, свернутой в формулу, и мерцание не постигаемого до конца смысла.

Закономерности романтической музыкальной эстетики и поэтики—звывание к чувству, смыслу, моделирование стадии предчувствий и озарения, отказ от риторических схем, активная антивербализация, открытие бессознательного и обоснование его аналогов в музыкальных структурах, тенденция к миниатюрности, динамике, неуловимости, быстроте, афористичности, поиски неразрывной связанности, слитности и одновременно—подчеркнутая фрагментарность, алогичность,—все это полностью соответствует особенностям “внутренней речи”, составляющей переходный слой от “мысли” к “внешней речи”.

Для “внутренней речи” характерны кажущаяся отрывочность, фрагментарность, бессвязность, сокращенность по сравнению со “внешней” [26, 331—332]. “Внутренняя речь” менее логически мотивирована, чем “внешняя”, поскольку ориентируется на “внутренний диалог”. “В устной речи,—пишет Л.С.Выготский,—сокращения возникают тогда, когда подлежащее высказываемого суждения наперед известно обоим собеседникам. Но такое положение вещей является абсолютным и постоянным за-

⁴ Именно этим объясняется тяготение к композиционным отклонениям, модуляциям, эллипсисам, присущее романтизму [см.: 20].

коном для внутренней речи. Тема нашего внутреннего суждения всегда наличествует в наших мыслях [...] самих себя мы особенно легко понимаем с полуслова, с намека. Наедине с собой нам никогда нет необходимости прибегать к развернутым формулировкам [...] в своей внутренней речи мы всегда смело говорим свою мысль, не давая себе труда облечь ее в точные слова" [там же, 342].

Сравним эти признаки "внутренней речи" со словами Шума-на об Интермеццо ор. 4 № 5: "Все мое сердце заключено в тебе, дорогое пятое интермеццо. Музыка как бы пребывает между речью и мыслью" [цит. по: 49, 351]. Характерна и мысль А.В.Амброса о сущности романтического музыкального искусства. Говоря о программных сочинениях, он приходит к выводу: "Эту музыку можно было бы определить как искусство растворения слова в звучании" [цит. по: 101, 2, 85]. Аналогии с закономерностями "внутренней речи" здесь налицо.

Обращение к структурам, подобным особенностям "внутренней речи", нацеленность на внутренних диалог объясняются свойствами романтической культуры, выработанным ею типом сознания и поведения. Романтики обнаруживают живейший интерес к чужому лицу, к ино-я, но это чужое — не *alter ego*, но *alter ego*. Такой интерес оборачивается полным неприятием чуждого, не вобранного в свое, полным безразличием к иному. В романтическом сознании слушатель и предельно активен как *соавтор*, *сотворец*, но и предельно пассивен как *соавтор*, *сотворец*, ибо все типы коммуникаций в культуре предопределены безмерно разросшимся и заменившим собою мир "я". Происходит индивидуализация эстетики и монологизация сознания. Открывая тему "свое—чужое" слово, сознание, романтизм попадает в тенета эгоцентризма, подавляя тему "чужого" "своим". Открытие подлинного равновесия, возможностей диалога, осознание множественности происходит позже — в XX в., благодаря тем радикальным переменам в мире и его понимании, о которых мы уже говорили. Пока же, в эпоху романтизма, музыка обращается к сокращенной, идиоматической, понятной только самой себе речи. Здесь возникают ловушки и тупики романтической "эстетики чувства", которые болезненно отзываются и в XX в.

"Новый музыкальный синтаксис" XX века: принципы, особенности

Отказ романтизма от типизированных структур и синтаксических связей классицизма, законов "абсолютной музыки", от сложившейся на ее основе иерархии выразительных средств в XX в. обернулся признанием множества моделей — это косну-

лось, как мы видим, концепций пространства и времени, письма, техники композиции и средств выразительности (ритмики, тематизма, гармонии, фактуры и др. [см.: 41, 128; 143; 144]), отозвалось на состоянии стиля и жанра. Стремление к полифонизации, усматриванию множественности сочеталось с ориентацией на предельную индивидуализацию. Во многих стилях — и Дебюсси, и Бартока, и Веберна (примеры легко умножить) — классические формы предстают как схемы, совершенно переосмысленные индивидуальным замыслом и решением.

Развивающаяся и усиливающаяся тенденция к индивидуализации была временно приостановлена неоакадемизмом 50-х гг., возобладавшими пуристскими установками структурализма. Но эта недолгая остановка была компенсирована бурным развитием, развернувшимся в 60-е гг. и набравшим силу в 70-е. Именно в 60-е гг. XX в. отчетливо проявившийся кризис основных концепций "второго авангарда" повлек за собой новый интерес к взаимодействию традиционного и новаторского в культуре, именно в это время возросла полифонизация сознания, был провозглашен возврат к "новой простоте" и тональности, возникли импульсы к соединению "чужого" и "своего" слова, именно тогда обострилась проблема культурной коммуникации, диалогического мышления. Все это с особой силой поставило проблемы нового музыкального синтаксиса, прямо подготовившие "ситуацию полистилистики" в ее полном выражении.

Особенно важным представляется полный или частичный отказ от причинно-следственных связей классицистского образца (или их ограниченное применение), признание возможности многих логик, возможности их конструирования, как и создания новых языков культуры.

Проблемы нового синтаксиса ставились и решались по-разному — во многом в зависимости от ориентации художников, их творческой и мировоззренческой позиции. Творчество для многих постмодернистов означало сочинение или воссочинение собственного языка. Это влекло за собой соответствующее отношение к проблеме нового музыкального синтаксиса. Знаменательна позиция Штокхаузена: "никаких повторений, никаких изменений, никакого развития, никакого контраста... Наш мир — наш язык — наша грамматика" [цит. по: 172, 12]. Не менее симптоматично истолкование понятия "l'écriture" теоретиками "нового романа" и др. Действовала инерция структурализма: тональную проработку синтаксиса в этом ключе совершают Булез, Бэббит.

Важные сдвиги осуществляются в понимании музыкального процесса. Как мы убедимся, многие композиторы порывают с античной последовательностью "начало—середина—конец", канонизированной эстетикой классицизма. Привычные представления об организации музыкального произведения и времени от-

вергнуты — взамен предлагается множество индивидуальных решений, основанных на несхожих моделях.

В середине 60-х гг. к вопросам нового музыкального синтаксиса обратился Лигети, ища обоснования новых музыкальных форм. Он пришел к выводу, что для многих композиторов характерно обращение к формам, в своей основе не сходным с классическими, типовыми структурами, в первую очередь — с сонатной. Гораздо более резко ту же мысль повторил позже А.Шнитке: рассуждая о стиле Стравинского, он подчеркнул “принципиальную невозможность повторить сегодня классическую форму, не впадая при этом в абсурд. Наивная глубокомысленность и риторическая философичность классического музыкального прошлого не могут сегодня возродиться в прежних монументальных формах. Возможно лишь пародирование великих форм или поиски новых... Одним из первых это понял и доказал нам Стравинский” [153, 386]. В этом утверждении сказывается полемически заостренная интонация: разумеется, подобный вывод нельзя принять целиком ни по отношению к Стравинскому, ни по отношению к последующему развитию современной музыки — в противном случае, чем же считать симфоническое творчество самого Шнитке, не сводить же его к передразниванию или пародированию великих форм, которые все же воспроизведены в ряде его сочинений!

Более оптимистично настроенные композиторы находили конкретные образцы, на которые можно было ориентироваться в поисках нового синтаксиса, конкретные пути преобразования старых структур. Открыто ориентировался на позднее творчество Дебюсси — “Игры”, Трио — Лигети [201, 13]. Он же сформулировал зависимость композиционной идеи от “сырого” музыкального материала, точнее — невозможность разрыва между этими понятиями в психологии художественного творчества и композиционной практике [ibid., 124—125]. Он же выдвинул на первый план понятие индивидуального синтаксиса, выработанного современной музыкой, показал, что индивидуализация музыкального синтаксиса и возникновение новых форм привели к индивидуализации синтаксических связей, изменению функций музыкальной формы, отказу от устойчивых и фиксируемых структур — их заменили поливалентные и мобильные, “разрыхленные” структуры [202, 23—24].

Конкретное проявление этого индивидуального синтаксиса в условиях статической звукоокрасочной неомимпрессионистической композиции — возникновение таких принципов формообразования, как “с о с т о я н и я”, “с о б ы т и я”, “п р е в р а щ е н и я” [203]. Главный фактор формообразования — “сама звукоокрасочность” [201, 39], то есть составляющие ее компоненты — преобразования ткани, объемы, измене-

ния в “широкоразветвленных лабиринтах”. Они влекут за собой новую функциональную логику: “[...] так как степень изменений состояний прямо пропорциональна импульсивности событий, возникает впечатление причинной связи между событиями и изменениями состояний. На самом деле, это лишь мнимая причинная связь, она — часть воображаемого музыкального синтаксиса” [ibid., 169].

Попытаемся выявить особенности новой функциональности, нового музыкального синтаксиса на примере “Kyrie” — второй части “Реквиема” Лигети. Сразу обращает на себя внимание несоответствие зафиксированной структуры реальному звучанию. В записи перед нами предстает весьма сложная полифония, в реальном звучании — тембровые пласты, их пространственная пульсация, различная кластерная плотность. Музыка апеллирует к различным моделям — изоритмичным Мамо, нидерландской полифонии, Баху, додекафонии; в восприятии эти историко-стилевые пласты существуют “в отдалении”, в виде аллюзий — они размыты, растворены в ткани.

Эта неслышимая полифония “создает глубину композиции, ее второй план, скрыто, но очень сильно влияет на восприятие. Велики выразительные возможности подобной организации — средства контраста, плавного перехода, нагнетания напряжения. Не случайно техника микрополифонии стала столь распространенной в творчестве многих композиторов, и зарубежных, и советских, назовем Денисова, Шнитке, Щедрина [см.: 136].

Следы воздействия на индивидуальный синтаксис “Kyrie” вдохновившего его прототипа — мотета И.С.Баха “Singet dem Herrn” — угадываются в совпадении звукового центра “Kyrie” — *b* с тональностью мотета — *B-dur*, в тонко проработанном письме, в возобновлении в новых условиях идеи многоголосности, в движении от перенасыщенной ткани к легким, прозрачным, подвижным звучаниям — в мотете также происходит фактурная модуляция от дифференцированного многоголосного письма к одноголосной фуге, от сложного сплетения мелодических линий — к экономности, прозрачности, большей прослушиваемости голосов, от “множества” — к “единству” [78]. “Kyrie” написано в традиционной для этой части “Реквиема” форме двойной фуги с совместной экспозицией тем “Kyrie” и “Christe”. Но темы этой фуги полностью преобразуются в условиях микрополифонии. Зафиксированная структура воспринимается в облике тембругармонического сонорного комплекса, в котором растворены микрополифония, дифференцированная ритмика и словесный текст. Роль тем выполняют утолщенные пласты — тембровые комплексы, которые возникают из-за того, что партии хора (сопрано, меццо-сопрано, альт, тенор, бас) превраще-

ны в группы — каждый голос разделен на четыре партии, складывающиеся в канон. Таким образом, возникает двойная — макро- и микрополифония. Первая действует на уровне формы в целом, вторая — на уровне утолщенного голоса-пласта. Уже основа музыкальной композиции расходуется с принципами классического синтаксиса: если принцип организации классической полифонической темы — скрытое многоголосие, то в условиях микрополифонии отдельные голоса растворяются в утолщенном пласте, ставшем основной фактурной и тематической единицей.

Очень драматичен и динамический профиль всей части — подход к кульминациям усилен согласованием с ритмической прогрессией, ритмическим накатом: вершина ритмической волны в микроканоне макротемы "Kurgie" совпадает с местной пространственно-фактурной и динамической кульминацией. Этот более высокий уровень музыкальной организации также раскрывает новые возможности индивидуального синтаксиса: принцип взаимопревращаемости параметров захватывает макротематизм, ритмику, громкостную динамику, тембр и плотность материала.

Наконец, в восприятии возникает звукокрасочный и пространственно-временной рельеф: полихромные кластеры макротемы "Kurgie" контрастируют микроканонам "Christe", тяготеющим к линиям. Наложения и расхождения кластерных пучков, взаимодействие объемов, плоскостей и линий создают особую волнообразную структуру, пульсирующую, дышащую, неуловимо изменчивую (см. схему 2).

Таким образом, индивидуальный синтаксис в условиях подобной композиции порождает пространственно-временной континуум, все зависимости которого выстроены на соотношениях: разреженность — плотность, объем — линия, монохромность — полихромность, контраст — единство пятен или масс, характера и рисунка сплетений. Взаимопревращение нескольких параметров (растворенная контрапунктическая техника, тембр, тематизм, ритм и т. д.) приводит к тому, что несколько измерений словно исчезают. Однако это компенсируется возникновением новых макро- и микроформ, макро- и микрополифонии, изменяется тематическая, фактурная, тембровая единица, основа композиции. Эта дискретная, многомерная структура подобна метафоре.

Противоположные принципы новой музыкальной организации, обнаруженные композиторами, наиболее емко сказываются в симультанной драматургии, которая основана на одновременной передаче художественной информации по нескольким каналам. Это также — метафорический тип структуры, однако основанный на симультанной логике (отме-

тим сразу, что здесь естественно возникают и возможности выхода к музыкальному монтажу и к симультанному коллажу).

Крайний случай в работе с симультанной драматургией — остро экспериментальная форма абсурдного театра. Такими предстают "Приключения", которые автор назвал "авантюрой формы и выражения, воображаемым действием, лабиринтной мешаниной отчужденных чувств и стремлений к насмешке, издевательствам, идилии, ностальгии, скорби, страху, любви, юмору, экзальтации, страсти, к мечте и бодрствованию, логике и абсурду" [цит. по: 222, 106]. В этой "воображаемой опере" пятнадцать ролей. Среди них — пять главных — ирония (насмешка), печаль (депрессия, подавленность), юмор (шутливость, радость), любовь (эротика), страх. Об остальных можно судить по ремаркам композитора: нежность, торжественность (грандиозность), удивление, виртуозность, истерия, изящество (элегантность), героика, таинственность (капризность, демоничность, фантастика), агрессивность (энергичность), страстность.

Эти пятнадцать ролей поручены вокалистам и инструменталистам, разыгрывающим пять параллельно и одновременно развивающихся "сюжетов". Каждой роли соответствует определенный прием: "печаль" выражается во вздохах, "любовь" — в кокетливом глоссандо, "страх" — в шепоте и т. д. Абсурдное действие основано на пародировании теории аффектов и риторической логики. Но "роли" постоянно меняются: каждый исполнитель мгновенно сбрасывает маску и надевает другую. Смены масок внезапны и алогичны, выбора нет, есть лишь последовательность "и-и". Поэтому возникает "контрапункт", "полифония аффектов" [ibid., 115—116]. Соединение несоединенных смыслов, действий, чувств вызывает шоковые эффекты. Лигети опирался на практику сюрреализма, стремившегося вызвать удивление и сближающего несовместимые смыслы и слова. Впрочем, идея передачи нескольких действий в одновременности позднее претворилась в одной из глубочайших концепций Лигети — в "Dies irae" его "Реквиема". В "Приключениях" же доведена до предела работа с ироническим преподнесением материала: "свет" и "тьма" композиции поменялись местами, абсурдное рационализировалось, хаотическое упорядочено. Подобная установка согласуется с модернистским пониманием категории иронического [131].

Симультанная драматургия способна выразить совершенно иные, этически значимые концепции. Последовательно применяют симультанную драматургию многие советские композиторы. Так, Р. Шедрин постоянно обращается к ней в своих сценических произведениях. В его "оперных сценах" "Мертвые души" мы видим, как параллельно развиваются два действия. Одно, сценическое, разворачивается явно, все на виду и основывается

на сюжетной канве. Другое составляет противовес, антитезу — это олицетворение “гласа народного” внесюжетно, выявляет эпически-объективное начало, подобно античному хору в трагедии. Его носители — малый хор, меццо-сопрано и контральто, помещенные в оркестр. Воедино сведены два языка, пласта культуры, типа лексики, различные выразительные ряды.

В “Анне Карениной” трагичен выход к цитате из оперы Беллини “Капулетти и Монтеки” (“Сцена в итальянской опере”) — в этой сцене герой романтической оперы умирает, предвещая трагическую развязку балета.

В “Чайке” в основное действие вплетены интерлюдии, в которых рассредоточено “второе действие”, “спектакль в спектакле” и одновременно — комментарий к основному действию. Три интерлюдии, рисующие провал пьесы Чехова “Чайка” в Александрийском театре, соотносены с переломными и трагическими моментами в судьбах главных героев — Заречной и Треплева.

Иначе — в рамках “инструментального театра” — приемы симультанной драматургии применены в “Серенаде” Шнитке. В I части параллельно развиваются два действия: первое представлено частичной импровизацией на джазовые и бытовые шлягерные мотивы, второе останавливает его развитие: удары колоколов олицетворяют высокую музыку, характерен выбор тембра, наделенного многогранной символикой. Сведение этих планов воедино составляет ошеломляющий контраст движений, музыки, стилей, основано на антитезах тембровой пестроты и чистоты, разнородности (даже разношерстности!) материала и строгой его выверенности (форма построена по крешендирующему принципу: звуки серии у колоколов появляются в арифметической прогрессии — 3, 5, 7, 9, 11). Заключительная вакханалия останавливается ударом колокола и его имитацией, создающей мост к соседней части. В дальнейшем кульминационное совмещение разных действий, стилей, музыки будет достигнуто в Первой симфонии Шнитке, в сознательном рассогласовании прозвучит трагическая нота.

Индивидуальный новый синтаксис проявляется также в такой важнейшей особенности переосмысления циклической формы, проявившейся в XX в., как множественное истолкование ее структуры. Трансформация цикла связана с техникой письма: определяющий критерий — цезуры — либо отвергнут многими авторами, либо радикально переосмыслен. Так, например, Шостакович переходит к последовательному применению принципа атласа, выражающему непрерывность драматургического хода [75]. Этот же прием является очень важным показа-

телем нового истолкования жанровой системы, о чем мы скажем в дальнейшем.

Индивидуальный синтаксис, вероятно, особенно проявляется в новых, “сочиненных” формах. Сознательная тяга к формотворчеству составила значительную ориентацию в культурах эпох перелома, всегда была “нервом” открыто экспериментальных направлений. Во второй половине XX в. эта тенденция представлена особенно богато. Достаточно перечислить некоторые нетрадиционные формы, открытые композиторами и применяемые в советской музыке. Это — остинатные и полиостинатные формы (соответственно — “Затмение” из балета Б.Тищенко “Ярославна”, I часть Второй симфонии Тертеряна). Отметим, что принцип *ostinato* распространяется на разные масштабные уровни — здесь радикальное отличие от классицистской установой, другое принципиальное расхождение с типовыми структурами — открытие новых выразительных возможностей остинатности. Сопоставим исступленную экспрессию, неистовый психологизм, изображение пороговых ситуаций в творчестве Прокофьева (сцена сумасшествия Любки в “Семене Котко”, сцена рулетки в “Игроке”, сцена бреда князя Андрея в “Воине и мире”, сцена религиозного экстаза в “Огненном ангеле”) и подчеркнутую статику, завораживающую остановку времени у Дебюсси (“Шаги на снегу”, “Затонувший собор”).

Другие открытые формы — “алеаторическая”, “12-ступенная”, основанная на крешендирующем принципе [144]. Формы эти применяются С.Губайдулиной, Р.Леденевым, Б.Тищенко, А.Шнитке, Р.Щедриним и др. Главным принципом организации в них становится не тематизм и тональность, как это было в классической музыке, а письмо, динамика, ритмика и т. д. Происходит переосмысление функций, возникновение новых синтаксических связей, композиция смыкается с техникой письма. Сложившаяся ситуация влияет не только на состояние нового музыкального синтаксиса, но и на концепцию стиля и жанра.

Новые композиционные принципы не могут взаимодействовать, соединиться в одной композиции. Характерный пример — “Crescendo e diminuendo” Денисова (1965). Само название произведения указывает на то, что в нем применена крешендирующая форма. Большой раздел решен как алеаторическая форма. Индивидуальная логика проявляется и в работе по последовательной деформации тембров. Темброфактурная организация выражена также в последовательном включении (с ц.4) и отключении инструментов (после кульминации — ц.16). Еще одна композиционная идея связана с соотношением “стабильного” и “мобильного” в композиции: “crescendo e diminuendo” — это прежде всего нарастание и спад изменчивых, свободных, алеаторических элементов в форме. Дополнительный принцип

организации — зеркальная симметрия тембров, материала, техники письма.

Индивидуальное решение, выраженное в постепенном переключении от “стабильного” к “мобильному” и обратной композиционной модуляции, реализовано в Оде для кларнета, фортепиано и ударных (1968).

Именно в эти годы композитор теоретически закрепляет свою концепцию [43]. Используя контролируруемую алеаторику в своем творчестве, он приходит к формулировке проблемы новых форм, музыкального синтаксиса, взаимодействия различных музыкальных параметров, смыкания композиции и техники письма.

С поисками нового музыкального синтаксиса связаны идеи принципиальной неограниченности музыкального и объективного времени, полной или частичной раскрытости музыкальной формы. Это — важные симптомы отказа от классических концепций временной организации, единого истолкования самого художественного времени, противопоставляемого физическому. В результате возникает множество индивидуальных решений, полностью или частично порывающих с привычными причинно-следственными связями классицистского типа. Одно из подобных решений возникает в статических композициях: размыто во времени окончание кантаты Лютославского “Витканье слова” (см. пример 11).

Иногда растворенное в реальном времени окончание имеет символический смысл: например, кода “Итальянских песен” (1964) Денисова; по словам автора, это «уже не музыка, а ее символ — видение из другого мира [...]»; музыка здесь не столько слышна, сколько “видна”. Это решение обусловлено содержанием словесного текста. Поединок героев инструментальной драмы “Партиты” С.Губайдулиной поглощается шумами, уходит в безмолвие вместо ожидаемых “слов” Г.Шютца (см. пример 12).

Размытым во времени может быть начало еще не слышимой, лишь угадываемой музыки. Вспомним ораторию Кутавичюса “Последние языческие обряды” и другие, уже описанные звуко-красочные композиции. Размыкание формы может приобрести диаметрально противоположный смысл. Внезапные остановки действия, повисающие, оборванные окончания приводят к нагнетанию напряжения, динамизации формы. Агрессивно-тревожны и начала многих подобных композиций, разрывающие временной поток. В большинстве случаев эти приемы применяются в инструментальном театре, особенно часто они сопровождают симультанную драматургию. Ошеломляет своей внезапностью начало “Серенады” Шнитке, оборван ее конец. Внезапная остановка действия применена в финале Концерта для фагота и низ-

ких струнных (1975) Губайдулиной. Технику внезапных включений и остановок частично использует Денисов — таково начало Скрипичного концерта, завершение IV части “Реквиема”.

Ситуация между “декомпозицией” и “новой организацией”, возникшая в новой музыке XX в. и обострившаяся во второй его половине, вызвала не только повышение внимания к проблеме нового музыкального синтаксиса, обоснования новых форм организации музыкальной материи. Проблематика эта сильно повлияла на осмысление традиционных форм — сохраненные по своей основе в творчестве многих мастеров, они стали прочитываться по принципу дополнительности: отсюда та принципиально-неоднократно говорилось в настоящем разделе. Изменения прототипов музыкальных форм, их принципиальная множественность стали возможны лишь в условиях отхода от установок “второго авангарда” с его жестокостью, агрессивностью, табуированием, изыскиванием запретных средств музыкальной выразительности и структур. Новый музыкальный синтаксис изменил также представления о драматургии — симультанность могла также означать взаимопревращаемость многих музыкальных параметров, образование новых измерений, новое отношение к музыкальной пространственности и временным структурам. Наконец, новый музыкальный синтаксис явился симптомом важной культурной переориентации, говорил о важнейших изменениях в области стиля и, в свою очередь, явился тем необходимым элементом, на котором основывались новые стилевые принципы и качества.

ПРОБЛЕМА МУЗЫКАЛЬНОГО СТИЛЯ: КЛАССИЦИЗМ, БАРОККО И XX ВЕК

Концепция стиля, музыкального в частности, в его классическом облике, полностью установилась в первой трети XIX в. Гегель нашел общее основание для стилиевой системы в разных видах искусств¹. Его позиция предполагала и то, что "недопустимо [...] переносить стилиевые законы одного вида искусства на другие" [28, 305], и особую законосообразность, отвечающую особенностям "регулярной эстетики". Но само понятие "стиль" было выработано весьма постепенно, смысл его сильно менялся и вбирал в себя значения, весьма далекие от классических. Это не значит, что композиции, созданные в эпохи, не нуждавшиеся в понятии "стиль", стилем не обладали — менялась система представлений, стилиевые законы и показатели. И теория классического стиля, и практика классицизма — явления исторически локальные. Законы классического стиля приложимы к определенной традиции, которая имела свою логику развития: становление, расцвет, зрелость и переход в иные формы или сочетание с ними.

Как же подходить к принципиально иным системам стилей и жанров, основания которых предельно несхожи с классическими нормативами? Ведь неустойчивость, антистетичность, протестистичность, зависимость от внемузыкальных факторов, сплошные переносы законов одного вида искусства на другой, которые несовместимы с нормами классицизма, нельзя вычеркнуть, "исправить", объявить некой неправильностью — подобный подход будет не просто вопиющим анахронизмом — он вступит в конфликт со множеством необъяснимых явлений, станет для них прокрустовым ложем. Напрашивается вывод: обращаясь к стили-

¹ Здесь не обсуждается вопрос о так называемом французском классицизме (или псевдоклассическом стиле), который представлял собой либо оригинальный национальный вариант, отпочковавшийся от барокко и сохранивший с ним множество "точек схода", либо доктрину, опровергающуюся практикой.

вым системам, в принципе отличным от классической, необходимо изменить сам подход к стилю. Когда нормы классической эстетики, языка и синтаксиса еще не установлены или уже перестают доминировать в культуре, стиль, соответственно, не имеет замкнутости или теряет ее. Он сближается с другими музыкальными явлениями — жанром, техникой письма, а также со внемузыкальными факторами [77, гл. 2]. Последнее особенно понятно, если вспомнить, что в доклассическую эпоху музыка не имеет полной автономии, черпает свои подспорья в слове (риторика, экзегетика), в математике, в теории "остроумия" и эмблематике и т.д., а в эпоху слома классического канона, напротив, восстанавливаются многие, казалось бы, навеки утраченные связи — вплоть до возобновления совсем архаичных схем и представлений.

Таким образом, важнейшее методологическое основание предлагаемого подхода к объяснению многих стилиевых систем — принцип историзма, предполагающий последовательное развитие идеи многообразия и специфичности разных исторических и национальных традиций, критику классицизма. В этом случае вопрос о стилиевых системах, отличных от классических, наполняется новым содержанием, заставляет иначе ставить и решать и более общие вопросы. В частности сама история становится в ряде случаев существенным моментом музыкального произведения искусства. Тем самым, кардинально меняются представления о стиле и жанре, о природе творчества и эстетического.

Попытаемся сжато обрисовать истоки теории музыкального стиля, теоретические основы и принципы системы, функционирующей в эпоху барокко, особенности стилиевой практики в музыке того времени.

Концепция стиля в эпоху барокко

Само учение о стиле в музыке — достояние эпохи барокко. В XVI в. различались разновидности контрапункта, а не стили. В XVII в. появляются многочисленные классификации стилей. Они были чрезвычайно разнообразны, порой причудливы. В стилиевых критериях не было ни малейшего единства, да эти критерии попросту не были выработаны и не могли возникнуть в это время.

Понятие "стиль" — продукт барочной культуры, однако в ее условиях оно не обрело законченных дефиниций. Первоначально его значение было весьма неустойчивым. Интуитивно угадывалось, что открыто новое музыкальное измерение, но его законы не были еще сформулированы. Сплошь и рядом стиль смешивался с жанром, их трудно было разграничить. Различные

проявляется прежде всего в том, что категория стиля в эпоху барокко была связана прежде всего с семантикой, социальными установками и ценностями, а также с понятиями "национальность", "одаренность композитора" и важнейшей оппозицией "старое — новое". Жанр в первую очередь предполагал сферу применения и технику письма [77, гл. 2].

Чтобы верно понять особенности барочных музыкальных "стилей", необходимо помнить о полифонической сущности барокко, о встрече в нем различных исторических времен, нескольких культур, об отражении в "стиле" пограничной исторической ситуации. Только тогда можно объяснить "многоголосие" барочного стиля, параллельное существование на равных принципиально несхожих классификаций. В стиле, как в фокусе, отражаются сложнейшие явления барочной культуры (многоязычие, трудность художественной коммуникации, антитетичность, полифонизм).

В эпоху барокко удерживаются традиционные схемы — например, риторическое членение на высокий, низкий и средний стили, но в то же время выдвигаются новые, индивидуальные и весьма часто совершенно неожиданные построения. В стилистических критериях нет ни малейшего единообразия, они попросту еще не выработаны и не могут быть выработаны в это время. И вот Монтеверди различает "взволнованный" ("concitato"), "мягкий" ("molle") и "умеренный" ("temperato") стили, а в своем сборнике "Военные и любовные мадригалы" — "воинственный, любовный и сценический". В учении Генриха Шютца — Кристофа Бернхарда постоянно фигурируют "stylus gravis (antiquus)" — "строгий (старинный) стиль", в котором "слово подчинялось музыке" ("Harmonia Orationis Domina"), и "stylus luxurians" в двух разновидностях: "stylus luxurians communis" ("обычный пышный стиль"), где "слово и музыка находятся в равновесии" ("sowohl Oratio als Harmonia Domina"), и "комический пышный стиль" ("stylus luxurians comicus"), где "слово безгранично властвует над музыкой" ("Oratio Harmoniae Domina absolutissima"). Марко Скакки выделял стили церковный, камерный и театральный. У Кирхера упоминаются "церковный", "канонический", "мотетный", "матригалный", "мелизматический", "симфонический", "фантазийный", "театральный", "гиперхемный" стили; некоторые из них имеют подразделения. Этот же автор описывает национальные стили².

Но не только теоретические расхождения говорят о стилевой нестабильности — гораздо существеннее то, что она проявляется на практике. Композиторы сталкиваются с перекрещивающимися и взаимно противоречащими манерами — прежде всего с

восходящими к полифонии XVI в. и называемыми "стилем Палестрины", или "старинным стилем", и многочисленными "современными" стилями, объединяемыми словом "новый". Сочинители могут в этой ситуации выбирать и комбинировать эти несхожие стили. В музыкальной практике стили сочетаются самым разнообразным, порой причудливым образом. Уместность — неуместность этого сочетания различных стилей оспаривается в теории.

Таким образом, множественность подходов к понятию "стиль", отсутствие главенства какого-либо стиля вызвали мысль о смешаемости границ между стилями, о легкости переходов от одного стиля к другому, о смешении различных стилей. И со второй половины XVII в. идея "смешанного стиля" начинает ревностно отстаиваться теоретиками и практиками: к их числу относятся Г.Перселл, И.И.Фукс, К.Рейнхардт, И.Маттезон, И.И.Квантц, К.Ф.Бах. "Смешанный стиль" предполагал соединение приемов, присущих разным стилям (например, "концертному" и "церковному"), или сочетание разных национальных стилей ("вкусов").

На концепцию стиля воздействовала риторика, теория аффектов, оппозиция "старое — новое" и соответствующая им — "порядок — свобода". "Порядок" отождествлялся со стилями "каноническим", "церковным", "контрапунктическим", "мотетным", "стилем Палестрины", "серьезным", "старым", "старинным" и т. д. "Свобода" — с "речитативным", "стилем фантазий", различными "моноподическими" и "театральными" стилями.

Эти старые и новые стили разграничиваются в теории, однако практика барокко основана на сопоставлении противоположных по целям и задачам стилей. Принцип движения — один из главенствующих в эстетике — в музыке вызывает смену стилей, их контрастное чередование.

Один из важнейших принципов стилеобразования — антитеза. Стилистая нестабильность барокко содержит тягу к порядку, но порядок этот особенный: барочные стили выстраиваются в антитезы. Вырабатываются пары: "stylus recitativus" — "stylus monodicus", "stylus phantasticus" — "stylus canonicus" и т. п. Стили "свободы", движения, асимметрии, беспокойства (recitativus, phantasticus...) поверены и уравновешены стилями "порядка", покоя, симметрии (moteticus, canonicus...). Антитеза стилей "свободы" и стилей "порядка" организует весь "Хорошо темперированный клавир". В стилистической игре барочной музыки сводятся воедино крайности, из противоборствующих начал творится система. Можно сказать, что создание стилистических антитез было необходимо барокко, потому что само барочное мышление предполагало наличие ан-

² О других классификациях стилей см.: 77, гл. 2.

титез, барочный разум, как подчеркивали теоретики, был способен "соединять понятия, кажушиеся несоединенными".

Стилевая нестабильность вызывает также с т и л е в у ю и г р у. Отказ от канонов письма, барочная "критика форм" приводит к легкости смен манер, практик, стилей внутри творчества одного художника, одного сборника, наконец, одного произведения.

Легкость переходов от одного стиля к другому приводит к с т и л е в ы м м о д у л ь а ц и я м в творчестве К.Монтеверди и С.Шейдта, Г.Шютца и Г.Перселла, И.Г.Шейна и И.С.Баха. Модуляции из одного стиля в другой организуют целые мотетные, кантатные, ораториальные циклы. Контрастное чередование стилей ложится в основу колоссальных произведений — вспомним мессу h-moll И.С.Баха, эту антологию стилей его времени!

Тот или иной жанр (например, хорал) может быть изложен в разных стилях, например в "церковном" и "театральном". В развитии может произойти стилиевая модуляция, меняющая смысл и эмоциональную наполненность материала. Между стилями, таким образом, нет непродоходимых границ, они легко вступают во взаимодействие. "Чистота", выдержанность одного стиля вовсе не обязательна — напротив, всячески подчеркивается прихотливая смена, переплетение манер, хитроумная игра.

Иногда в барочных композициях мы сталкиваемся с эффектами "б а р о ч н о й п о л и с т и л и с т и к и". Происходит это, например, в композиции Шютца на 111 псалом Давида. В заключительном разделе формы "Ehre dem Vater" введен материал концерта Джованни Габриели "Lieta godea" (Шютц называет его "канцоной"). Использование заимствованного материала в композиции — прием не новый, он часто встречался в музыке до Шютца (в "пародиях"). Однако чужой текст преподнесен Шютцем совершенно оригинально, композитор сталкивает разные стили — старой и новой, церковной и светской музыки. В "оригинальной" части мотета-псалма выдержан "мотетный стиль" (по Кирхеру), в заключительной — простой песенный, "мелизматический стиль" (см. пример 13).

Столкновение этих стилей сближало два далеких мира, ведь главная задача церковной музыки — "славить бога", а светской — "радовать человека". "Полистилистика" Шютца — это явление одного порядка с барочным "смешением слов", с "остроумием, или искусством изощренного ума", предполагающим радостную и изощренную игру, намеки-аллюзии (любопытно, что барочные теоретики оперируют этим словом, — оно встречается, к примеру, у Б.Грасиана и И.Маттезона).

Еще более яркого результата достигает И.С.Бах, заставляя одновременно звучать музыку в разных стилях. В одном из но-

меров "Рождественской оратории" он соединяет ариозо и речитатив (см. пример 14).

Соединение различных стилей — обычный для Баха прием. Он применяется в "Страстях по Иоанну" (№ 60 — ария + хорал), в кантате № 18 (хорал + речитатив), в кантате № 61 (хорал + симфония), в кантате № 106 (хорал + ариозо + fuga) и во многих других случаях.

Барочная музыкальная "полистилистика" — порождение барочного полиглотизма, естественный результат столкновения различных культур. В переломно-переходные эпохи стиль тяготеет к незамкнутости. Аналогичные явления происходят в литературе барокко, которой свойственно неистовое полигисторство [99, 120].

Полистилистика барокко и полистилистика XX в. — явления, возникшие в разных условиях. Ко времени формирования "ситуации полистилистики" в современной музыке эпоха целостного, упорядоченного, замкнутого и единого стиля прошла. "Барочная полистилистика" возникает в среде нестабильных, формирующихся стилей — обычно там, где творческое сознание стремится создать систему из противоборствующих начал, из антитетичных элементов.

"Ситуация полистилистики" не исчерпывает всех сложнейших изменений, совершившихся в представлениях о современном стиле. Эта ситуация достаточно ограничена, в настоящий момент ей на смену пришли иные принципы организации стилевого единства. Однако "ситуация полистилистики" была весьма важным этапом в развитии стиля, сигнализировала о радикальном изменении системы ценностей. Это заставляет посвятить ей особый раздел. А сейчас рассмотрим те основные причины, которые так выделили в XX в. саму проблему стиля, основные этапы формирования новой стилиевой концепции.

Новые функции музыкального стиля в XX веке

Кризис классической гармонии был очевидным на рубеже XIX — XX вв. Лихорадочные поиски нового организующего начала, констатация потери гармонией доминирующих позиций были очевидными. Именно в этой ситуации прозвучало предупреждение-пророчество С.И.Танеева: "Для современной музыки, гармония которой постепенно утрачивает тональную связь, должна быть особенно ценной связующая сила контрапунктических форм" [135, 6]. Смена лидерства осуществлялась в разных индивидуальных стилях по-разному: для некоторых композиторов полифония действительно явилась тем средством, которое взяло на себя основную конструктивную роль (нововенская школа),

для других на первый план вышел ритм и линейность (Стравинский), для третьих романтическое раздвоение плана формы и плана драматургии означало постепенный слом классических форм, выход к экстенсивным композициям, драматургическому прочтению формы, индивидуальным структурам.

Во второй половине XX в. эти процессы переросли в подлинный переворот в понимании музыкальной выразительности: структуралистские построения сменились открытой формой в алеаторике, затем слияние тембра, фактуры, пространственности привело к новым принципам композиционной организации, поиск нового синтаксиса и отказ от классицистской каузальности вывел к вопросу: что же станет организующим началом в мире музыки, где, казалось бы, открыто и использовано все. Как найти средство коммуникации, преодолевающее ребусную поэтику всевозможных манер, требующих теоретического удвоения? Ответ был найден в обращении к категории стиля, который приобрел новые функции и явился цементирующим моментом, подобно тому, как контрапунктические формы захватили первенство после кризиса классико-романтической гармонии.

Роль стилевых проблем неуклонно возрастала на всем протяжении XX в. Здесь выделяются и общие темы, последовательно переходящие из одного периода истории в другой, и вторгающиеся самостоятельные эпизоды. Выделим основные вехи в активной стилевой работе, осуществляемой различными теоретиками и художниками XX в.

Проблема стиля в первые десятилетия XX века

В решении множества стилевых и жанровых проблем, которые встали перед мастерами 20-х гг., определяющую роль играет эстетика конструктивизма. Утонченная беспредметность, настроенческая стихия сменяются подчеркнутой зримостью, вещностью, телесностью. Романтическая установка на чувство — установкой на “делание”, “изготовление”. Чрезвычайной популярностью пользуются в самых разных видах искусства названия “вещь”, “конструкция”. В литературе немецкой “новой деловитости”, пишет исследователь, возникает термин “прикладная лирика” [111, 95]. И одновременно Хиндемит декларирует идеи “прикладной музыки”. Слово “вещь” вынесено в заглавие журнала, изданного в 1921 г. в Берлине Эль Лисицим и И.Эренбург. Открыто ориентированы на конструктивизм и беспредметные формы “контррельефов” Татлина распределение уважается в них с отчетливым стремлением сознательно по-новому моделировать мир. Позже в программной статье Б.Житкова “Что нужно взрослым от детской книги” [48]

эти устремления распространяются и на детскую литературу: писатель выделяет активность, изобретательность, “крепкий и смелый схематизм”. 20-е гг. кладут начало советскому дизайну: в 1921 г. конструктивисты подписывают декларацию, в которой провозглашается отказ от станкового искусства и переход к производственному искусству. Начало новому направлению кладет выставка “5х5 = 25”, в которой участвуют Л.Попова, А.Родченко, В.Степанова, А.Веснин, А.Экстер.

Очень характерны теоретические осмысления различных стилей. Одна из ярчайших оценок, в которой доминируют конструктивистские установки, была дана Асафьевым в 1929 г. стилю Стравинского: “Творчество Стравинского многому учит, ибо оно универсально. Стравинский — представитель европейской урбанистической музыкальной культуры, смелый конструктор и сильный своим знанием своего ремесла цеховой мастер. В нем нет следа эмоционализирующего дилетантизма и философствующего эротического индивидуализма, как нет и абстрактно-схоластического академизма” [7, 19]. В этих условиях провозглашается ценность неустанного труда, знания, умения. Назначение искусства усматривается в учительстве и ученичестве. В этом понимании труда воскрешается античный смысл “технэ”, “техники”, в котором не расчлениются наука, ремесло, собственно творческие навыки (именно этот смысл вкладывается в понятие “искусство” барочной мыслью!). И, следовательно, еще более понятным и оправданным становится такое явление, как деятельность, понимаемая как намеренное экспериментирование. Можно сопоставить слова Асафьева с манифестом 1919 г., в котором В.Гропиус, призывавший художников объединиться в “Баухаузе”, писал: “Архитекторы, скульпторы, живописцы — все вы должны вернуться к ремеслу! Потому что нет профессии “искусство”... Нет существенного различия между художником и ремесленником. Давайте же образуем новый цех ремесленников, без разбивающегося на классы самомнения, которое воздвигло стену высокомерия между ремесленниками и художниками” [цит. по: 111, 108].

Вещность, сделанность, деловитость и даже известный анти-эмоционализм, который, впрочем, содержал скрытое огромное напряжение, подчас ожесточенная полемика с экспрессионистскими и романтическими идеями определили и перестройку интересов, характерную для многих художников 20-х гг., от Скрябина к Прокофьеву, Стравинскому, Шёнбергу, Хиндемиту, композиторам “Шестерки”. Именно внимание к этим стилям знаменует музыкальное “современничество”, “музыкальный Леф”.

С конструктивистской эстетикой прямо связана и открытая аналитическая направленность творчества многих художников. Создавая свои иллюстрации к

детским книгам, В.Лебедев учитывает особенности детской психологии восприятия. Идея объективного анализа искусства открыто проводится Малевичем и его учениками. Ле Корбюзье стремится открыть принцип, призванный служить правилом. Идея "модулера" сравнивается им с точно настроенным музыкальным инструментом, роялем. Сознательно разрабатывает свою новую систему организации музыкальной материи Н.А.Рославец.

Эстетике конструктивизма было присуще стремление к абсолютной точности, объективности, достоверности. Лозунгом тех лет по праву могли бы стать слова Асафьева (И.Глебова): "Жизнь сейчас сильнее искусства" [35]. Музыка стала осваивать приемы и методы других искусств. Особую роль здесь приобрели такие формы, которые можно по праву назвать музыкальной публицистикой. Рождались новые синтезы — хоры Капальского, Давиденко, Стихия революционного ораторства, массовых действ, агиттеатра, индустриального искусства переплавлялась во Второй и Третий симфониях Шостаковича. Ставились совершенно уникальные опыты, связанные с освоением и преобразованием среды, — напомним о "массовых действиях" 20-х гг., кардинально менявших сами представления о музыкальном произведении, способах его существования.

Конструктивистская эстетика факта, документа в определенной степени сказала в откristаллизовавшемся позже оригинальном методе Асафьева, названном им "пересказом музыкально-исторических событий инструментальным языком". Характерно его пояснение к балету "Пламя Парижа": «Музыка балета "Пламя Парижа" представляет собою частью монтаж музыкально-исторического наследия, главным образом, эпохи Великой Французской революции, частью сочинение в характере и стиле этого материала. Основной моей целью было перенести в нашу современность, пользуясь средствами современной техники, близкие нам и созвучные "высказывания" музыки прошлого.

Я смотрел на эту музыку глазами историка: не отдельные произведения, не индивидуальные достижения того или иного композитора интересовали меня, а музыкальное творчество великой эпохи во всем богатстве его содержания, как исторический документ и как живая, убедительно-страстная, эмоциональная речь, доносящая до нас героический пафос, величие скорби и бурную радость народного ликования.

Я и работал над данным заданием не только как драматург-композитор, но и как музыковед, историк и теоретик, и как литератор, не чуждаясь методов современного исторического романа. Поэтому, наряду с сочинением музыки на основе усвоенной мною музыкальной речи (или, вернее, музыкального языка) Ве-

ликой Французской революции, я цитировал, пересказывал, восполнял и развивал имевшийся в моих руках большой материал, поступая в данном случае как историк, писатель, но, конечно, все время оставаясь музыковедом. Не попури и не сборник материалов хотелось мне дать.

Повторяю, я сочинял музыкально-исторический роман, пересказывал музыкально-исторические документы современным инструментальным языком в той мере, как я понимаю этот язык и как я его усвоил. Конечно, я акцентировал и динамизировал музыкальные документы, но там, где это цитаты, я не изменял характера музыки. Я старался не трогать и основных приемов голосоведения, видя в них существеннейшие признаки стиля. Но я сопоставлял материал и инструментовал его так, чтобы сохранилось содержание музыки, раскрывалось в симфонически-непрерывном, идущем через весь балет, — развитии и в четких образах, насыщенных идейно-эмоциональным воздействием нашей действительности.

Музыкально-археологические и музейно-классификаторские интересы я оставил в стороне. И все же, поскольку в моем "музыкальном повествовании" представлено в цитатах и пересказах все наиболее характерное для музыки высших точек революционного подъема французского "третьего сословия", — балет является своего рода наглядной музыкальной хрестоматией» [8, 6—7].

С конструктивизмом связано и то, что огромную значимость приобретает прием, становящийся самостоятельным. Эта тенденция прямо связана с полемикой вокруг сюжета, объявленного устаревшим, и теорией монтажа. Последовательно разрабатывал свою концепцию монтажа С.Эйзенштейн — теоретическим выражением стала его статья 1923 г. "Монтаж аттракционов", а в золотой фонд мировой культуры вошел фильм «Броненосец "Потемкин"». Одновременно «коллажи из цитат, — указывает Вяч.Вс.Иванов, — подобные упоминаемым Бахтиным сенто из чужих стихов и полустихий, вновь стали обычными в современной художественной прозе [...], где цитаты могут рассматриваться как метонимические заместители целого текста. Они входят тем самым в метонимическую систему произведения прозаического повествования. Посткубистическая функция цитат в коллажах особенно ясно выступает в ранних записях Эйзенштейна, писавшего в 1928 г., что "композицией из цитат можно сделать целый трактат". В позднейших сочинениях, где часто используются композиции из цитат, он сам их объясняет (в духе "линейного стиля" цитирования) желанием "минимального искажения самих объектов, из которых составляется монтажный образ". Сходные мысли можно найти у Томаса Манна, который постепенно переходит к мысли рассмат-

рывать жизнь "как произведение культуры, в виде мифологического клише, и предпочитать цитату собственному изобретению". В те же годы "упоминательную клавиатуру" Данте в связи с ролью у него цитат (отчасти продолжающей изученную Бахтиным средневековую традицию) описывает Мандельштам, в творчестве которого значение скрытых цитат особенно велико. Неслучайно в 30-х гг. тема "контрапункта" (заглавие романа О.Хаксли) или диалога составных частей культурной традиции или разных культур, противопоставляемых друг другу [...], ставились одновременно в гуманитарных науках и в словесном искусстве, где ею определяется структура многих произведений» [56, 19—20]. Борьба с сюжетом разворачивается в литературоведении — В.Шкловский называет сюжет "искажением", "случайным заблуждением материала" [151, 222—223].

Монтажный принцип организации материала, жанровых и стилевых решений особенно четко выявлен в музыкальных "массовых действиях". Влияние очень распространенных в 20-е гг. литературно-музыкальных "монтажей" сказывается на композиционных решениях симфонии "Ленин" Шебалина, Второй и Третьей симфоний Шостаковича, оперы "Нос". Композитор опирался в ней на достижения других искусств, в первую очередь — современного ему театра. Многие композиционные решения в этой опере выработаны на основе метода, подобного "монтажу аттракционов", с которым Шостакович был хорошо знаком по своей практике композитора, сочинявшего для театральных спектаклей. Экцентризизм, являвшийся неотъемлемой частью и метода "монтажа аттракционов", и раннего стиля Шостаковича, ощущался как важнейшее качество, определявшее облик искусства того времени, порой он даже выдавался за "стиль эпохи".

Техника "монтажа аттракционов" определила многое и в решении экспериментального Первого фортепианного концерта Шостаковича, в котором границы между "своим" и "чужим словом" (М.Бахтин) особенно зыбки и подвижны — от аллюзий на стили до цитат, настолько же известных, насколько и подчеркнуто отчужденных в контексте произведения. Уже здесь композитор вырабатывает свои неповторимые приемы *стилевого переинтонирования*, координирующие в композиции "свое" и "чужое" слово. Характерно самое начало концерта — главная тема у солиста обещает цитату из "Аппассионаты", но не сдерживает этого обещания — сохранен лишь начальный мотив, по которому безошибочно узнается источник заимствования, а дальнейшее развертывание мысли уходит от цитаты. Точному повторению "чужого слова" противоречит также измененный тональный контекст: с-moll вместо f-moll (см. пример 15). Перед нами "чужое слово", вобранный в "свое".

Иное обращение с материалом — в финале концерта. Резко выделяется в контексте части цитата из клавирной сонаты Й.Гайдна. Измененная фактура, тональность, присмысленные изложения не отвлекают слушателя в сторону: "чужое слово" практически поглощает "свое" (см. пример 16).

Резкость введения этой цитаты оправдана эффектом остраниения, которого добивается композитор: тема Гайдна неожиданно вмонтирована в текст и столь же неожиданно сменяется разухабистой каденцией у солиста, переводящей повествование в иной, пошловато-бытовой план, — ракурс намеренно смещается.

Дополнительные монтажные средства — *жанровые цитаты*. Шостакович включает в концерт самые неожиданные, гротескно звучащие в общем контексте популярные жанры.

Новаторски-неповторимый тип пианизма в 20-е гг. создает А.Мосолов, чье творчество по праву можно поставить в один ряд с фортепианным наследием Прокофьева и Шостаковича, стремившихся также преобразовать представления о фортепианном исполнительстве. Поиски новой организации масштабной формы, прочтения фортепианного жанра оригинально осуществляются им в Четвертой фортепианной сонате оп. 11 (1925). Мосолов очень опосредованно претворяет в ней традиции позднего Скрябина. Они сказываются в одночастной структуре, в типе образности — от Скрябина исходит идея соединения "высшей грандиозности и высшей утонченности" (см. пример 17).

Однако, по существу, соната совершенно оригинальна. Неповторимы смелые фактурные решения, регистровка, внутренний ритм формы, основанный на внезапных переключениях разных эпизодов. Мосолов создает блочную форму, своеобразный музыкальный монтаж. В 20-е гг. в разных видах искусства осуществляется последовательная перестройка в самом сознании природы стиля, жанра, происходит ломка старых канонов. В статье Ю.Тынянова "Литературное сегодня" (1924) поставлена проблема "новой прозы". Эта статья перекликается с манифестом Маяковского и Брика "Наша словесная работа", в котором представлены в виде уравнений каноны-штампы старой прозы, а также то, с чем боролись теоретики Лефа у современников; «особо-ходульные герои (он + она + любовник = новеллисты; интеллигент + девушка + городской = бытовики; некто в сером + незнакомка + христос = символисты); 1. "солнце садилось за холмом" + "полюбили или убили" + "за окном шестелест тополя"; 2. "скажу ты тебе, Ванятка" + "председатель сиротского суда пил горькую" = "мы еще увидим небо в алмазах"; 3. "как странно, Аделаида" + "ширилась жуткая тайна" = "в белом венчике из роз"» [90, 40]. Сходная тематика была затронута в частично осмысленной работе М.Зощенко "На переломе".

В переосмыслении старых средств долгое время преобладала

ироническая окраска. Всячески подчеркивалась дистанция между традиционным и новым жанром, лексическим средством. Старое слово выворачивалось наизнанку. В этих условиях "чужое слово" еще не превращено в "чужое — свое". Не случайно в культуре именно в это время возрастает интерес к пародийным, трагическим формам. Веселое озорство карнавала всячески поощряется, изобретательность, выдумка удешевляются — им претят любые штампы, рутина. Антиавторитарность подобных установок предполагает возможность фамильярных контактов со "старым", "прошлым" в культуре.

Дистанционность, скепсис, ирония, смеховое начало в культуре привлекают внимание исследователей: Ю. Тынянов создает теорию пародии, М. Бахтин закладывает основы своей концепции мениппеи, карнавальных форм в культуре, В. Пропп разрабатывает проблему смеха в ритуале.

На стиливую ситуацию также в значительной мере влияют принципы полифонизма, укоренившийся в сознании. Принципиальная множественность, незамкнутость стиля согласуется с отмеченной Бахтиным особенностью сознания, проявляющего себя по отношению к "другому", на фоне "другого". Тема диалогического полифонизма, как уже говорилось, становится главенствующей и в искусстве, и в научном знании. Разработки Бахтина в этой области (в это же время над проблемой внутреннего диалога работал Л. С. Выготский) подытоживают целый период в освоении новых форм, типичных для 20-х гг.

Особой проблемой в стилевом музыкальном творчестве 20-х гг. становится введение "чужого" высказывания в "свой" текст, "иного" в художественный контекст. Жанр пересекается с техникой письма, смыкается со стилем. Принципиальная открытость стиля и жанра проявляется в таких формах, которые несколько десятилетий спустя будут названы полистилистикой.

Здесь также особый вклад принадлежит М. М. Бахтину, создавшему своеобразную таблицу типов высказывания, отражающих позицию говорящего, его социальную установку, внутреннее строение высказывания, его стиливую и интонационную окрасченность (см. таблицу 1 в Приложении).

Поразительным прозрением оказывается определение цитаты, данное О. Мандельштамом в духе диалогического полифонизма времени: "Цитата не есть выписка. Цитата есть цикада. Неумолкаемость ей свойственна. Вцепившись в воздух, она его не отпускает. Эрудиция далеко не тождественна упоминательной клавиатуре, которая и составляет самую сущность образования. [...] композиция складывается не в результате накопления частностей, а вследствие того, что одна за другой деталь отрывается

от вещи, уходит от нее, отщепляется от системы, уходит в свое функциональное пространство, или измерение, но каждый раз в строго узаконенный срок и при условии достаточно зрелой для этого и единственной ситуации" [207, 16—18].

"Разговор о Данте" (1933) — итог длительных размышлений поэта о сущности поэтического современного творчества, о соотношении старых и новых форм, — а вовсе не простое изыскание о Данте. "Разговор о Данте" учит той целостности, которой еще ранее требовал Фаворский в своих лекциях. Это исследование стоит на той магистральной линии, которая ведет к поиску новых синтезов, полному превращению "чужого слова" в "чужое — свое", осуществленному в 70—80-е гг. У многих художников, работающих в 20-е гг., эта проблема останется главенствующей на протяжении всего их творческого пути.

Именно в 20-е гг. кристаллизуются творческие установки по отношению к чужому материалу у Стравинского и Хиндемита, Шостаковича и Берга. И здесь мы сталкиваемся с самыми разными позициями — от открытой иронической дистанционности до стиливой магмы, от разных, достаточно четких форм полистилистики (цитата, адаптация, аллюзия, коллаж, стилизация) до стиливого синтеза в формах, не поддающихся столь однозначной расшифровке и связанных с вращением "чужого слова" в "свое".

Об опасностях "музыкального эсперанто", использованного, по мнению исследователя, Стравинским, скажет уже Б. Асафьев [7, 270—271]. Это — одна позиция, не приемлющая острания в музыке и игры в модели. Другая — активная полемика с конкретным типом высказывания, деформация стилевых источников. Таким "разнонаправленным двуголосым словом" (М. Бахтин) предстает "Прерванная серенада" Половинкина, содержащая явную критику — насмешливое передразнивание импрессионистической миниатюры Дебюсси (см. пример 18).

Третья позиция выражена в словах В. Щербачева: "Для рельефного воплощения замысла возможны самые широкие, иногда неожиданные ассоциации и параллели. Ищите их у Брамса и Ререра! Смотрите у Малера и Стравинского, у Моцарта и Скарлатти! Гибридизация элементов далеко отстоящих стилей может дать самые неожиданные результаты, если она подсказана чутким интеллектом и точным слухом" [цит. по: 21, 36]. Это прозорливое указание содержит прямые прогнозы развития новой стиливой концепции: Щербачев выделяет повышенную ассоциативность, тенденцию к гибридизации, которые типичны для стиливых систем эпох перелома [77, гл. 2].

Откровенно пародийны вокальные циклы Мосолава "Газетные объявления" и "Три детские сценки". Однако композитор в них не просто эпатирует публику, не просто полемизирует с ро-

мантическими возвышенными жанрами — романсом, песней [12, 79—83]. Кроме крайностей, эксцентрики, в этих произведениях мы неожиданно находим явственные связи с творчеством Мусоргского: “Детские сценки” и по названию, и по музыкальной лексике переключаются с “Детской”. Оба цикла Мосолова продолжают линию Мусоргского — это проявляется в жадном внимании к различным типам интонационности — музыкальномуговору.

“Интонационно-стилистический театр” (И. Барсова) Мосолова проявляется не только в столкновении нескольких лексических пластов, в выходе к симультанному коллажу — “свое” и “чужое” слово “живут” в “Детских сценках” полнокровной жизнью. Здесь мы находим и примеры “объектного слова” (“слово изображенного лица”, в котором “преобладает индивидуально-характерологическая определенность”, — см. таблицу 1) — они охватывают все в вокальной и инструментальной партиях, что касается героя цикла; и “слово с установкой на чужое слово”, проявляющееся в стилизации, “рассказе рассказчика”, такова сценка “О коте”; наконец, “отраженное чужое слово” (“активный тип” — см. таблицу 1), в котором содержится скрытый диалог, — здесь воспроизводятся разные речевые, стилиевые системы в сознании героя, все персонажи, изображенные в его речи и появляющиеся в повествовании.

Безыскусственная простота многих прелюдий ор. 34 Шостаковича таит в себе не меньше загадок, чем намеренно демонстрируемое в этом цикле разноголосое полифоническое высказывание.

Так, в подчеркнутой наивности прелюдии *cis-moll* скрывается полемика с преобразованным “чужим словом” — основой композиции: элегический инструментальный романс почти точно воспроизводит главную тему I части Пятой симфонии Малера (см. пример 19).

Подобное преобразование источника — траурный марш превращен в элегию — аналогично “отраженному чужому слову” (“активный тип” по М. Бахтину) и возникает во многом благодаря особенностям избранного материала: само высказывание Малера звучит подчеркнуто остранинно, иронично, почти гротескно, провоцируя тем самым на стилиевые модификации. Вероятно, метод романтической трансформации тем, в своей основе противоположный мотивно-тематической работе классицизма, гипертрофированно воспринят Малером и другими постромантиками, был тем новым качеством, которое в дальнейшем легло в основу новой стилиевой системы. Особенно явно и неистово экспериментаторство с открытиями в ее рамках источниками выразительности сказалось у композиторов, противопоставивших себя романтизму, — особенно у столь чутких, как Шостакович, к

диалогу, к потенциальным возможностям спора с любым художественным объектом — вплоть до его деформации.

Но и в начале XX в., и затем — в 20—30-е гг., наконец, в “ситуации полистилистики” — рядом с остроконфликтными, оспаривающими ценность старых стилиевых установок в искусстве существовали иные ориентации. Целая полоса стилиевых поисков осуществлялась под знаком осмысления расколотой реальности искусства и культуры. Выдающийся гуманист, крупнейший венгерский писатель первой половины XX в. Ф. Каринти мечтал создать “Новую энциклопедию” — грандиозный труд, сводящий воедино все достижения науки и искусства. Каринти мечтал навести порядок в “вавилонском аду разрушенных и пребывающих в руинах основных понятиях, в чудовищном столетии, чьи науки, политика и искусство все разрушают и ничего не собирают воедино” (это — его собственные слова). Явления реальности, научные открытия, литературные произведения и т. п. — все это стояло для Каринти в одном ряду как разноликие проявления человеческой сущности; все заслуживало одинакового внимания, могло стать источником вдохновения. Осмысление проявлений человеческого духа приравнивалось к осмыслению реальных событий — в этом смысле создание энциклопедии было актом не менее творческим, чем написание собственной книги» [15, 11]. Кроме этого замысла, писатель воплотил идеи культурного воссоздания в разных своих произведениях, обращаясь к вечным темам и мотивам и давая им собственную интерпретацию. В предисловии к одному из сборников он говорил, что появление подобных опытов “закономерно в свете основных духовных устремлений эпохи” — они “расширили возможности тех жанров, чьим объектом является не жизнь непосредственно, но ее продукт — культура и культурный мир” [цит. по: 15, 10]. Идея Каринти подобна средневековым “суммам”, вбирающим все знание о мире, — традиция эта, как известно, удерживалась вплоть до эпохи барокко и ушла в прошлое, когда искусства и науки обрели самостоятельность.

Таким образом, кроме открыто конфликтных установок по отношению к “чужому”, в XX в. возникают возможности его усвоения, тонкой работы с разными традициями. Этими средствами очень изысканно пользовался Дебюсси — обстоятельство, совершенно не упоминаемое исследователями. Художник, предельно остро воспринимавший все связи с миром реальности и культуры, он открыл такие тонкие возможности работы с “чужим словом”, которые требуют самостоятельного изучения. Рядом с откровенными жанровыми и стилиевыми пробами, содержащими явную иронию, — “Менестрели”, “Генерал Лавинь-эксцентрик” — чуткое воссоздание античного колорита (“Дельфийские танцовщицы”), стилизованное

отображение в музыке атмосферы средневекового искусства ("Затонувший собор"). Наконец, интереснейший опыт, предвосхищающий "технику аллюзий", — миниатюра "Мертвые листья", растворяющая в себе "чужое слово" — преобразованную цитату из похоронного марша Второй сонаты Шопена (см. пример 20).

Такое взаимодействие "чужого" и "своего" в музыке аналогично структуре "однонаправленного двуглового слова" ("слова с установкой на чужое", "Icherzählung" — см. таблицу 1). Здесь исчезает критическая интонация — обретена полная гармония в стилевом диалоге.

Другой пример с конкретной стилиевой моделью без ее деформации — "Свадебка" Стравинского, появившаяся на развитие мировой культуры. По словам автора, в этом произведении он воссоздает целое "из обрывков типичных для данного обряда разговоров" [134, 166]. Стравинский подчеркивал ритуальный характер действия: "Как набор стандартных клише и выражений, она может быть сопоставлена с одной из тех сцен "Одиссеи", где читатель словно подслушивает обрывки без связующей нити. Но "Свадебка" может быть сопоставлена с "Одиссеей" и в том более важном смысле, что оба произведения пытаются скорее представлять, нежели описывать" [там же]. Установка на ритуал и фольклор в "Свадебке" — не цитатная (в произведении используется лишь одна подлинная мелодия, да и та не относится к старому слою крестьянской песни). Стравинский создает уникальный спектакль, действие, подчеркивая клишированные обороты, доводя их до совершенства индивидуально-неповторимого стиля. Сознательно поставленная эстетическая задача — воссоздание обряда — приводит к заострению интонаций, ритмики, тщательному тембровому отбору: типизированная основа преобразена. "Свадебка" — это образец "однонаправленного двуглового слова" (с установкой на "чужое слово" — см. таблицу 1). Разрыв между изображаемым, воссоздаваемым (подслушанным, пересказанным) и своим, индивидуальным — минимальный. "Свадебка" во многом поэтому воспринимается как подлинное фольклорное действие, записанный обряд, развернутая цитата. Остраненность едва уловима, но она существует. Плодотворность решения Стравинского подтвердило время: "Свадебка" станет одним из минифестов "новой фольклорной волны", в сильнейшей мере повлияет на "Плачи" Денисова, в которых даже повторяются некоторые композиционные находки Стравинского.

Третий образец работы с "чужим словом", исключаящий полемику, — Скрипичный концерт А.Берга. Изумительная интонационная подготовка баховского хорала, мягкость тембровой модуляции (солирующая скрипка, вторые скрипки, альты, фагот

вливаются в хорал, исполняемый кларнетами, бас-кларнетом с удержанными тембровыми контрапунктами у вторых скрипок, фэгота, контрафагота) снимают коллажную резкость, эффект вставки. Стилизованное органное звучание (деревянные духовые), а также транспонирование хорала, трансформирующие "оригинал", удаляют от первоисточника, сохраняют целостность тембровой и гармонической организации концерта Берга. Это решение (в духе "Icherzählung") также с благодарностью воспримут в будущем многие композиторы. Так, в "Музыкальном приношении" Щедрина постепенно кристаллизуется (начиная с ц. 10) *cantus firmus* — тема хорала "Es ist genug", процитированного Бергом в Скрипичном концерте. Ввод "чужого слова" здесь осуществлен в манере Берга — предельно плавно, без нарушения контекста (см. пример 21).

Обращение к "чужому слову" может приобрести самый разный смысл, в зависимости от той или иной эстетики. Так, симфоническое творчество Ч.Айвза — непрерывный рассказ о мире музыки средствами самой музыки: популярные марши и песни соседствуют с классическими фрагментами. Внешний хаос его грандиозных эпосов — средство предельной объективизации: автор практически устраняется и от комментариев, и от любого вмешательства в преподносимый им материал. Противоположность этому — отношение к "чужому слову" в "Лирической сюите" Берга, наполненной глубоким личностным и символическим смыслом: все цитаты, автоцитаты в произведении наделены глубоким автобиографическим значением [см.: 216]. И если цитаты в "Лирической сюите" — это веки конкретных романтических переживаний, дневник артистических чувств, то в полотах Айвза они складываются в самостоятельный музыкальный мир, из которого автор сознательно самоустраняется.

Приведенные примеры доказывают, что уже в первые десятилетия XX в. сложилось несколько подходов к музыкальному стилю, возможностям соотносить "свое" и "чужое" в композиции. Подобные же крайности и сложности наблюдаются и в литературе того времени. Одно дело — творимый А.Белым "миф о Петербурге". По словам исследователя, «откровенно вводя в книгу многочисленные заимствования, реминисценции из Пушкина и Гоголя, Достоевского и Л.Толстого, Вл.Соловьева и Чайковского, обращаясь к заимствованиям и прямым цитатам из старых и новых мастеров, беря в расчет легенды, пророчества и предания, связанные с городом на Неве, Белый сознательно встраивает произведение в общее пространство "петербургского текста", более того, стремится "свести последние итоги" сделанного до него, дать окончательную разгадку "непостижимого города"» [118, 129—130].

Скрытое и полускрытое цитирование многочисленных произ-

ведений разных эпох, разнообразные стилевые и лингвистические загадки создают самостоятельный содержательный слой в "Улиссе" Джойса [3, 157—158]. Столь же перенасыщена цитатами и аллюзиями поэма Т.С.Элиота "Бесплодная земля". Ребусная поэтика "Поминок по Финнегану" недоступна большинству читателей. Родилось целое направление литературы о литературе.

В то же время появляются противоположные по устремлениям опыты. Монтажный метод влияет на стилистику Дос Пассоса (сам он указывал на воздействие фильма Д.У.Гриффита "Рождение нации", позднее — С.Эйзенштейна), добивавшегося в "Манхэттене", "42-й параллели", в "1919" беспристрастности документального описания. В 1928 г. он заявлял: "...единственное оправдание для писателя ... это роль второстепенного историка той эпохи, в которой он живет" [цит. по: 53, 80]. Более позднее высказывание подтверждает эту позицию: "...писатель — это, в конце концов, просто машина, поглощающая опыт окружающей жизни и дающая ему определенное словесное выражение" [там же]. Репортаж, коллаж из фактов, почерпнутых из самых разных областей реальности, заменили авторский стиль. Эта установка оригинальным образом сомкнулась с конструктивистской эстетикой факта.

"Ситуация полистилистики": вторая половина 60-х годов XX века.

Непосредственная подготовка "ситуации полистилистики" в музыке второй половины 60-х гг. была достаточно многосторонней и разноречивой. Опыты "политизированной музыки" и поп-культуры, столкновение традиционных и новых ориентаций, в рамках которых вызревали разные подходы к стилю, эксперименты с пространством и временем в музыкальной композиции, появление новых выразительных средств и изменение музыкальных параметров — таковы были лишь некоторые музыкальные факторы. Но на новую концепцию музыкального стиля прямо повлияла эстетика и поэтика других искусств — кино обострило вкус к монтажным приемам, позже в кино и литературе возникнет направление "ретро", требующее исторической дистанции по отношению к художественному материалу. Наконец, ранние коллажные композиции в живописи стали узаконенным средством, применяемым повсеместно.

В конце 60-х гг. с новой силой встал вопрос о музыкальном стиле. Именно тогда возникла "ситуация полистилистики". Полистилистика ознаменовала первый этап в формировании новой стилевой концепции, довольно быстро сформулированные ее те-

оретиками закономерности оказались либо изжитыми на практике, либо их заменили гораздо более сложные, неоднозначные решения. Но в начале преобладали коллажные установки, критическая позиция по отношению к используемому материалу, приводящая к ироническому, а порой деформированному его истолкованию. Подобные "мозаичные структуры", вероятно, в наибольшей мере выражали и пафос спора, борьбы с неоакадемизмом разного толка, и весьма противоречивую общую ситуацию, сложившуюся в культуре.

Теоретическому осмыслению полистилистики предшествовали некоторые композиционные опыты. Цитатно-коллажный метод лег в основу опер Пуссера "Ваш Фауст", "Солдаты" Циммермана. Подчеркнуто негативно использовал чужую музыку в своих "антиоперах" Кагель. В "Приключениях" Лигети применил ироническую аллюзийность.

Идея монтажа чрезвычайно широко использовалась Пендерецким в "Страстях", "Космогонии", "Заутрене" [58, 78]. Коллажные эффекты составляют композиционную основу Симфонии Л.Берно. Выход к тотальному коллажированию осуществляется в литературе и изобразительном искусстве — у М.Бютора, Р.Раушенберга, Дж.Джонса и др. Одновременно высказываются мысли, которые в дальнейшем будут сведены в систему: Булез подчеркивает слом традиционных причинно-следственных связей, Штокхаузен отрицает для музыки необходимость в линейном времени, спонтанность акцентируется в коллажной технике и в других экспериментальных формах У.Берроузом и Дж.Кейджом — увлеченность последнего хэппенингом, "living theatre" находит здесь предельное выражение [172, 72—103].

Наконец, проблемы полистилистики и коллажа в музыке получают последовательную теоретическую разработку [77; 154; 161; 171; 174; 190; 204; 206; 226]. Описанные разноречивые процессы, крайние по своему выражению позиции подвели к критической черте, за которой таилась либо угроза деконструкции, либо возможности новых композиционных решений. Споры о коллаже и полистилистике достигали невероятного накала. Полистилистика не была случайным поветрием, преходящей модой. Она ознаменовала начало нового этапа в музыкальном развитии, открывала процесс перестройки, которые не завершены и по сей день.

Актуализация проблем полистилистики в конце 60-х гг. была связана с преодолением структуралистских установок в музыке [204, 291]. С западными исследователями здесь солидарен и А.Шнитке, первый советский теоретик полистилистики. Шнитке называет "кризис неоакадемизма 50-х годов с пуристскими тенденциями сериализма, алеаторики и сонористики", а также указывает на психологические предпосылки: «усиление интернацио-

нальных контактов и взаимосвязей, изменение представлений о пространстве и времени, "полифонизация сознания" в связи с возрастающим потоком информации и "плюрализации" искусства» [154, 290]. Если для серийной музыки основной проблемой являлась организация материала, то для музыки конца 60-х гг. критерий "чистоты" структуры теряет силу.

В ситуации полистилистики не было выработано единой терминологической системы, что вполне понятно — полистилистические решения были столь несхожи, источники их — столь разноречивы, что выработать единую систему описания не представлялось возможным. Так, в своих разработках, не претендующих на теоретическую целостность, Лигети оперирует понятиями "коллаж", "цитаты", "аллюзии", "рефлексии". Более подробно он останавливается на сущности коллажной техники, определяя ее основы: "Эта техника, во-первых, основана на бесвязности, а во-вторых, на безусловности перехода... Элементы лишаются связи и переносятся в чуждый им контекст. Здесь существенна не только отрывочность, но и несовместимость внутри однородности" [204, 291]. Коллаж — это "диаметральная противоположность логического композиционного принципа, который наблюдается в последовательной мотивно-тематической разработке венского классицизма. Коллаж означает отказ от этой формы органического развития" [ibid.]. Поиски и обоснования "нового музыкального синтаксиса", невозможного в условиях "абсолютной музыки", заканчиваются этим объяснением структур, порывающих с причинно-следственными связями. А.Шнитке разграничивает два полярных принципа — "принцип цитирования" и "принцип аллюзий". Понятие "коллаж" им не раскрывается, принцип цитирования вводится описательно: к нему исследователь относит "адаптацию" — "пересказ чужого нотного текста своим языком; свободное развитие чужого материала" [154, 289]. Среди приведенных примеров — "Пульчинелла" Стравинского, "Ричеркар" Баха — Веберна, "Кармен-сюита" Бизе — Щедрина. Принцип аллюзии проявляется в "тончайших стилистических ассоциациях и невыполненных обещаниях на грани цитаты, но не переступая ее" [там же, 290].

Лигети прослеживает музыкально-исторический генезис коллажной техники в творчестве Малера, нашедшего неклассический подход к музыкальной форме, и у Айвза, для которого традиции европейской профессиональной культуры XVIII—XIX вв. и, следовательно, идеи "абсолютной музыки" не были основополагающими: «Оба этих критерия — использование материала, принадлежащего к другим историческим пластам, и его безусловность в контексте — весьма часто фигурируют у Малера. а также, совершенно независимо от него, у Чарльза Айвза.

Представьте себе II часть Четвертой симфонии Айвза, где наслаивается множество американских маршей. Я вовсе не считаю, что Айвз или Малер знали само понятие "коллаж". Ведь это был технический термин, который [...] впервые употребили Брак и Пикассо. [...] Скорее всего все объясняется слуховыми впечатлениями, полученными на какой-нибудь ярмарке или празднике в октябре» [цит. по: 206, 289].

Интерес к стилям Малера и Айвза не случайно вновь вспыхнул в конце 60-х гг. — он был прямо связан с кризисом сериализма: "За последние десять лет появились сочинения [...], показывающие такие аспекты, которые еще десять лет назад были бы немислимы. В них можно вдруг услышать яркие мелодии или ясно воспринимаемые ритмические структуры. И только при этих условиях коллажная техника Айвза приобретает свою утопическую актуальность. [...] на примере Айвза они (молодые композиторы. — М.Л.) заострили чувство исторической ценности материала, преодолев установку сериального периода, согласно которой все, чуждое композиции, должно оставаться вне нее. Вопрос о допустимости или недопустимости какого-либо музыкального материала сегодня решает не вкусовая предубежденность, а лишь организация формы" [204, 291].

Интересны сравнения музыки Малера и Айвза, фиксирующие весьма существенные моменты их творческих позиций и художественных решений: "Игра с изношенным материалом имеет, разумеется, иронический аспект, я думаю, у Малера ирония даже включается в игру. В музыке же Айвза, как мне представляется, ироническое отсутствует. [...] Не заботясь о возможностях исполнения, он накладывает друг на друга музыкальные процессы, протекающие в совершенно разных темпах, так что, к примеру, в "Четвертом июля" нужны два дирижера, чтобы точно исполнить различные, но существующие в одновременности темповые пласты. Этого не бывает у Малера [...]. В I части Третьей симфонии марши скорее образуют сукцессивный коллаж. Они внезапно начинаются и заканчиваются, причем их наложение осуществляется по правилам музыкального синтаксиса и учения о гармониях" [ibid., 289]. Здесь тонко передано сложное взаимодействие классического и неклассического в форме и методе развития у Малера. "Айвз не просто педантично вклинивает чужие отрывки в свои партитуры, в большинстве случаев он вводит коллажный материал в своем изложении и гармонизации. Айвз использует цитаты, полностью определенные тонально, чтобы иметь возможность их противопоставить иному тональному контексту. К политональности присоединяется полиритмия, полиритмия и — с полным основанием можно ввести это слово — политемповость. Полиметрия уже существует в "Дон-Жуане" Моцарта. У Айвза же метрически разнящиеся процессы

иногда протекают и в разных темпах" [ibid., 291]. Это разъяснение не только подсказывает, где искать корни многих композиционных решений самого Лигети (например, "Полифония Сан Франциско"), но и подтверждает непосредственную связь новых концепций пространства, времени и стиля в музыке XX в.

Описанные особенности коллажной техники Малера касаются таких важнейших способностей современного стиля, как его принципиальная открытость, смещаемость границ, тенденция к гибридизации, о которых мы уже говорили. В условиях "смешанного стиля" легко возникают модуляции. Иерархия "высокого" — "среднего" — "низкого" в принципе невозможна. Сравнивая коллаж у Айвза и Малера с коллажем 50-х гг., Лигети приходит к выводу: "Следует, правда, отметить, что Айвз и Малер прозорливы — у них в подобных материалах есть нечто устаревшее. Это напоминает нынешнюю моду, копирующую югендстиль или обращающуюся к вышедшим из употребления, негодным материалам, например, старым фотоаппаратам или граммофонам с вычурными трубами. С этим связан весь популяр" [ibid.].

Простота и соблазн коллажной техники были чрезвычайно велики, однако они таили опасности снижения композиционного мастерства, механического возврата к "старой тональности" или буквалистского введения чужого материала в собственный текст. Образцовой следует считать "ироническую дистанцию", создаваемую Стравинским, "которому, впрочем, тоже нельзя подражать" [165, 213]. Невозможность, бесплодность стилизаций была подчеркнута и А.Шнитке — еще на подходах к его теории полистилистики: «Невозможно написать сейчас что-то живое музыкальным языком XVIII века (если не ставить перед собой какой-либо специальной задачи) — это неизбежно будет мертвой стилизацией, гальванизацией трупa; но можно писать современным языком, придав его интонациям архаическое наклонение (или, наоборот, — "старым" языком, но с логикой развития современности). Это неизбежно влечет за собой парадоксальность музыкальной логики, не укладывающейся в рамки одного стиля и одной эпохи» [153, 386].

Много ловушек таяло простое цитирование. Коллажи из цитат порой представляют собой наивные попытки установить иллюзию понимания в музыкальном мире, вырванном из связей, лишенном коммуникаций. Композитор словно пытается задержать ускользающую от него реальность музыки при помощи цитат, склеивая уже знакомые отрывки, составляя композицию из музыкальных знаков, вызывающих в памяти конкретные музыкальные ассоциации. Здесь напрашивается параллель с мифологической ситуацией потери памяти, описанной в романе "Сто лет одиночества". Когда Макондо охватывает эпидемия забыв-

чивости, семья Буэндиа пытается бороться с провалами в памяти, надписывая окружающие предметы, животных, птиц, растения, сам город, развешивая знаки, которые воскрешали бы в памяти предметы и чувства. Однако в этой воссозданной реальности наступает день, когда люди, узнав имя предмета по надписи на нем, не в силах вспомнить его назначение. Этот мир, заболевший беспамятством, живет в постоянно ускользающей действительности, задержанной в знаках, указателях и словах, но обреченной исчезнуть, как только в забвение канет удерживающая ее реальность слов. Так и в мире "музыки о музыке" либо возникала угроза совершенно анонимного высказывания, либо и значение, и смысл, и ощущение цитаты терялись. Коллаж из неизвестных цитат перерастал в своеобразный язык без значений, а то и оборачивался декомпозицией, либо — вторичной музыкой, изготовленной из полуфабрикатов. Возможность творчества, сведенного к варьированию и комбинированию "чужих слов", ограниченность в выборе этих новых общепонятных "общих мест", очевидная бедность выражения или иллюзорность попыток создать общедоступный музыкальный лексикон, обнаружили настолько быстро, что коллажная полистилистика оказалась скоро исчерпанной.

Таким образом, "ситуация полистилистики" возникает в разные эпохи в условиях очень сложной перестройки музыкального сознания, в то время, когда раздвигаются представления об истории и культуре, их сущности, о пространственно-временных характеристиках, о способности искусства создавать средства коммуникации. В полистилистике и видится поначалу одно из новых средств коммуникации, в частности ее средствами решаются проблемы соотношения разных лексик, языковых систем.

В тонких "полистилистических структурах" не просто механически соединены различные индивидуальные стили — это приводило бы к поверхностным решениям, — в них представлены стили разных эпох и, тем самым, сами эти эпохи. Стиль становится языком, выговаривающим историческую антиномичность культуры.

Полистилистика меняет представления о содержании музыкального произведения: сама музыка, ее история, ценность или бессмысленность отдельных проявлений музыкального могут стать содержанием отдельного произведения, внести оценочный момент в содержание. Полистилистика меняет представления о музыкальном произведении: введение "чужого слова" может выполнить функцию темы, раздела формы, стать основным средством контраста, развития, драматургической единицей и т. д.

Полистилистика появилась также в результате слома классического канона, отказа от деления на главное и второстепенное, от установки на цельность и единство в стилевой системе. Взаим-

действие разных языков, отражение идеи движения, множественности, воздействие других музыкальных и внемузыкальных факторов заставляют по-новому определять принципы этой системы. Они становятся мобильностью, незамкнутостью, отсутствие центрального, главного стиля, диффузность, возможность модуляций, полифонических соединений. Это диктует необходимость создания общей теории смешанного стиля, в которой так называемые "чистые стили" образуют подсистемы. Индивидуальный стиль также должен рассматриваться с принципиально иных позиций. Само понятие "индивидуального" должно существенно трансформироваться: стиль становится диалогическим явлением.

Полистилистика, предельно неустойчивое, на первый взгляд, явление, заставила с особой силой ощутить плотность музыкального времени, "спрессованность" музыкальной истории. Полистилистика свидетельствовала о переориентации музыкального сознания, о появлении чувства исторической дистанции, перспективы. Все эти процессы можно назвать историзацией музыкального мышления и сознания, отраженной в стиле. Открыты принципы полистилистики, затем — смешанного стиля выявляются в те периоды, когда обостряется чувство историко-культурного факта.

От "ситуации полистилистики" к "смешанному стилю"

В 60—80-е гг. музыка прошла этап развития и сильной трансформации: от собственно "полистилистики", где можно было достаточно четко выявить полярные принципы цитирования и аллюзии, композиторы перешли к иному истолкованию стиля. Новый этап связан с поисками органики. Традиция, преподносимая "в лоб", в коллажных склейках, и терявшая в них свой смысл, включалась все более и более опосредованно и тонко в стилевую модель сочинения. Но именно на этом трудном пути отраженного претворения, ассимилирования традиционного были найдены новаторские решения. Преодоление дистанционности, остротности в видении и истолковании "чужого" стиля обеспечивало живую связь времен внутри художественного произведения. В настоящее время "смешанный стиль" — не средство полемики с установками предшествовавшего периода, а сложившаяся в своей основе новая система художественной коммуникации, допускающая множество индивидуальных решений при сохранении связей с традицией.

Переход от "ситуации полистилистики" к более тонким фор-

мам "смешанного стиля" подобен отказу от норм линейной организации фильма и овладению "внутренним монологом", "поэтическим языком кино" [113, 54—57]. Аналогичные процессы разворачиваются и в индивидуально-поэтическом стиле, точно коррелирующем "свое" и "чужое" высказывание [120].

Развитие "полистилистики" шло от любования коллажными эффектами к постепенному преодолению швов в композиции — к размыванию границ между "своим" и "чужим словом", от установки на инновацию композиторы переключились на ассимиляцию.

Сама же работа с цитатами постепенно раскрывала все более тонкие возможности их применения. Оригинальные приемы полистилистики коллажного типа применены в кантате "Бюрократиада" Щедрина. Классические формы и жанры с присущей им лексикой (прелюдия, ария, фуги, дуэт, хорал, монодия, двойной канон, постлюдия) намеренно рассогласованы с содержанием словесного текста: в основу положена «Памятка отдыхающим в пансионате "Курпаты"», написанная в стиле "канцелярита" (по К. Чуковскому). Столкновение бюрократической лексики и высокого музыкального стиля создает комический эффект.

Иронически обыграна додекафонная техника и пуантилистическая фактура в "Концерте-буфф" Слонимского. Игровая атмосфера усилена еще и тем, что в произведении сталкиваются разные "музыки" — высокая профессиональная и джазовая, разные техники письма и жанры.

В "Ангаре" Эшпая цитата из "Байки" Стравинского создает эффект "театра в театре", одновременно это — лексическое средство и драматургический прием, вызванный сценической ситуацией и передающий искрометное веселье (см. пример 22).

Цитата может служить драматургическим символом. Так, в балете Щедрина "Анна Каренина" цитата из Чайковского не только выполняет роль лейтмотива, своеобразной драматургической темы, но и является знаком трагической судьбы героини.

Цитата — ассоциативное устройство, нередко наделенное символической нагрузкой, — часто используется в позднем творчестве Шостаковича. Например, элегическая тема финала Пятнадцатой симфонии постепенно высвобождается от вагнеровских ассоциаций: "тема рока" — цитата из тетралогии — преобразуется в иностилевом контексте, поэтому само начало главной темы финала, содержащее растворенную лейтинтонацию "Тристана", уже воспринимается в элегической русской полноте, "глинтинской" секстостости (см. пример 23).

Очень тонко введена цитата "Dies irae" в цикл Четырнадцатой симфонии Шостаковича: эта ключевая интонация, преобразованная в свободных вариантах, появляющаяся открыто — в начале и в конце, — является образно-интонационным стерж-

нем, "словотемой" произведения, подобна "motto". Одновременно она передает идею мемориала, реквиема — жанровых составных симфонии. Здесь жанр и стиль сближены до предела.

Очевидное жанровое воздействие на стиль сочинения можно найти в Первом фортепианном концерте А.Эшпая. Посвящение "Памяти Мориса Равеля" естественно вызывает обращение к слову Равеля — теме из оперы "Дитя и волшебство". Этот лейтмотив также служит "словотемой" произведения, выражая идею мемориала.

Двойное цитирование, как бы двойная метафора возникает в "Ритуале в память Мадерна" Булеза: в его основу положен материал из Симфонии духовых инструментов Стравинского, написанной в память Дебюсси, — процитирована не только тема, но и жанр: ведь Симфония Стравинского — тоже мемориал. Подобное удвоение жанра на основе работы с чужим стилем раскрывает новые, не поддающиеся точному контролю возможности музыкальных родов.

Яркий полифонический стилевой эффект возникает во Второй симфонии Б.Чайковского — автор не просто цитирует кларнетовый квинтет A-dur Моцарта, струнный квартет c-moll op. 18 Бетховена, арию "Erbarme dich" из "Страстей по Матфею" И.С.Баха, "Abends" из цикла "Фантастические пьесы" Шумана — он преобразует избранные источники, сопровождая их эмоциональным комментарием [44, 154—157].

Цитата может взять на себя роль кульминации — в Скрипичном концерте Денисова тихая кульминация основана на введении отрывка из "Прекрасной мельничихи" в ирреальном тембровом убранстве (челеста). Она же — цитата-символ.

Все большая маскировка цитат приводит к уравниванию в правах собственно цитаты, автоцитаты, квазицитаты, сближает их с аллюзиями. Так, в первом и третьем "Гимнах" Шнитке использует стилизации, цитаты и квазицитаты древнерусской культовой музыки, в принципе не различимые для широкой аудитории. Особые композиционные возможности, на наш взгляд, представляет автоцитирование, однако и этот прием допускает ограниченное применение.

Цитата может преподноситься как заведомо не узнаваемое "чужое слово". В первую очередь это относится к цитатам композиционных приемов. Так, в "La vie en rouge" Денисова процитирован инструментальный состав "Лунного Пьеро" Шёнберга, и это, безусловно, единственная общая деталь этих произведений, замысел которых предельно несхож. В кантате А.Раскатова "Куртуазные песнопения" "процитирован" принцип использования инструментального состава, примененный в "Лунном Пьеро" (непрерывное обновление — от части к части, принципиальный отказ от повтора тембровых сочетаний). Здесь

связь между источником заимствования и новой композицией становится еще менее уловимой и хрупкой. Техника Ноно применена в "Итальянских песнях" Денисова, но вряд ли автор рассчитывал на то, что слушатель воспримет это обстоятельство. То же происходит и в I части его Фортепианного концерта, где специалист может усмотреть воздействия стиля Ксенакиса.

Бедные формы стилизации и адаптации достаточно быстро были отнесены в сферу прикладной музыки или инструктивных работ. Однако сам принцип сочетания или столкновения, контраста или конфликта различных "музык", "языков", "лексик" оказался очень плодотворным. Одно из ранних его проявлений можно найти в "Солнце инков" Денисова. Диалог, понимание — непонимание, конфликт — взаимодействие разных музык, нескольких стилей лежит в основе многих концепций А.Шнитке (Первая симфония, Concerto grosso № 1 и др.), где смена стиля означает переключение в действии. Полистилистика здесь, кроме всего прочего, — средство активного драматургического развития. Интенсивное взаимодействие разных "высказываний", разительно отличающихся по стилю, но подчиненных строгому сюжетному развитию, можно найти во многих композициях С.Губайдулиной, например, в ее Концерте для фагота и низких струнных.

Особенно перспективным оказался путь аллюзийного развития. Аллюзийность укрепились не случайно: в условиях диалогического полифонизма повысилась необходимость в усложненных процессах взаимодействия "своего" и "чужого" в композиции. В свое время М.М.Бахтин описывал их как "смещаемость границы между своим и чужим словом", "постепенное забвение авторов — носителей чужих слов", приводящее к тому, что "чужое слово становится анонимным", как тонкие переходы от "чужого — своего" к "своему — чужому" [14].

В этих условиях постепенно размываются всякие границы между аллюзией и цитатой: цитата может быть замаскирована так, что будет воспринята не как "чужая" музыка, а нарочито подчеркнутый намек; окажется, что в ней в действительности нет ничего чужого, — она станет авторским высказыванием, преподнесенным под видом "чужого слова"³.

Если стиль может сбиться с жанром, техникой композиции, заменить собой тему, драматургическую единицу, выполнить функцию кульминации, стать средством контраста, то, напротив, внемузыкальные факторы гораздо более высокого эстетического ранга способны сомкнуться со стилем.

Так, идея пространственно-временного отдаления, чувство исторической перспективы, культурной дистанции порождает

³ О смещаемости границ между цитатой и аллюзией см.: 75.

множество оригинальных стиливых решений. Сама концепция "отдаления" — ключевая для "Lontano" Лигети. В отдалении намечаются несколько связей с музыкой романтизма. Само слово "lontano" — пометка, сопровождающая партию гобоя в начале "Сцены в полях" из "Фантастической симфонии" Берлиоза. Можно вспомнить "таинственный тихий звук", пронизывающий Фантазию С-dur Шумана, многие "отдаленные звучания" у Малера, о котором напоминают и внезапные оркестровые наплывы. Эффект отдаления — излюбленный и у Дебюсси, и у многих постромантиков. Не "называя" ни одного стиля, композитор кладет в основу "Lontano" эту идею, рождающую у него ассоциации с музыкой позднего романтизма: "Я думаю об одном месте в коде медленной части Восьмой симфонии Брукнера, где в глубокой умиротворенной тишине внезапно вступают четыре валторны. Это звучит почти как цитата из Шуберта, но увиденная изнутри музыки Брукнера. Аналогичное явление — не цитаты, но скорее множественные аллюзии — наблюдается в "Lontano". Пространственное отдаление, я бы сказал, вызывает временное. То есть мы можем воспринимать это произведение лишь изнутри нашей традиции, определенной музыкальной школы. Если не знать всего позднего романтизма, то отдаленность в этом произведении никак не проявится. В этом произведении скрыто второе дно, композиция не оперирует точными цитатами из позднего романтизма, но лишь растворяет в себе некоторые элементы, типичные для этой музыки" [188, 500].

Иллюзорное пространственное отдаление действительно является тем условием, которое обостряет шубертовское звучание в контексте симфонии Брукнера (см. пример 24).

Но иллюзорное же отдаление, усиленное реальной пространственной игрой — наплывами пятен и масс, постепенными тембровыми трансформациями и наложениями, микрополифоническими "размывами", — создает и в произведении Лигети связи со многими романтическими стилями — вплоть до аллюзий на едва различимую тему Грааля, скрытую в стелящемся мелодическом рельефе макротематизма "Lontano" (см. пример 25).

Историческая удаленность вызывает парадоксальное сближение этих, столь разных сочинений: музыка, и в том, и в другом случае, слышится изнутри определенной традиции и немислима вне этого, исторически опосредованного звучания.

Введение исторической дистанции в композицию может вызвать прямо противоположные результаты. В «Симфонической хронике "Киев"» Г.Дмитриева, исполненной драматическими коллизиями, цитируются куранты Киевско-Печерской лавры, которые контрастируют с остальными стилистическими пластами произведения. Образные, смысловые, исторические, культурные планы здесь намеренно разведены до предела. Вечность и

проходящая исторических событий — примерно такой круг идей олицетворяет "отдаление" в композиции.

Идеи исторической дистанции иначе претворяются в органичной сюите В.Кикты "Орфей" (1968). Индивидуальная языковая среда сочинения растворяет устойчивые приемы музыкальной выразительности, которые в эпоху барокко наделялись конкретной семантикой [52]. В сущности, композитор разрабатывает оригинальную музыкальную риторику XX в. Фигурная образность служит выражением аффектов скорби, ужаса, печали, плача, любви, развитию которых посвящено все действие маленькой "dramma per musica". Особенно выразительны фигуры "восклицания" ("exclamatio"—II часть. "Безжалостная Гарпия"), "круга" ("circulatio"), пронизывающая всю сюиту ♯ ложасьшаяся в основу многих конкретных форм, символизирующая вечность в хорале V части ("Орфей взывает к богам"). Фигура "aposiopesis"—генеральная пауза, обозначающая смерть,—связана с сюжетным развитием (IV часть—"Плач Эвридики и отчаяние Орфея"), фигура "вздоха" ("suspiratio") передает аффект и состояние героини (IV часть). Хроматическая перенасыщенность вертикали также опосредованно претворяет традиции барочной мысли—диссонирующие фигуры означали скорбь, печаль, меланхолию. Обратившись к популярному мифу об Орфее, ставшему одним из символов барочной музыкальной культуры, композитор передал его современным языком, одновременно творчески возродив характерные идиомы далекого времени.

По мере развития новой стиливой концепции XX в. все больше исторических стилей, пластов оказались втянутыми в композиционную работу. От неоклассицизма, необарокко композиторы перешли к неоимпрессионизму, затем — неоромантизму, составившему весьма значительную полосу в стиливом развитии. Многие советские композиторы обратились к неоромантизму. Назовем "Времена года" Д.Смирнова, "Романтические вариации" В.Кикты, "Романтические послания" В.Шутя.

В музыке "Романтических посланий" легко угадываются приметы романтизма: зашифрованная программность, движение от замкнутой к открытой форме внутри цикла, динамическая перенапряженность кульминаций, многозначность действия, парадоксальность сюжетных коллизий, внезапные срывы и перепады в развитии, портретный тематизм, тембровая семантика. Само название отсылает нас к излюбленному жанру романтиков.

"Романтические послания" воссоздают мир романтической личности. Слоистость, множественность ("Есть целый мир в душе твоей") романтического "я" отображена в музыке многочисленными соло, импровизациями, подчеркнuto раскованными монологами, которые объединяются в ансамблевой игре. В произведении постоянно меняются функции голосов. Это не концерт-

ная музыка для одного солиста, все участники — потенциальные солисты. Многоплановость действия, сцепление в нем нескольких линий, стремление всех протагонистов к первенству создают настоящий “фабульный лабиринт”. Особенно сложна ткань третьего “послания” — здесь флейта полностью уравнивается в правах с фаготом, здесь мы слышим их напряженный диалог, здесь — кульминация спора разных персонажей.

Звуковой мир произведения многомерен. Аллюзии располагаются по широкой шкале — от раннего романтизма до Вагнера. Стилиевые планы непрерывно переходят друг в друга, воспроизводя идею вечного романтического метаморфозиса.

Главное лицо в этом стилевом действии — первая тема Симфонии g-moll № 40 Моцарта. Это — символ вечного и недостижимого идеала. Все ее изменения выстраданы, истолкованы в высказываниях остальных персонажей. Тема таит динамический заряд действия, это — психологический источник драматического конфликта во всей его накаленности. Тема — центр, устой, средоточие всех стилиевых, интонационных, гармонических молекул. Ее трансформации происходят в зависимости от сюжетных поворотов. Подготовленная в начале второго “послания” (аллюзия у струнных), она подчиняется четкой логике — движению к цитатной законченности и затем — к исчерпанию, вплоть до траурных отголосков у фортепиано и струнных в конце (см. пример 26).

Тема, традиция в этом произведении — олицетворение его героя. Обновление функций стиля связано и с расширениями стилиевых горизонтов, самой концепции музыки, включающей в себя все исторические слои.

Интереснейшее преобразование многих традиций мы находим в “Монологах” — сонате для виолончели и органа (1986—1987) О.Галахова. Драматургическое решение формы сочетается с очень ясными инструментальными структурами. Лирическое осмысление происходящего окрашивает все стили интонирования, включенные в напряженную событийную ткань. В этой открытой лирической экспрессии — монологичность произведения: все звучащее в нем голоса пропущены через сознание автора, “чужое слово” полностью поглощено “своим”. При этом каждая единица драматургии обладает портретной узнаваемостью, стилистической и жанровой характерностью, яркостью. Таково начало сонаты — выразительный речитатив-размышление, интонации которого развиваются на протяжении всей I части. Гибкость и интонационная насыщенность позволяют фиксировать самые тонкие состояния героя, эмоциональная стенограмма фиксирует сосредоточенность и всплески чувства, вздохи, подавленность, скорбь. Одновременно ни один из стилей интонирования не преподнесен открыто — это возвышает музыкальную

речь, не позволяет уйти от психологизации к излишней измещенности высказывания, сообщает широкое дыхание.

Свободная импровизационность I части контрастирует с замкнутой, очень законченной и стройной композицией II (концентрическая форма). Однако в ней сохраняются лейтмотивы произведения, продолжается сквозное драматургическое развитие. Этот этап развития, имеющий все внешние приметы скерцо, несет гораздо более глубокий смысл: скрытый герой повествования не изменяет своим переживаниям, смещен ракурс — они предстают в более активном, действенном плане.

Финал снимает внешнее противопоставление свободной импровизационности и структурной завершенности, выводит повествование в объективный план — в III части подключается орган, истолкованный новаторски — это и комментарий к происходящему, и итог, и носитель внеличностной интонации, скрепляющей все повествование, позволяющей привести его к концу. Одновременно орган оказывается символом вечности, этот тембр необходим и для окончательной реализации главной идеи произведения. Ведь “Монологи” — в сущности, мемориал (произведение посвящено памяти брата).

Характерно, что в конце композитор использует прием нового синтаксиса XX в. — время музыки растворяется в объективном времени. Скрытая сюжетность “Монологов” О.Галахова не имеет ничего общего с наивной программностью романтической музыки, сохраняя всю трепетность романтического слышания, способность “чувствовать чувства”.

Явления, описанные в рамках намеченной нами “теории смешанного стиля”, кажутся предельно хрупкими, перегруженными и в содержательном, и в выразительном плане, однако именно на этом пути делается первый шаг к новой музыкальной логике, новым представлениям о жизни традиции, новым художественным нормам.

“Смешанный стиль” возникает в эпохи информационных взрывов. В это время в музыке сближены до предела стиль, композиционные факторы, жанр и внемузыкальные явления. В это время стиль и больше, и меньше, чем “стиль” в его классическом понимании. Он становится элементом некоего культурного множества, существует на стыке с другими явлениями, входит в синтетические структуры. В то же время “смешанный стиль” становится важнейшим показателем новой социокультурной ситуации, характеризует новые условия существования художественного произведения, сущность самого творчества. Поэтому, думается, экспертиза “смешанного стиля” даст ключ к проблеме культурной преемственности и единства, к новым принципам жанровой системы и прошлого, и настоящего.

ПРОБЛЕМА МУЗЫКАЛЬНОГО ЖАНРА: БАРОККО, КЛАССИЦИЗМ, XX ВЕК

"In mixto genere"

Концепция "абсолютной музыки" выработала строгую систему представлений о жанре, предполагала известную чистоту, замкнутость жанров, их обособленность, порой — жесткость, подчиненность иерархии. Эти особенности позволили различным ученым собрать основные факты по теории классических и романтических жанров, дать достаточно полные их объяснения и классификации с известными поправками на современность [85; 104; 105; 133; 147]. Столь же закончены определения принципов жанрового функционирования, содержания и других важнейших свойств, характерных для этой системы.

Однако в условиях музыкальной культуры барокко, а также в теории и практике современности основы жанровой поэтики — принципиально иные. Это вызывает необходимость обособить их, предложив другие методы анализа.

В эпоху барокко существовало понятие "род", позднее превратившееся в "жанр". Оно имело риторические корни. "Род", как уже говорилось, часто смешивался со "стилем", однако существовало различие между ними и в теории, и на практике. "Род", или "жанр" был более тесно связан с определенным письмом или техникой композиции, обычно оговаривалась сфера применения "родов" музыки. Стиль понимался как более широкое явление. Это доказывалось, в частности, положением, выдвинутым барочными теоретиками: у множества музыкальных родов, различных по материалу, может быть общий стиль [208, 219].

Однако связывать каждый "род" барочной музыки с теми или иными особенностями композиции было бы по меньшей мере опрометчиво. В эпоху барокко к одному и тому же "жанру" прикладываются столь разные критерии, что в пределах одного и того же "рода" музыки оказываются самые несходные сочинения. Возможность выбора между старыми и новыми идеями и

техниками композиции, практика "смешанного стиля" приводит к тому, что скрещиваются явления, на первый взгляд, несовместимые.

К концу XVI — началу XVII в. большинство музыкальных жанров теряет типологическую устойчивость. Старые и новые роды музыки активно влияют друг на друга. В музыкальной культуре барокко возникают бесчисленные жанровые гибриды, которые заменяют целостные, нормированные и разграниченные роды музыки. К числу подобных гибридов, сохранившихся на протяжении всей эпохи, относятся концертная ария и ариозный концерт, концертный хорал и хоральный концерт, ариозная моноподия и моноподийная ария, хоральная моноподия и моноподийный хорал — старое и новое в этих сочетаниях обладает равной силой, может оказаться главенствующим и подчиненным. Старинный мотет смешивается с концертом, мадригалом, претерпевает воздействие ораториальных, кантатных, оперных форм [77, гл. 3]. Если рассмотреть любой род музыки — от мессы до оперы, — то везде обнаружится взаимодействие принципов самых разных жанров.

Жанровая неустойчивость, диффузность проявляются также в том, что одно родовое название объединяет самые несходные композиции. Это не внешний и не случайный фактор: известно, что устойчивость, сохранность жанровых обозначений — свидетельство стабильности и самих жанровых категорий, и жанровой системы в социокультурном плане [92; 148, 6].

Подобное жанровое "неблагополучие" досталось в удел не одной лишь музыке — в то же время литература испытывает ломку традиционных жанров, постоянное нарушение норм, трансформацию и переосмысление традиционных художественных средств [99].

На состояние жанров в эпоху барокко воздействует принцип динамизма, определяющий в культуре, — возникает множество перетекающих друг в друга форм. На состоянии жанра сказывается и своеобразная языковая ситуация, сложившаяся в это время: с ней связаны и жанровое экспериментирование, и поиск этимологических связей, и накопление взаимодополнительных смыслов, отражаемых в обозначениях, и замена старых, родовых названий новыми. Усложнение терминологии, отказ от старых понятий не только говорят о теоретических сложностях, возникших в эпоху барокко. Они сигнализируют об очень важных практических явлениях, новых процессах, захвативших музыкальную культуру. В эпоху барокко теряются представления о жанре как определенном, самостоятельном, отделенном от других родов композиции явлении.

Единство и чистота, которые тщетно ищутся некоторыми теоретиками, невозможны в эпоху барокко. Главный принцип в это

время — смешение языков, стилей и жанров. Замкнутый жанр заменен гибридом. Подобно тому, как в литературе барокко особенно ценится “остроумие смешанное, гибрид идей”, в музыке превозносятся композиции, написанные “в смешанном роде” — “in mixto genere”. Эта идея отстаивалась самыми разными теоретиками, ее сформулировал М.Преториус: “Кое-кто не придает значения тому, что в композиции некоторого песнопения следует одновременно смешивать мотетную и мадригальную манеру. С этим мнением я позволю себе не согласиться, ибо она особенно благоприятна для концертов и мотетов; а также придает и доставляет грацию, если в начале помещены некоторые патетические и медленные размеры, а затем следуют быстрые клаузулы; то снова выступает медленное и важное, то на смену ему приходит быстрое” [219, 80].

“In mixto genere” Преториуса — основная тенденция жанрообразования в эпоху барокко. И хотя для раннего барокко характерна большая нестабильность, а в позднем возникает стремление к устойчивости, кристаллизация форм, “смещение жанров” остается в силе на протяжении всей эпохи.

“In mixto genere” — идея, позволяющая барочным композиторам соединять клеточки разных жанров, техник композиции внутри одного сочинения. В результате в барочной музыке сближаются и переходят друг в друга не только многочисленные стили, но и разнообразные жанры, ее пронизывают и стилевые, и жанровые антитезы. Структура жанра определяется принципами контраста, оппозицией “старое—новое”, “порядок—свобода”. “Старое” и “новое” представлено внутри барочного жанра как совокупность элементов разных родов композиции. Взаимодействие этих жанровых молекул приводит к тому, что внутри большинства опусов возникает запутанный клубок старых и новых норм формообразования, принципов гармонии, фактуры, соотношений слова и музыки, ритмических систем и т.д. Антитетичность, прослеживаемая на всех уровнях композиции, сочетается с принципами множества, мобильности (жанровые клеточки легко сочетаются, переходят друг в друга), модуляции, игры.

Кризис концепции “абсолютной музыки” и формирование жанровой системы XX века

Ломка классических критериев в искусстве и эстетике, совершенная на протяжении XIX в., привела к формированию и утверждению новой жанровой концепции, которую мы называем “смешанным жанром” [77, гл. 3]. “Смешанный жанр” — основная тенденция жанрообразования в XX в., иногда дополняемая ориентацией на “чистый”, замкнутый жанр. “Смешанный

жанр” — явление крайне динамичное, поэтому тип соединений, возможность включений тех или иных жанровых молекул может очень сильно разниться — в зависимости от художественной концепции, индивидуального стиля.

Кризис классической жанровой системы теоретически полно описан и осознан в литературоведении. Известны такие явления, как слом жанровых канонов на рубеже XIX—XX вв., к которому привела перестройка жанра в эпоху реализма и романтизма [148, 24 — 25, 88 — 92]. Во многом именно эти процессы предопределили появление антиисторических тенденций в жанровой теории, проявившихся в отрицании самого понятия жанра (у Б.Кроче). Различные формальные концепции противостоят более плодотворным подходам: в частности попытке объяснить жанровую структуру с точки зрения исторической эволюции. С этой позиции выступают известные историки литературы Р.Уэллек и А.Уоррен. В основу своей теории они кладут классический жанр, выделяя в нем “внешнюю” и “внутреннюю форму”. Однако ограниченность их метода проявилась в том, что “сложные перемены в жанровом облике литературы после XVIII в. не получили соответствующего объяснения. “Последним словом” теории жанра оказалась формальная классификация [там же, 48]! Плодотворные позиции по отношению к жанру были выработаны в концепции М.М.Бахтина (“диалог”, “память жанра”), важные разработки в области жанровой типологии принадлежат Г.Н.Поспелову [121], в области классификации жанров — М.С.Кагану [62], теория которого возникла на основе идеи полифункциональности искусства².

Принципы жанрообразования в XX веке. Жанровый эксперимент

В эпоху крушения классицистских канонов, утраты устойчивости и целостности в сфере музыки, стиля и жанра особую ценность приобретает сознательно и точно поставленная художником задача. Инновация как одна из установок культуры оказывается значительным подспорьем жанровым поискам. В постановке вопроса о жанровом эксперименте была своя логика: ситуация, в которой возник “смешанный жанр”, ломала привычные стереотипы. Одно из следствий описываемого процесса — в XX в. появляется целая традиция отказываться от любого жанрово-конкретного обозначения цикла и заменяя его жанрово нейтральным, но выводившим к системе более высокого класса назва-

¹ Понятия А. Уоррена и Р. Уэллека переносят на теорию музыкального жанра М. Арановский [5].

² Стадиальный подход, разработанный Г. Н. Поспеловым, применен Г. В. Григорьевой [40].

нием "музыка". "Музыки" для разных составов пишет Хиндемит, и этот "жанр" становится его визитной карточкой. "Музыка для струнных, ударных и челесты" — названиеopus Бартока. "Траурную музыку" написал Лютославский, "Музыка" — одно из недавних сочинений Б.Чайковского... Эта сложившаяся традиция вызывает ассоциации с барочным искусством, не разграничивавшим до конца понятия "музыка", "стиль" и "жанр". Можно найти даже аналогичные образцы: "Музыка на воде", "Музыка в лесу", "Музыка фейерверка" Генделя. Отказ от жанровой определенности, свидетельствует и о напряженной терминологической ситуации, в которой сказалось и состояние искусства, и атмосфера "информационного взрыва" XX в.

Чтобы поставить жанровый эксперимент, необходимо обостренное чувство материала, позволяющее избежать жанровых клише. Овладение схемой — вплоть до схематизма — требовал от писателей Брехт, не стремившийся, впрочем, решить экспериментальную проблему, но заботившийся о точности и предупреждавший об опасности дилетантской распыленности [22, 185]. "Чувство факта" — известное требование противоположного по убеждениям писателя — Т.С.Элиота: "Критик должен обладать чрезвычайно развитым чувством факта. А это дар далеко незаурядный и нечастый. К тому же, человеку, им наделенному, не так просто завоевать себе признание масс. Чувство факта вырабатывается очень медленно, и его развитие до истинной высоты, быть может, означает самый высокий взлет цивилизации. Ведь овладеть нужно многими совокупностями различной значимости фактов, и достигнутые нами факты высшей значимости, умение осуществлять контроль соприкасаются с фантазией" [116, 157]. Если учесть, что Элиот не разделял деятельности критика и писателя — точнее, утверждал, что писательская деятельность предполагает критическую (писатель выступает в роли собственного критика), и если вспомнить, что "критерий истинности" — "чувство факта" — противопоставлялся им псевдоромантической, ложно понятой свободе, дискредитирующей творчество (о ней он брезгливо выразился как о лозунге "Вдохновение вывезет"), то "чувство факта" становится в его эстетической и поэтической системе критерием ценности.

Чувство факта, документа чрезвычайно важно, как уже говорилось, для эстетики конструктивизма.

Конструктивистские установки сказываются в том, что жанр вплотную приближается к материалу, технике письма. Эти тенденции отчетливо проявляются в книжной графике (напомним о "производственной книге" В.Лебедева), в скульптуре: в это же время И.Ефимов говорит о необходимости "прикосновения к производству, непосредственно к материалу", в дизайне и т.д. Аналогичные устремления наблюдаются и в музыкальном искус-

стве. В 1926 г. Прокофьев пишет весьма экспериментальную "Увертюру для 17 исполнителей" на урбанистическую тему: как сообщал композитор, это "был заказ из Нью-Йорка, на открытие нового небоскреба" [124, 247]. Прокофьев избирает экзотический состав: флейта, гобой, два кларнета, фагот, две трубы, тромбон, ударные, челеста, две арфы, два фортепиано, виолончель, два контрабаса. С этим составом, по признанию автора, ему пришлось много работать и даже вступать в борьбу: "Сначала было несколько непривычно орудовать с таким составом, но потом освоился, — сообщал композитор в письме, — и дело пошло быстрее, тем более, что музыка, в противоположность Второй симфонии, не очень разработочная" [там же, 249]. "Сопротивление материала" рождало особый подъем, творческую радость. Сходные тенденции можно обнаружить и в творчестве очень многих советских композиторов. Отметим опыт нового решения камерного жанра — Септет Гавриила Попова.

Жанровое экспериментирование часто возникает в условиях полемики со старыми жанровыми формами: создаются антижанры или старые жанры словно выворачиваются наизнанку. Так, в фортепианной музыке Л.Половинкина 20-х гг. много откровенных розыгрышей — не традиционные "24 прелюдии", а "24 постлюдии", не романтические жанры с соответствующими названиями, а "Происшествия", "Магниты". Половинкин заметно увлечен идеями французских коллег, в первую очередь — решениями "нарушителя общественного спокойствия" Эрика Сати.

Поиски новых жанровых, стилевых, лексических средств очень сильны в фортепианном творчестве Мосолова. В Пятой фортепианной сонате op. 12 (1925) композитор осуществляет прорыв к циклу XX в. Пятая соната не подходит под классическое разграничение сонатного и сюитного цикла. Преобладание медленных темпов, перенесение центра тяжести на медленные разделы отвечает той линии развития, которая на Западе связана с именами Бартока и Веберна. Активно переосмыслены в Пятой сонате Мосолова жанры — скерцозность, элегичность и другие компоненты в этом произведении имеют мало общего с классическими и романтическими канонами (см. пример 27).

Переосмысление романтического жанра осуществляется и в Ноктюрнах op. 15 (1926) Мосолова. Композитор открывает новый, непривычный для этого вида музыки тип выразительности. На смену романтической лирике приходят совершенно иные образы, настроения, состояния. Характерны ремарки композитора: "мрачно", "триумфально", "инфернально". Перед нами — "ночная музыка XX века", исполненная сложных, подчас мучительных раздумий (см. пример 28).

Это прочтение ноктюрна — великолепная находка. Позднее возникает целая традиция, особая жанровая ветвь "ноктюрна

XX века", представленная в творчестве Шостаковича, Бартока и других мастеров.

Три пьески оп. 23а и Два танца оп. 236 (1927) Мосолова — совершенно новые, изобретенные жанры. Контуры известных бытовых прототипов в них лишь угадываются, просвечивают из глубины. Здесь внимание к детали, ценность отдельного приема, техника музыкального монтажа, примененного Мосоловым, получают, пожалуй, самое выпуклое воплощение. Аналогичное решение, связанное с сочинением на их основе нового, можно усмотреть в фортепианных "Медитациях" Дешевова. В балетах Шостаковича открыто пародируются старые жанры. Явная полемика со сложившимися формами заметна в опере "Нос" — особенно, пожалуй, следует выделить в ней знаменитый "Октет дворников" и "Сцену гадания на картах" в 8-й сцене.

В перевернутом виде предстают многие традиционные жанровые средства в его фортепианном сборнике "Афоризмы". Подчеркнуто бессмысленные клише речитатива в одноименной пьесе, фактурная инверсия перечеркивает традиционный строй "Серенады", хотя романтический пафос соответствует канонам жанра. "Ноктюрн" отрицает все закономерности, присущие романтическому жанру, но претендует на наивную звукопись, зарисовку птичьего пения. Здесь же совершается непреднамеренное открытие: выход к принципам "прелюдий вне метра" XVII-XVIII вв., с которыми композитор не был знаком. В "Траурном марше" примитивность стереотипа доведена до издевательски преподнесенного схематизма (см. пример 29).

Экспериментально-эпатирующий характер имеют циклы Мосолова "Три детские сценки" и "Газетные объявления". Вероятно, именно подобная практика 20-х гг. сказалась позже в цикле Шостаковича, написанном на слова из журнала "Крокодил", а затем в кантате Щедрина "Бюрократиада". Жанровая несовместимость создается во всех указанных случаях во многом контрастом лексики словесного текста и иронического, намеренно рассогласованного с ним музыкального сопровождения, авторского слова.

Так постепенно композиторы переходят от пародии на жанровые, стилевые и композиционные клише к полному отказу от общеупотребительных средств. Осуществляется слом стереотипов, размываются привычные жанровые границы, происходит открытие новых жанров, в которых едва угадываются очертания старых. Экспериментальная установка находит здесь предельное выражение. Пародированию — одной из крайних форм "сочинения" или "пересочинения", выворачивания наизнанку старых жанровых средств — подвергаются в первую очередь старые

жанры. Здесь сказывается аналитическая, рационалистическая установка, главенствующая в искусстве тех лет.

Об активном жанровом экспериментировании в XX в. свидетельствуют сами названия композиций, подчеркнуто индивидуальные и яркие. Некоторые уже приводились нами: "Хронохрония", "Атмосферы", "Объемы", "Видения", "Флуоресценция", "Образы", "Движения"... Можно вспомнить немало подобных изобретений и продолжить ряд: "Сарказмы", "Мимолетности", "Афоризмы", "Мелодии". Но процесс экспериментаторства устремлен не только к созданию индивидуальных жанров — воссоздаются старые жанры. Так, новую жизнь в советской музыке приобрел хоровой концерт [112]. "Музыкальное приношение" Щедрина воскрешает не просто старый жанр "приношения" в его баховском варианте — композитор включает в жанровостилевую игру избранную модель в ее современном авторском прочтении. Образуется многоплановое высказывание, своеобразное многократное отражение в жанре избранного источника и его трансформация.

Сочинение жанра проявляется в таких образцах, как "Сюита прелюдий" К. Сероцкого, в композиции И. Ланга "Две прелюдии для постлюдии", в ремарках, подобно проставленной перед I частью Фортепианной сонаты Щедрина — *Allegro da sonata*.

Сочинение и воссочинение жанра может проявляться в возврате к более ранней его модели, иногда забытой, иногда даже не известной композитору или не принимаемой им в расчет. Здесь действует закон "памяти жанра", о котором речь ниже.

Практика "сочинения жанров" связана с появлением многочисленных "м е м о р и а л о в"³. К жанру мемориала можно отнести "In memoriam" и Третью симфонию Шнитке, Скрипичный концерт Берга, "In memoriam" Ланга, "Музыкальное приношение" Щедрина, *tombeau* "Складка поверх складки (портрет Малларме)", "Explosante fixe" (мемориал в честь Стравинского), "Ритуал памяти Мадерна" Булеза (последний, как указывалось, — двойной мемориал), "Атмосферы" Лигети, Первый фортепианный ("Памяти Мориса Равеля") и Второй скрипичный ("Памяти Мясковского") концерты, Третью симфонию ("Памя-

³ Можно дать приблизительное определение мемориала. Музыкальный мемориал — жанр, получивший наибольшее распространение в XX в. и олицетворяющий память в культуре. Мемориал предполагает непосредственную связь различных стилей, эпох или индивидуальностей. Мемориал, как правило, содержит страдание чужого стиля в произведении, авторскую, человеческую, этическую возию. Варианты названий — "Приношение", "In memoriam", "Памяти...", "Посвящение". Мемориал основывается на подчеркиваемых связях с традицией, в нем часто используется "техника припоминания" (в частности, монограммы, приемы анаграммирования), символика, создаются устойчивые ассоциации с "прошлым", "чужим словом".

ти отца"), балет "Помните!" (и, соответственно, Четвертую симфонию) Эшная, Пятую симфонию Тищенко, "Гробницу Куперена" Равеля, "Траурную музыку" Лютославского, "Трен" Пендеревского и т.д.

Характерно и симптоматично, что огромная часть наследия Стравинского — это "мемориалы"; начиная с "Погребальный песни", эта идея усиливается на протяжении всего творчества — вспомним Симфонию духовых инструментов, "Погребальный канон", "Почелуй феи", Оду, Элегию для альта и скрипки соло, "Памяти Дилана Томаса", Эпитафию, Двойной канон памяти Рауля Дюфи, "Монумент Дездемально", "Элегию Дж.Ф.К.", "Introitus", "Заупокойные песнопения". Если учесть, что большая часть произведений Стравинского написана "на случай" и имеет очень точное посвящение, то это особенно заставляет задуматься о том, что композитор, использовавший все стили, манеры письма, — подлинный полиглот и полигистор — не случайно обращался к жанру "мемориала", символизирующему не только дань художника, но память в культуре, а потому допускающему особенно много иностилевых включений в композицию.

Сочиненный жанр "мемориала" ассоциируется с современной литературной практикой. Во второй половине XX в. устанавливается традиция создавать имитации мемуаров. Среди высших образцов — "Воспоминания Адриана" М.Юрсенар (записки императора Адриана для Марка Аврелия), "Мартовские иды" Т.Уайльдера, в которых существует лишь один процитированный подлинник — фрагмент Светония, "Бэрр" Гора Видала. Вся практика "ретро" в кино и литературе 60—80-х гг. непосредственно связана с "культурной памятью". Гомологический принцип интерпретации культуры нашел здесь наиболее последовательное выражение. Возможны более инициативные вторжения автора в создаваемую им реконструкцию: показательная история создания "Иосифа и его братьев", когда простодушная читательница заявила писателю, что наконец-то она узнала, как все это происходило на самом деле.

Трансформация жанра может выделиться в его пересочинение. Например, Вариации на тему Гайдна "Смерть — это долгий сон" для виолончели и оркестра Денисова (1982) — возврат к классической форме вариаций на заимствованную тему и в то же время — новый вариационный цикл XX в., где тема то преобразуется под влиянием избранной техники письма (в середине дается ее "перевод" на язык хроматической системы), то рассредоточивается в интонационном комплексе микровариантов, постепенно вытесняемая новым материалом.

Противоположный случай — "Пять историй о господине Кейнере по Бертольду Брехту" Денисова (1966). Воссоздаваемый жанр "истории" преподносится в аффектированно много-

значительных, риторически-пышных, фарсово заостренных интонациях вступления и вокальной партии героя. Авторский комментарий — второй слой этого высказывания — снимает ложный пафос, вносит антилитературный контраст. Намеренное столкновение двух лексик — пассакали и джаза — служит эффектом остроты, преобразует избранный жанр до неузнаваемости.

Один из крайних случаев жанрового экспериментирования в литературе — описания С.Лема, представляющие собой рецензии на несуществующие книги, предисловия к несуществующим научным трудам. Характерно, что "автор" подчеркнуто иронично выводит собственную родословную. В "Идеальном вакууме" он пишет: «Не Лем первый придумал писать рецензии на несуществующие книги; мы находим подобные попытки не только у современного писателя Х.Л.Борхеса (например, "Анализ сочинений Герберта Квайна" в книге "Лабиринты"). Идея уходит корнями глубже — даже Рабле не был первооткрывателем в этом жанре» [72, 240]. Запутанная система лабиринта, позволяющая отказаться от собственного лица и столкнуться с двойником в мире культуры, — не просто средство мистификации, — в подобной форме писателю удается затронуть глубокие философские проблемы, создавая видимость непринужденного веселья, забавы, остроумного розыгрыша, словно пожимая плечами: "ну причем тут я?". Жанровый эксперимент выливается в стилизованный "авторское" высказывание представляет собой "активный тип" двуголосого слова (по М.Бахтину).

Практика сочинения жанра, его воссочинения и трансформации доказывает, что жанр непосредственно смыкается с техникой письма. Тем самым, снижается его место в иерархической лестнице — жанр попадает в сферу композиции и ее средств. С техникой композиции жанр также соприкасается в случаях цитирования письма, аллюзий на жанр, цитаты жанра или формы, в сочинениях, основанных на принципах симультанной драматургии (в ее условиях естественно соединяются разные стили, жанры, типы лексики, техники композиции). Жанр прямо уподобляется композиции, когда выступает в роли "микрожанра", выполняя роль основной структурной ячейки, единицы формы, становясь средством контраста. Это свидетельствует о переосмыслении его функций в современной музыке, является одним из проявлений идеи "смешанного жанра".

Принцип множественности

В XX в. музыкальный жанр становится подвластным диалогу, обладающему универсальными свойствами в современной культуре. Теряется типологическая устойчивость жанра-рода, его не-

проницаемость. Жанровый гибрид, заместивший целостные, нормированные, разграниченные структуры, возведенные в закон классической эстетики, такие свойства нового жанра, как диффузность, открытость, обостряют все проявления диалога. Жанр становится своеобразным полем, где сосуществуют, борются различные точки зрения, где встречаются несколько идей, оспаривающих первенство. Сама жизнь жанра в ее динамике становится объектом теоретического осмысления именно в наше время — эпоху формирования новой стилевой и жанровой концепции.

В этих условиях жанр развивается как явление множественное. Существенно пересматривается круг содержания старых жанров, они испытывают сильнее воздействия со стороны новых.

Обновление содержания отражается на всей жанровой структуре. Коснемся двух возможностей подобного обновления. Первая касается разрастания жанра, образования сверхжанров, которые обычно называются "сверхциклами".

В творчестве многих мастеров XX в. прослеживается эта тенденция. У Шостаковича между собой связаны оперы, Первый фортепианный концерт, "Афоризмы", Прелюдии ор. 34, музыка к постановке Акимовым "Гамлета" — общность возникает на основе лейтжанров, приемов музыкального монтажа, активной жанровой трансформации, пародирования. В другой "сверхжанр" входят Первый скрипичный концерт, Десятая симфония, Восьмой квартет (в основе — жанр мемориала, монограмма "ДСЧ"); третий связан со Вторым виолончельным, Вторым скрипичным концертами, Одиннадцатым квартетом, "Казнь Степана Разина", Тринадцатой симфонией (в основе — явная и скрытая программность, интонационная и жанровая общность). "Сверхжанры" обнаруживаются в творчестве А.Эшпая. Среди них — "Симфонические танцы на марийские темы" и "Венгерские напевы" (тематические связи), Первая симфония, Второй фортепианный концерт, Третья симфония и "Песни горных и луговых мари" (жанровые, тематические связи), Четвертая и Пятая симфонии, балет "Помните!" (жанр мемориала, тематические связи). У Н.Сидельникова симфония "Мятежный мир поэта" словно продолжается ораторией "Смерть поэта"...

Противоположная тенденция касается внутреннего оформления цикла. Циклическая форма допускает все большее и большее число жанровых составных, вариативность их сочетаний. Повторы избегаются — даже беря за основу отработанную и известную схему, композитор дает новый вариант ее прочтения. Индивидуальное решение цикла, связанное с именем Веберна, может быть с тем же основанием

причислено к завоеваниям Дебюсси, Бартока, Мосолова, Шостаковича, позже — Р. Леденева, Денисова и др. Другое проявление этой тенденции — перестройка жанрового состава в цикле, непривычные соединения, соседство очень ярких жанров, обладающих несовместимой, на первый взгляд, семантикой. В сильнейшей степени это касается стиля Шостаковича. Переплетение в его творчестве музыкального и немusicalного, программность, театральность, драматургичность мышления, повышенная ассоциативность вызывают предельную многомерность жанровых решений.

В музыкальную систему Шостаковича включены самые возвышенные и, напротив, самые банальные элементы — антитезы: "человек—мир", «творческая личность — окружающие ее "шумы" быта», "личное—бездуховное" пронизывают все жанры, к которым обращался композитор. В симфоническом жанре банальное как противовес непреходящему, вечному, человеку уже использовалось до Шостаковича, в своих симфониях он выступил как продолжатель Малера, в операх на него в сильнейшей мере повлиял Берг. Но Шостакович перенес эти антитезы в другие жанры, в которые они ранее практически не проникали, — в концерт, камерную инструментальную музыку (квартеты, Трио, Квинтет), в вокальные циклы. Введение в эти жанры тех антитез и музыкальных категорий, которые уже сложились в симфонизме и опере, означало принципиально новый подход к пониманию и концертной музыки. Нельзя сказать, что эти жанры театризовались или симфонизировались, — они стали открытыми тем стилевым тенденциям, которые в них раньше не наблюдались. Измененное жанровое содержание было бы невозможным без тех стилевых и жанровых экспериментов, которые проделал композитор в 20—30-е гг.

Жанровое поле в композициях Шостаковича емко, в нем протекает беседа, диалог, спор разных идей. Жанр ведет себя как своеобразный персонаж, живое и достаточно противоречивое существо, обладающее собственной, неповторимой логикой, введением, кругом представлений, языком. Внутри этого поля встроены многочисленные жанровые ячейки-микрожанры, понятия как "чужое" или "чужое—свое", или "свое—чужое" слово. Жанр предельно подвижен также благодаря своей "памяти" — она способствует вытеснению, припоминанию, наталкивает на ассоциации с различными сочинениями, композиционными признаками (вспомним цитаты и аллюзии в Четырнадцатой и Пятнадцатой симфониях, во Втором виолончельном концерте, в Альтовой сонате).

"Малые жанры" могут сочетаться по принципу наибольшей несовместимости: связь "далековатых идей" обнаруживается в Первом скрипичном концерте. Три части имеют непривычные

жанровые подзаголовки: "Ноктюрн", "Пассакалья", "Бурлеска", лишь одна — "Скерцо" — выдержана в классических традициях. Ноктюрн, пассакалья, бурлеска ассоциируются у слушателя с контрастными стилевыми и образными ориентациями. Этот монтаж или даже коллаж жанров заостряет до предела драматургическое решение концерта, конфликт здесь находит выражение и на уровне жанра. Одновременно избранные жанры подвергаются сильнейшей трансформации: "Ноктюрн" — это "ночная музыка" XX в., отрицающая традиции романтической лирики, — герой Шостаковича погружен не в любовные грезы, а в мучительные, сумрачные раздумья.

Внутренняя жанровая перестройка вызывает и возможность множественного прочтения цикла, неоднозначную его трактовку. По нескольким схемам прочтываются симфонии и концерты Эшпая и Шостаковича, камерные сочинения Шостаковича и Леденева, произведения Берга, Денисова, Тищенко, Щедрина и др. Это связано с новыми драматургическими решениями, принципами композиционной организации, обусловленными отходом от норм классицистского синтаксиса. Часто факторы, считавшиеся негативными в условиях классического произведения, организуют новые композиции. Отсутствие пауз, цезур, других знаков окончания может быть истолковано как средство расчленения (последовательно применяется в своем творчестве принцип атласа Шостаковича), напротив, резкая разделенность сигнализирует о монтажном "шве". Особые приемы организации применяются в условиях симультанной драматургии.

Многие подобные жанровые решения смыкаются со стилевыми, описанными в предыдущей главе. Таким образом, жанр может не только переместиться вниз по иерархической лестнице, но и подняться по ней, приблизившись к стилю.

Принцип множественности, контраста, мобильности оказывается весьма плодотворным: в рамках концепции "смешанного жанра" возникают новые возможности контрастного соединения жанров или их взаимодополняющих связей. Касается это отдельных произведений, цикла, наконец, творчества отдельного композитора или целой школы.

Принцип смешения

Жанровое и стилистическое экспериментирование, опора на метод монтажа сочетаются в 20-е гг. с жанровой диффузностью. Отчетливые аналогии возникают при сравнении процессов, совершающихся в различных видах искусства. Ощущаются непосредственные воздействия стилистики плаката на оформление

книги у Дейнеки, В.Лебедева. Маяковский осуществляет грандиозный синтез различных стилевых, жанровых, лексических средств в своем творчестве, решая проблему, как сделать "новое слово" словом "поэтическим". Театральный спектакль тяготеет к циркизации и акробатике. Наиболее яркие примеры — решения Мейерхольда, Эйзенштейна. Принцип монтажа и плаката, как уже указывалось, органично входит в плоть музыкальных "массовых действ", симфоний Шостаковича, Шебалина, приемы агиттеатра используются в балете Дешевова "Красный вихрь". Массовая песня сочетается с жанрами оперы, симфонии, балета, что влечет за собой фольклоризацию классических жанров.

Жанровая незамкнутость, диффузность, смешаемость границ приводит к отказу от строгой иерархии жанровых средств, сложившихся в рамках классико-романтического канона. Однако во всеобщепотребительными оказываются жанры профессионального и массового искусства, "высокие" и "низкие". Смешение, столкновение разных лексик, ранее считавшихся несовместимыми, становится общераспространенным. Оно является одним из наиболее ярких проявлений того синтеза искусств, который был характерен для 20-х гг. и предполагал соединение кажущихся несовместимыми элементов.

Во второй половине XX в. жанровая активность усиливается. Возникают все новые гибриды, скрещиваются самые несовместимые явления. Принцип дополнительности соседствует с доведенным до предела принципом контраста.

В литературе особенно подвижной предстает эссеистика, в которой исследователи акцентируют уже сверхжанровую природу [158]. Опыты "интегральной словесности" демонстрируют крайнюю мобильность этого жанра, восстанавливают единство переменчивого мира благодаря своей протестистичности, синтезируют разнообразные формы культуры, не закрывая при этом систему культуры как целостность. Огромный диапазон жанровых средств, множество микстов наблюдается в биографическом романе, которому присуща повышенная активность авторской интонации. Автобиографичность и объективность, интимность дневниковой записи и историчность переплетаются в "романе-метафоре" [54].

Связи старого и нового, традиционного и остроэкспериментального захватили и музыкальное искусство. Множится на глазах число жанровых подвидов, соединений. Появляются симфония-балет (Четвертая Эшпая), "Романтическая симфония-дивертисмент в четырех портретах (Времена года)" и Концертная симфония "Дуэли" Н.Сидельникова, симфония-мемориал (Пятая Тищенко, Четвертая, Пятая Эшпая и др.). Сочетание симфонии, оратории или кантаты, симфонии и вокального цикла — традиция, основанная Малером, — развивается в произ-

ведениях Шостаковича, Вайнберга, Локшина. Противоположная тенденция — камернизация симфонии — сказалась у Б.Чайковского.

Соединение средств симфонии, оперы, оратории определяет решение Шедрина, найденное в "Мертвых душах". Песенные основы, идеи действ, игрищ, представлений как продолжение традиции Стравинского, острохарактерного театра "масок", средства сатиры, эпоса — таков по диапазону жанровый синтез. Он реализуется в условиях многопланового высказывания, жанровой персонализации и обобщения, антитетического соотношения "основного действия" и вознесенного над сюжетным повествованием комментирующего слоя. Сама идея "оперы-симфонии" была открыта Бергом в "Воццеке". Традиции песенной оперы плодотворно развивал Слонимский в "Вирине". А обращение к слизаветинской эпохе побудило его назвать "Марию Стюарт" "оперой-балладой" и обратиться к лексике изображаемой эпохи.

Двуплановая организация оперы "Леди Макбет Мценского уезда", параллелизм оперного и симфонического развития, путь преобразования традиций Берга, как и проблем жанрового и стилизования, дадут ключ к "тайнам оперной формы Шостаковича". Совершенно иной путь для развития оперы связан с идеями Стравинского. Сам подход его к опере оказался множественным — здесь и полный отказ от оперного жанра в его традиционном варианте, и предложение замены — спектакли, представления, зрелища, основанные на разных стиливых и жанровых микстах, наконец, восхождение "номерной оперы" XVIII в. ("Похождения повесы"). Преобразования оперного жанра были связаны еще с одной тенденцией — опера претерпела воздействия со стороны камерных форм, — так возникли монооперы и камерные оперы, представленные в советской музыке в творчестве Буцко, Молчанова, Г.Седельникова, Фрида и др.

Интереснейший синтез звукового и зрительного ряда продемонстрировал телефильм "Михайло Ломоносов". Музыка В.Мартынова к нему — по сути дела, самостоятельная хоровая кантата, легко выделяемая из целого и предполагающая независимое существование. Зрительный ряд фильма выявляет самоочевидное для общей характеристики эпохи, а музыка — не внешняя иллюстрация, — она несет функцию эстетического, философского, культурологического разъяснения скрытой сути конкретных исторических фактов, выполняет роль объединения, компенсирует содержательно значимые явления, выпадающие из зрительного ряда, — такие, как национальная судьба, самобытность, столкновение прошлого и будущего в петровской и послепетровской России. Тем самым, скрытая в фильме кантата — носи-

тельница собственно "русской" темы, во многом оставшейся за кадром.

Синтез концерта и драмы характерен для творчества Губайдулиной. В Концерте для фагота и низких струнных выделяется идея спора, "понимания — непонимания", осмеивания и противоборства двух голосов. В Партите для виолончели, баяна и камерного оркестра (1982), по сути дела являющейся концертом, возникает дополнительный, весьма неожиданный образный и жанрово-стилевой план пассионов — в произведении используется цитата из "Семи слов" Шютца, истолковываемая как "подпись", "комментарий". Аналогичный синтез концерта и драмы достигается в "Композиции для флейты-пикколо, трубы и фортепиано" (1971) Г.Устовской с ее ясной и напряженной фабулой.

Возможно и принципиально иное понимание диалога — усматривание в нем гармоничных, а не спорящих жанровых компонентов, участников. Эта традиция, характерная для большей части наследия Прокофьева и Хачатуряна, оригинально претворяется А.Эшпаем. В Концерте для гобоя с оркестром принцип диалога связан со множеством манер, подвластных исполнителю. Отсюда — богатство жанровых сочетаний, многогранное прочтение концерта. Произведение впитало традиции виртуозного, праздничного состязания, культивируемого романтической культурой, идеи старинного инструментального концертирования, исходящие от барочного *concerto grosso*, богатую народную практику импровизации, песенную стихию, наконец, дух игровой композиции XX в. с характерным выходом к контролируемой алеаторике.

Совершенно иной жанровой микст использован в "Концерте-буфф" Слонимского, пародирующем сериализм, джаз, усиливающим и заостряющим все игровые моменты (от наигрыша до коллективной импровизации). Это доводит до предела эффект буффонады.

Цитирование старинных жанров (пастораль, балет, фуга), соединенных с "пантомимой", производит довольно гармоничное, умиротворенное впечатление в "Сюите в старинном стиле" Шнитке. А в его "Quasi una sonata" барочная, романтическая и современная лексика, жанровость вступают в конфликт, рождая ощущение дисгармонии. В "Пяти историях о господине Кейнере" Денисова жанр пассакалли, джазовые элементы создают гротесковый эффект. Введение же в "Историю доктора Иоганна Фаустуса" Шнитке рядом с пластом пассионов, "историй", бытовой музыки в старинном стиле танго смерти с его натуралистическими тембровыми, вокальными и инструментальными эффектами, шлягерной манерой доводит стиливое и жанровое напряжение до предела. Возникает впечатление не только "музы-

ки о музыке", но и музыки, осмысляющей свой конец, — апокалипсис стиля, индивидуальности, эстетики.

Здесь, естественно, встает вопрос о возникновении таких крайних гибридных форм, как рок-опера, рок-балет, наряду с "синтезом" спорта и музыки (балет на льду, балет с элементами акробатики). Большинство рок-опер так и не вышли за рамки поп-культуры с довольно дешевыми эффектами воздействия на аудиторию. Трудно сейчас всерьез воспринимать и "оперу" "Иисус-суперзвезда" с ее слащавой лексикой, поп-религией и этикой хиппи — столь же трудно, как и "Мессу" Л.Бернштейна, претендующую на значительно большую респектабельность, но не менее претенциозную и поверхностную. Оба произведения канули в Лету, но вызвали массу подражаний.

Крайности проявления жанровой гибридизации очевидны. Подлинные синтезы труднодостижимы — отделить ценное от ложного, истинное от претенциозного нелегко. Перейдем к описанию еще одной интереснейшей стабилизирующей тенденции в жанровой практике XX в., связанной с особым механизмом культуры.

Память музыкального жанра

Активная работа с жанром зачастую выделяет такие его свойства, которые, на первый взгляд, совершенно антитрадиционны, отклоняются от жанрового архетипа. Эти "вольности жанра" иногда опираются на глубинные его основы, ушедшие из реального бытования в подсознание культуры. Подобное свойство жанра хранить даже забытые на долгое время элементы описал М.М.Бахтин: «Литературный жанр по своей природе отражает наиболее устойчивые, "вековые" тенденции развития литературы. В жанре всегда сохраняются неумирающие элементы архаики. Правда, эта архаика сохраняется в нем только благодаря постоянному ее обновлению, так сказать, осовременению. Жанр всегда тот и не тот, всегда стар и нов одновременно. Жанр возрождается и обновляется на каждом новом этапе развития литературы и в каждом индивидуальном произведении данного жанра. В этом жизнь жанра. Поэтому и архаика, сохраняющаяся в жанре, не мертвая, а вечно живая, то есть способная обновляться архаика. Жанр живет настоящим, но всегда помнит свое прошлое, свое начало. Жанр — представитель творческой памяти в процессе литературного развития. Именно поэтому жанр и способен обеспечить единство и непрерывность развития» [13, 178—179].

Память музыкального жанра актуализируется в тех случаях, когда речь идет об особом типе культуры — ориентированной

на хранение и возобновление даже угасшей традиции (а, как мы помним, одним из существеннейших свойств культуры является именно механизм "памяти"). Особую остроту проблема памяти культуры приобретает в переломные эпохи. Например, категория "изобретения" в эпоху барокко немислима не только без введения нового, создания неожиданности, но и без припоминания, узнавания, эрудиции. Метафорика, аллегория, эмблематика барокко, теории "остроумного замысла", включающие многочисленные аллюзии, также апеллируют к памяти.

В условиях информационного взрыва, происшедшего в XX в., память, хранение становятся чрезвычайно актуальными. Использование монтажных приемов организации, тенденции к метафоричности высказывания предполагает сжатие естественного времени, его уплотнение, складывание нескольких сообщений и передачу их в одновременности.

Память обостряется в таких жанрах и в таких условиях, при которых очевидна направленность на реконструирование традиции различных слоев памяти (в частности, информации, ушедшей в "подсознание жанра"), на метафоричность, уплотнение времени, на повышенную диалогичность. В таких условиях внутри жанра создается своеобразное диалогическое поле, на котором размещаются старые и новейшие идеи. Жанровые сцепления, модуляции, переключения будут тогда подобны взаимодействию "своего" и "чужого слова", включению разнообразных высказываний, представляющих ту или иную традицию, а следовательно, те или иные слои исторической памяти. Механизм подобного взаимодействия напоминает разнообразные припоминательные устройства ("узелки на память" и т.д.), известные в психологии и истории культуры. Жанр может быть в этих условиях процитирован "по памяти".

Особенно важна категория исторической памяти для такого жанра, как реквием. Реквием — собственно жанр памяти. В XX в. возникает отчетливая тенденция "встраивать" жанровый участок реквиема в самые разные сочинения. Часто реквием как включенный, процитированный жанр соединяется с мемориалом — еще одним жанром памяти. К таким сочинениям относятся "Гробница Куперена" Равеля, Скрипичный концерт Берга, "Литургическая симфония" Онеггера, "Симфония da requiem" Бриттена, "Introitus" Губайдулиной, "Атмосферы" и "Lux aeterna" Лигети... Интересно использование хора "Es ist genug" в финале Скрипичного концерта Берга. Мелодия духовной арии И.Р.Але, избранной И.С.Бахом для кантаты № 60, служила погребальной песнью. Бережное введение этого "чужого слова" в концерт Берга свидетельствует об том, что перед нами — не коллажная вставка, но простое напоминание о некоем старинном музыкальном тексте, врезанном в собственную ткань.

Этот итог, знак завершившегося трагического действия, выполнен по законам "смешанного жанра". Мелодия хора — участок реквиема в произведении. Кроме того, здесь воскрешается еще одна жанровая модель, характерная для барочной культуры и надолго удержавшаяся в южнонемецкой и австрийской музыке. Хорал "Es ist genug" — это эмблематическая подпись, воскрешающая традиции музыкальной эмблематики барокко [73]. Недаром Берг выписывает непроницаемые слова хора в партитуре: неслышимый смысл становится зримым, обязательным для значения всей композиции.

Интересно жанровое решение "Реквиема" Денисова. Это не литургическое сочинение, но и не концертная музыка. Автор не ставил перед собой задач стилизаторской реконструкции старинного жанра. Композитор "досочинил" стихотворный цикл "Requiem" Франциска Танцера, усилил в нем страстные мотивы, ввел отрывки из траурной мессы, псалма и молитвы. Собственно реквием занял лишь один — заключительный участок формы. В цикле Танцера не было цитат из реквиема, их ввел композитор, перенес звучание музыки и воссоздаваемого жанра в аллюзийный план. В сознании слушателя встает тема Моцарта, включенная благодаря ритмике и тональности (см. пример 30).

Воссочиненный пласт "Реквиема" сочетается с многочисленными аллюзиями на пассионы. Повествование о трагизме и конфликтности, изначальных основах бытия натолкнуло на эту композиционную идею. В "Реквиеме" Денисова процитированы формы арии и речитатива, Rahmenform, традиционные для пассионов. Тембр тенора вызывает ассоциации с евангелистом; V часть, "Крест", соединяет основные мотивы реквиема и пассионов. Речитативы тенора сопровождаются все более глубокими и насыщенными комментариями — вплоть до арии сопрано D-dur на текст 32-го псалма, введенной в манере барочного "разъяснения", "подписи". Кроме того, в "Реквиеме" есть отрывок из "Credo" (фрагмент "Confutatis"); введя его, композитор, на первый взгляд, отходит от сложившегося жанрового архетипа. Однако в действительности композитор возрождает старинную жанровую модель: в "Реквиеме" Й.Окегема еще присутствует раздел "Credo", позже утраченный жанром!

"Память музыкального жанра" проявляется и в другом сочинении: в "Реквиеме" Шнитке также есть часть "Credo", существующая лишь в архаических образах жанра.

В "Реквиеме" Денисова возникает также аллюзия на финал "Песни о земле" Малера — еще один вариант реквиема, свободного от литургического смысла (см. пример 31).

Соединение нескольких стилей, жанров, обращение к "памяти музыкального жанра" создает сложный смысл, усиливает ме-

тафоричность высказывания в "Реквиеме" Денисова. Символика индивидуальной драмы и судьбы (в произведении, как и во многих других, обыграна авторская монограмма "EDS") сочетается с надличностным смыслом (авторская монограмма сближена с "BACH") — дополнительный план в произведении рождается благодаря аллюзиям, использованию "объективных" барочных форм в финале.

Совершенно иные основы "припоминания жанра" — в произведениях, связанных с темой войны, исторической судьбы, напрямую связанных с категорией "культурной памяти". Возвращение к первоисточкам, неперемным условиям самого существования культуры, новое их осознание особенно остро ставит проблему патриотизма в творчестве, жизни. Память активна, созидательна, животворяща и проста. Обыденная повседневность — это тоже наша история, память, а увидеть и воссоздать героическое в простом — едва ли не самая сложная задача, стоящая перед художником, особенно если учесть, что особенность русского национального самосознания предполагает особую целомудренность, недоговоренность, стыдливую гордость в отношении к историческим поворотным событиям, памятникам. Здесь возникают новые возможности в осмыслении категории героического. Вспомним слова Василя Быкова о том, что повествование о войне может вестись не только в торжественно-эпическом парадном ключе, — простая повседневность имеет не меньшую глубину и скрывает не меньший трагизм, нежели широкоокаванное полотно. Традиция видения героического в простом, обыденном устойчива в русской культуре — достаточно напомнить о направлении, сложившемся в словесном искусстве на основе военной прозы Л.Толстого. Но, думается, настало время, когда этот пласт нашей культуры, занимавший в ней самостоятельное место, приобрел особую значимость. В подчеркнуто бесхитростном или аскетичном, буднично звучащем повествовании воскрешаются мотивы бытийственной прозы, а тем самым — древнейшие пласты национального самосознания. Героям древнерусской культуры присущи такие качества, как тихость, несчетность, внутренняя цельность, неизменность и неспешность [42].

Подобное отношение к героическому влечет за собой очень важные перестройки философского, этического, художественного плана, обновление общей концепции произведения на военную тему, переосмысление драматургических принципов, стержня конфликта, расстановки и характеристики героев, изменения в выборе жанрово-стилевых и композиционных средств.

Новаторскими завоеваниями стали "военные симфонии" Шостаковича, Мясковского, Прокофьева, показавшие возможность многих нетрадиционных подходов к жанру, отрицающих всяческую помпезность и декоративность. Уже один драматический

накал, нагнетание негативных образов зла и их снятие в пассажах составило подлинное открытие Восьмой симфонии Шостаковича.

Несчерпаемость этой темы доказало наше время. Лучшие художники находят новые, скрытые смыслы в вечной теме "памяти". Так, фильм-притча Л.Шепитько "Восхождение" — это, по признанию режиссера, не только фильм о войне — прежде всего, это фильм об опасности бездуховности. Новаторски осмыслена тема памяти в Пятой симфонии Эшпая.

Оригинальность концепции симфонии во многом обусловлена тем, что главная образная сфера, олицетворяемая точно избранными жанровыми средствами, наделенными такой яркой семантикой, что действие превращается в инструментальную драму с характерными тембрами-персонажами. В основе концепции — подчеркнутая сосредоточенность, тихость, которой чужда всякая внешняя активность, суетность, бесплодное смятение. Ход времени подчеркнуто плавлен, мягок, медлителен. Именно этот образный комплекс оказывается доминирующим — от него исходит и к нему возвращается развитие. Предельно конфликтное действие устремлено к поискам света и катарсиса. Героическое самоутверждение этого "света тихого" рождается благодаря самораскрытию внутренних сил, а не как проявившееся, извне заданное свойство. В подобном предпочтении истинной, скрытой и трудно дающейся действительности, обретаемой нравственной силы, позволяющей утвердить позитивный идеал, — особенность прочтения героической и трагической темы в симфонии-мемориале. В этом смысле Пятая Эшпая напоминает о необычных представлениях о силе и слабости, жизни подлинной и мнимой, которое было найдено в отечественной прозе. В то же время художник воскрешает ту систему представлений, которая была связана с героями Мусоргского, Римского-Корсакова, Бородина, с образностью Мясковского.

Обращение к архаическим слоям музыкального жанра, выявление таких пластов, которые связаны с глубинами национального самосознания, характерно для творчества Свиридова. Как отмечает Ю.Паисов, композитор «ввел в музыку к трагедии А.К.Толстого "Царь Федор Иоаннович" (1979—1983) интонации древнерусских песнопений (в частности, стихиры XVII века), свободно претворил жанровые черты знаменного распева, заимствовал тексты из обихода православной церкви и духовного стиха» [114, 203]. Подобный выход к основам национальной психологии, связанным с особым осмыслением, переживанием мира, времени, места в нем человека, с категориями "тихости", "неспешности", "благолепия", свидетельствует уже не только о работе над музыкальным жанром, но и о своеобразном истолковании культуры.

Мотивы памяти, традиции, преемственности определяют жанровое решение оратории Г.Дмитриева "Космическая Россия", написанной в глубоко национальном ключе. Космизм — одна из важнейших особенностей русского самосознания: от древнейших памятников культуры — летописей и миниатюр, которым присуще "панорамное зрение" (Д.С.Лихачев), песен, сказов — до традиции философско-эстетической, естественно-научной мысли, воплощенной в концепциях Циолковского и Вернадского, Федорова, Л.Толстого и Достоевского, в поисках разных художников — Ломоносова, Фета, Тютчева, Маяковского, Врубеля, Скрябина. В основе десятичастной композиции — философская проза Циолковского и провидческое свидетельство Гагарина, повествующее и о чуде свершившегося — обретенном новом видении мира, и одновременно о судьбах человечества, хрупкости Земли, необходимости ее защиты. Рядом с ними — гениальная ода Ломоносова — итог философского и поэтического осмысления конкретного факта, "великого северного сияния", которое вылилось в размышления о беспредельной космической бездне, развершемся пространстве и затерянном в нем человеке — "песчинке", о величии разума, постигшего множественность миров и поглощенного мучительными сомнениями. Рядом — тончайшая лирика Фета и дерзновенная фантастическая метафорика Маяковского, рядом — народный наказ-вывод и, одновременно, новый поворот темы, приобретающей глубоко личный смысл, — переживание связей с родной землей, отчим домом.

Глубокое внутреннее родство и в то же время кажущаяся несовместимость этих литературных компонентов преобразованы в силовом поле музыкальной панорамы. Композитор сближает неожиданное — "далековатые идеи". В оратории сопряжены многие стиливые пласты русского пения, интонирования — знаменный распев и барочный концерт, речитатив и народная песня. Естественен переход от пения к говору, далее — выход к "музыкальной документалистике" — в ораторию включена фонограмма запуска первого космического корабля, наконец, к декламации чтеца и стереофоническому звучанию, переполняющему зал. Повышенная ассоциативность, новый синтез вызывают в памяти разные века и традиции.

Личностное в оратории неотделимо от общенародного: это свидетельство очевидца, комментирующего судьбу Родины и мира, сопереживающего событиям, подобно тому, что мы встречаем в хрониках, повестях, сказках, притчах. Отсюда — выбор именно этих жанров, отсюда же — и внимание к теме преемственности, культурной памяти.

Прослеженная тенденция в работе с жанровыми архетипами стала характерной для творчества многих русских советских

композиторов в последнее десятилетие. Воскрешением традиции мы обязаны Г. Свиридову, Б. Чайковскому и А. Эшпаю, К. Волкову и О. Галахову, Г. Дмитриеву и В. Кикте. Переход от установок "новой фольклорной волны" к поискам более глубоких закономерностей в русской истории, культуре, искусстве очевиден. Этим и другим композиторам мы и обязаны восстановлением истинной системы нравственно-эстетических представлений, которые легли в основу их художественных концепций.

Интереснейший механизм, связанный с памятью жанра, возникает при использовании а н а г р а м м и р о в а н и я в музыке — этот процесс не подвергался до сих пор исследованию. Известно, что процесс анаграммирования изучался Феде Соссюром, но работа осталась незаконченной [132]. В анаграммировании исследователь видел архаический принцип тайной записи текста, обладавший универсальным действием. Незавершенное исследование Соссюра имеет интерес не только для лингвистов, но и для исследователей культуры. Одна из принципиальных сложностей проблемы анаграммы касается того, «в какой степени анаграммические построения осознаются самим поэтом. Как замечает по этому поводу в своей последней книге Леви-Стросс, Соссюр не смог сам преодолеть основной трудности, состоявшей в объяснении того, почему поэты никогда не говорили о сознательном использовании этого приема. Леви-Стросс видит объяснение этого в том, что "речь идет о частном приложении закономерности одновременно и основополагающей, и архаичной", которая могла продолжаться благодаря бессознательному следованию более древним поэтическим моделям [...]. Леви-Стросс видит в этой закономерности принцип, общий для разных знаковых систем» [57, 637].

Характерно, что ученик и последователь Соссюра, продолживший его разработки в данной области, Мейе, обращал внимание своего учителя на сходную практику в музыке, приводя в пример "превращение букв фамилии композитора в музыкальную тему у И.С. Баха (как, можно, впрочем, добавить, и у ряда последующих композиторов, вплоть до чистого монограммного выделения первых букв в латинской передаче фамилии Шостаковича, превращенных им самим в музыкальную тему" [цит. по: 57, 637].

Таким образом, явление, обычно связываемое музыковедением с буквенной музыкальной символикой, имеет более глубокий культурно-исторический смысл. И здесь становится понятным повышенный интерес многих композиторов и к самой идее анаграммирования — в XX в. к ней, кроме Шостаковича, обращались Берг (вспомним о скрытой, зашифрованной в нескольких монограммах программе "Лирической сюиты"), Денисов, вклю-

чающий тему "EDS" в несколько композиций, Шнитке (систематическое использование темы "BACH", монограммы-символа в Третьей симфонии), и к тем жанрам, которые опираются на эту идею. Анаграммирование, примененное опосредованно, создающее скрытый устойчивый образно-интонационный комплекс, является важным средством такого "жанра памяти", как мемориал. Об этом свидетельствуют и разнообразные разработки темы "BACH", и многочисленные обращения к теме "DSCH", составившие устойчивую культурную традицию. Характерно уже одно опубликованное собрание "музыкальных приношений", принадлежащих К. Караеву, М. Скорику, С. Слонимскому, Б. Тищенко, А. Эшпаю, А. Бушу, Г. Кохану, Э. Г. Майеру, Д. Лесюру, З. Маттусу, К. Паласио, Н. Слонимскому, Р. Стивенсону [155].

Обращение к теме "DSCH" — не только дань памяти великого мастера, но и тематический источник, заданный изначально, наподобие комплекса барочных "тем", "идей". Работа с подобной темой позволяет соотносить авторское высказывание с интонационным зерном, обладающим устойчивыми жанрово-стилевыми ассоциациями, выработанными самим Шостаковичем. "Память музыкального жанра" создает условия, в которых возможен диалог "своего" и "чужого слова", а принцип анаграммирования обостряет черты, характерные для "жанра памяти" — мемориала. На основе этого интонационного оборота строится симфония-мемориал Б. Тищенко: тема "DSCH" определяет в его Пятой симфонии круг избираемых интонаций, весь образный строй, драматургическое развитие, звуковысотную организацию (сама тема "DSCH" дает отчетливый ориентир — *с-moll*).

Для самого же Шостаковича тема "DSCH" означала в первую очередь знак авторского присутствия в повествовании. В то же время роль ее была более широкой и сложной — Шостакович активно использовал принцип в результате сокращения — зашифровки, то есть анаграммы, — таким образом, описанный принцип распространялся на два композиционных уровня. Тема "DSCH" подвергалась вариантным преобразованиям, ротации, могла быть использована как микросерия [75]. Для Шостаковича эта тема означала также повышение ассоциативности — на основе интонации "DSCH" возникали другие темы, а тема-монограмма порой подчеркнута сближалась с такими темами, символами, как "Dies irae". Тончайшая тематическая работа, драматургическая целостность и смысловая полнота Четырнадцатой симфонии во многом определяются тем, что композитор тонко соотносит две эти темы. Тема рока, смерти, памяти переплетается с авторской темой, олицетворяющей переходящую личную судьбу и бессмертие творчества (см. пример 32).

Трагический символ "Dies irae" то оборачивается мертвенным звучанием "плясок смерти", то скорбной одухотворенностью реквиема, авторская интонация вносит и напряжение глубоко личностных переживаний, и просветленную элегичность. Таков жанровый круг, возникающий в этой симфонии-мемориале, симфонии-реквиеме, тонко соотносящей авторское и объективное высказывание.

Тема "DSCH", как уже говорилось, объединяет несколько сочинений в сверхцикл, служит новой жанровой задаче. Таким образом, эта музыкальная монограмма трактуется в символическом ключе, оказывается знаком "авторского слова", стилевым средством, атрибутом нескольких жанров, олицетворяет надперсональное значение.

Принцип анаграммирования активно используется в "Реквиеме" Денисова — интонационный комплекс произведения связан с темами "EDS" и "BACH". Подчеркиваемые то близость, то различие этих тем рождает "сложный смысл", столкновение влияния двух голосов — личного и объективного. Образуется оригинальная внутренняя композиция, подобная "словотеме". Интересно, что симметрия, вносимая принципом анаграммирования в композицию, усиливается свойствами самих тем "EDS" и "BACH", симметричными по структуре (то же самое можно сказать и о теме "DSCH").

В описанных случаях анаграммирования жанр то выходит на уровень стилового принципа, то становится формообразующим фактором. Происходит то сужение, то расширение сферы действия и стиля, жанра — их границы смещаются. Возможности и выразительные способности этого оригинального приема, связанного с механизмом "памяти жанра", далеко не исчерпаны и нуждаются в подробных разъяснениях.

НОВЫЕ СИНТЕЗЫ

Проблемы стиля и жанра, рассмотренные в настоящей работе, обрисовали целый круг самостоятельных вопросов: обновление традиции, обостренное внимание к категории культурной памяти, воссоздание культурно-исторических архетипов и глубинных основ национального самосознания в XX в. Все это — следствия повывисившейся историчности мышления.

Происшедшие перемены — показатели ситуации, которая постепенно установилась в последнее время в разных видах творчества. Проблемное, концептуальное искусство еще сравнительно недавно во многом отличалось известной жесткостью, категоричностью в своих отношениях со слушателем, зрителем, читателем. Художник то играл в некоторую загадочность, недосказанность, за которой стояло определенное задание для читателя, слушателя, зрителя. Концептуальное зерно либо тщательно маскировалось, либо, напротив, настолько явно навязывалось воспринимающему, что автоматически порождало известную пассивность восприятия. Оговоримся — речь идет сейчас о крайностях своеобразного автодиктата в искусстве, но предпосылки для подобной ситуации объективно существовали в предшествующем периоде.

В настоящее время положение буквально меняется на глазах. Нам уже ничего не навязывают, нам не диктуют в открытую выводы, к которым мы должны прийти, — нам показывают. "Иди и смотри" — знаменательное название прекрасного фильма — название, думается, относящееся не только и не столько к самой ленте, сколько к ее зрителю. Иди, смотри, слушай и думай, переживай, делай выводы. Активный диалог, в который вступило такое искусство со своим зрителем, слушателем, читателем, требует прежде всего подчеркнутой простоты выразительных средств и приемов. Подчас — после нашей привычки к же-

сткости или к заигрыванию с нами — это искусство кажется слишком простым. Оно не претендует на многозначительность. Оно постепенно втягивает нас, захватывает целиком. Оно не боится той естественности в выражении, которой еще сравнительно недавно избегали многие художники. Оно действует прежде всего эмоционально — не боясь шоковых эффектов, не боясь и будничности, обыденности. Но далее оказывается, что, постигая это “простое” и естественное искусство, мы должны все и пережить, и продумать. Ничто не дается здесь просто, нет и поверхностной сложности, которая рождала раньше лишь чувство облегчения от решенной интеллектуальной головоломки, — есть напряженный самостоятельный поиск, требующий постоянной работы мысли. Сложность этого искусства не имеет ничего общего с незаметно введенной в сознание задачей и незаметно же подсказанной ее разгадкой. Такое искусство прежде всего эмоционально зарачительно. Оно не скрывает эмоций, не сдерживает их. К нему подходят пушкинские слова: “Над вымыслом слезами обольюсь”, относящиеся уже к нам, воспринимающим современное искусство.

Мы разучились “чувствовать чувства”, как говаривали романтики, мы привыкли — быть может, слишком — анализировать, рефлексировать, мы разучились действовать — в том числе и в искусстве. Сейчас мы учимся заново чувствовать простое, не теряя той сложности, которой требовало от нас интеллектуальное искусство прошлых лет. Наступила пора переоценки ценностей. Мы изголодались по простым чувствам, мы устали от навязанных нам решений, нас раздражает многозначительная уклончивость, которая может скрывать и подлинную сложность, и элементарную пустоту. Эмоциональный смысл — подчеркнем, чувство должно быть умным и истинным, а не мнимым, как и мысль, пропитанная чувством, — становится едва ли не главным критерием ценности. Но такое искусство требует большого мастерства: здесь не прикрыться замысловатой зашифровкой — все дается прямо, открыто, просто.

Богатство стилового и жанрового синтеза, стремление к единой гармонии окрашивают наиболее плодотворные поиски сложного смысла в кажущихся несовместимыми, но внутренне близких объектах музыкального мира, отвечают этой перестройке сознания. И если раньше социология культуры говорила о “мозаичном сознании”, противопоставляя его “гуманитарной” парадигматике прошлого [97], то теперь речь идет о поиске новой целостности, обретения новой гармонии в условиях полифонизации искусства и многомерности мира [79]. Поэтому характеристикой для подобного отражения мира искусством должна служить не разорванность, а найденная в сложных синтезах целостность.

В подобных условиях, возлагая на себя трудную роль посредника между прошлым и настоящим, композитор становится своеобразным летописцем и современности, и вечности. Эта миссия совершенно несовместима с романтическим осмыслением творчества, предполагающим свободную деформацию, субъективизм. Для композитора привнесение произвольно-личностного в мир означает “загрязнение среды”. В наше время встает проблема “экологии культуры” [72]. Для хранителя традиции в современном мире обязательны поиски объективных начал, очищение от всего случайного, привнесенного, эгоцентрического. Отсюда — напряженное вызвание к первоистокам в мире и в жизни, отсюда же — отказ от любой внешней, самоцельной и выигрывшной “выразительности”, отсюда же — стремление к интонационной достоверности, правде.

Поиск гармонии в ее новом выражении, обретение “новых синтезов” на основе “смешанного стиля и жанра” позволяют вернуться к основам классической эстетики, возродить традиционную категориальную и ценностную основу произведения искусства [79].

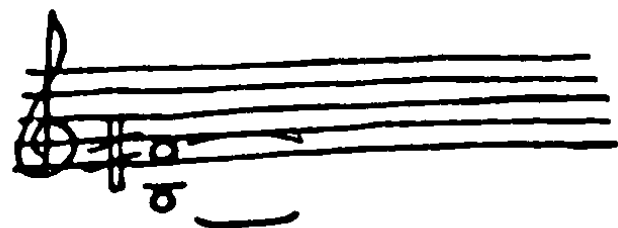
Плодотворное переосмысление традиций, создание нового на их основе оказывается возможным прежде всего там, где соединены многие слои культуры, достигнуто богатство их сочетаний, найдены созвучия. Именно в такой жизни традиции, предусматривающей и отказ-переосмысление, и возобновление старого, скрываются те закономерности, которые обеспечивают устойчивую преемственную связь и возможность подлинных художественных открытий. Путь этот сложен и ответствен — чтобы найти лучшие исторические резонансы в искусстве XX в., необходимо отстаивать национальную традицию и впитывать опыт мировой культуры. Только тогда память культуры, память истории, память музыкального жанра найдут новую, неповторимую и вечную связь.

НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ

Ла Монте Янг. Композиция 1960 № 7

1

Composition 1960 #7

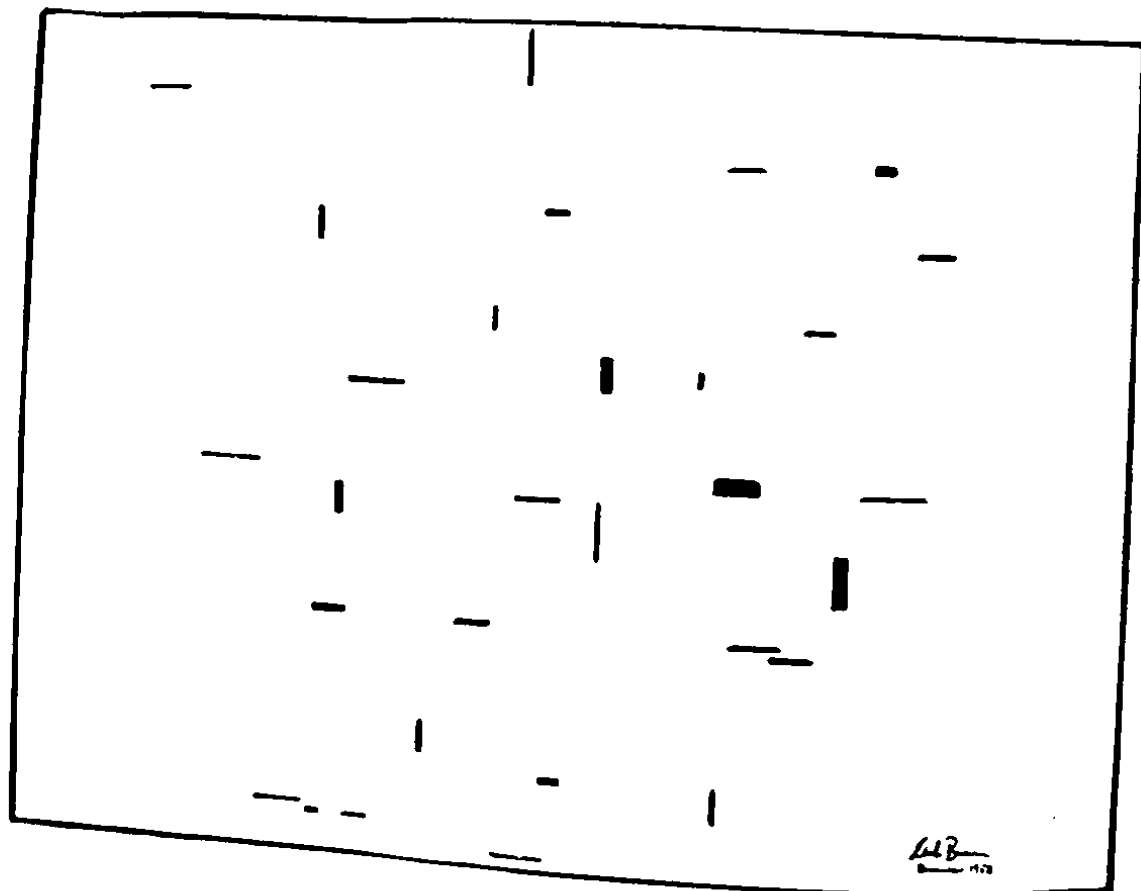


to be held for a long time

La Monte Young
July 1960

2

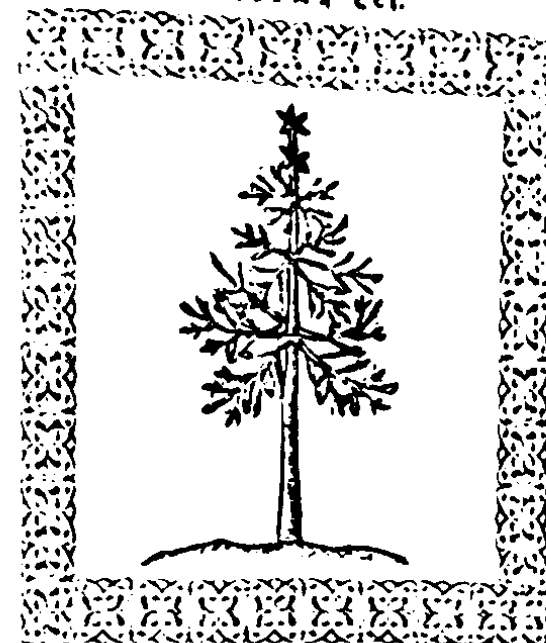
Е. Браун. Декабрь 1952



Ed. Braun
1952

Т. Филлипс. 6 пьес оп. X
А. Альчиати. Emblemata 1591.

EMBLEMATA.
Abies.
EMBLEMA CCL.



Acta fieri abies in montibus editur alius:

Fil & in adversis maxima commoditas.

PLINIVS cap. 15. lib. 16. In montibus editissimis nascitur abies, cum maris fugerit, quod hic transferretur inter eos, qui ut ampliore mercedem consequantur, pericula tubere non reuolunt.

abies in montibus. Sic Maro 7. Eclogae

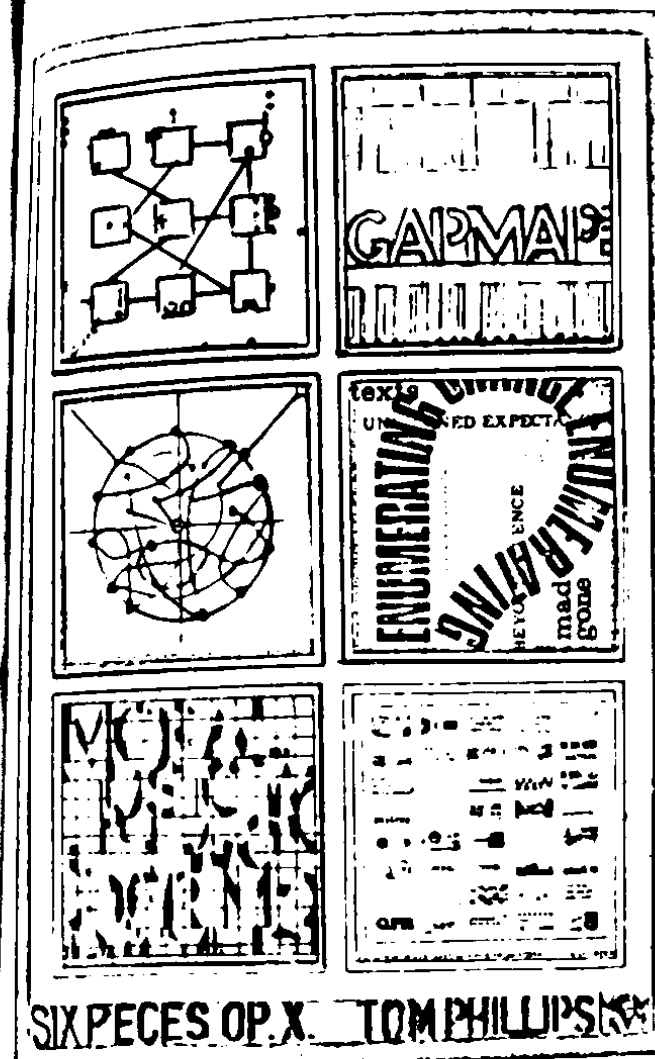
Fraxinus in sylvis pulcherrima, picea in horis,

Populus in fluvio, abies in montibus edita.

Idem 2. Aeneid.

— etiam ardua palma

Nascitur, & caesus abies supra mare nec.



SIX PECES OP. X. TOM PHILLIPS

А. Лурье. Формы в воздухе

pp

pp

ppp

p

pp

ppp

ppp

cresc.

espr.

pp

pp

ppp

pp

ppp

ppp

ppp

ppp

Г. Дмитриев. „Ледоход-ледостав“

Vbrf. con Vbrf.

pre I

clv. a

pre II

clv. a

pre III

con Ped. sempre

1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

11

12

13

14

15

16

17

18

19

20

21

22

23

24

25

26

27

28

29

30

31

32

33

34

35

36

37

38

39

40

41

42

43

44

45

46

47

48

49

50

51

52

53

54

55

56

57

58

59

60

61

62

63

64

65

66

67

68

69

70

71

72

73

74

75

76

77

78

79

80

81

82

83

84

85

86

87

88

89

90

91

92

93

94

95

96

97

98

99

100

101

102

103

104

105

106

107

108

109

110

111

112

113

114

115

116

117

118

119

120

121

122

123

124

125

126

127

128

129

130

131

132

133

134

135

136

137

138

139

140

141

142

143

144

145

146

147

148

149

150

151

152

153

154

155

156

157

158

159

160

161

162

163

164

165

166

167

168

169

170

171

172

173

174

175

176

177

178

179

180

181

182

183

184

185

186

187

188

189

190

191

192

193

194

195

196

197

198

199

200

201

202

203

204

205

206

207

208

209

210

211

212

213

214

215

216

217

218

219

220

221

222

223

224

225

226

227

228

229

230

231

232

233

234

235

236

237

238

239

240

241

242

243

244

245

246

247

248

249

250

251

252

253

254

255

256

257

258

259

260

261

262

263

264

265

266

267

268

269

270

271

272

273

274

275

276

277

278

279

280

281

282

283

284

285

286

287

288

289

290

291

292

293

294

295

296

297

298

299

300

301

302

303

304

305

306

307

308

309

310

311

312

313

314

315

316

317

318

319

320

321

322

323

324

325

326

327

328

329

330

331

332

333

334

335

336

337

338

339

340

341

342

343

344

345

346

347

348

349

350

351

352

353

354

355

356

357

358

359

360

361

362

363

364

365

366

367

368

369

370

371

372

373

374

375

376

377

378

379

380

381

382

383

384

385

386

387

388

389

390

391

392

393

394

395

396

397

398

399

400

401

402

403

404

405

406

407

408

409

410

411

412

413

414

415

416

417

418

419

420

421

422

423

424

425

426

427

428

429

430

431

432

433

434

435

436

437

438

439

440

441

442

443

444

445

446

447

448

449

450

451

452

453

454

455

456

457

458

459

460

461

462

463

464

465

466

467

468

469

470

471

472

473

474

475

476

477

478

479

480

481

482

483

484

485

486

487

488

489

490

491

492

493

494

495

496

497

498

499

500

501

502

503

504

505

506

507

508

509

510

511

512

513

514

515

516

517

518

519

520

521

522

523

524

525

526

527

528

529

530

531

532

533

534

535

536

537

538

539

540

541

542

543

544

545

546

547

548

549

550

551

552

553

554

555

556

557

558

559

560

561

562

563

564

565

566

567

568

569

570

571

572

573

574

575

576

577

578

579

580

581

582

583

584

585

586

587

588

589

590

591

592

593

594

595

596

597

598

599

600

601

602

603

604

605

606

607

608

609

610

611

612

613

614

615

616

617

618

619

620

621

622

623

624

625

626

627

628

629

630

631

632

633

634

635

636

637

638

639

640

641

642

643

644

645

646

647

648

649

650

651

652

653

654

655

656

657

658

659

660

661

662

663

664

665

666

667

668

669

670

671

672

673

674

675

676

677

678

679

680

681

682

683

684

685

686

687

688

689

690

691

692

693

694

695

696

697

698

699

700

701

702

703

704

705

706

707

708

709

710

711

712

713

714

715

716

717

718

719

720

721

722

723

724

725

726

727

728

729

730

731

732

733

734

735

736

737

738

739

740

741

742

743

744

745

746

747

748

749

750

751

752

753

754

755

756

757

758

759

760

761

762

763

764

765

766

767

768

769

770

771

772

773

774

775

776

777

778

779

780

781

782

783

784

785

786

787

788

789

790

791

792

793

794

795

796

797

798

799

800

801

802

803

804

805

806

807

808

809

810

811

812

813

814

815

816

817

818

819

820

821

822

823

824

825

826

827

828

829

830

831

832

833

834

835

836

837

838

839

840

841

842

843

844

845

846

847

848

849

850

851

852

853

854

855

856

857

858

859

860

861

862

863

864

865

866

867

868

869

870

871

872

873

874

875

876

877

878

879

880

881

882

883

884

885

886

887

888

889

890

891

892

893

894

895

896

897

898

899

900

901

902

903

904

905

906

907

908

909

910

911

912

913

914

915

916

917

918

919

920

921

922

923

924

925

926

927

928

929

930

931

932

933

934

935

936

937

938

939

940

941

942

943

944

945

946

947

948

949

950

951

952

953

954

955

956

957

958

959

960

961

962

963

964

965

966

967

968

969

970

971

972

973

974

975

976

977

978

979

980

981

982

983

984

985

986

987

988

989

990

991

992

993

994

995

996

997

998

999

1000

Дебюсси. Отражения в воде

6 au Mouvt

pp

7 О. Галахов. Сцены гуляния

у кри - ни - цы, мы на - пьем са - брат, во -

из кри - ни - цы

чу.

Широко, свободно (J. 24)

Меццо-сопрано

Со сно - па - ми

ди - цы - той что чи - ще хруст - ла.

Мы со - рвем цветочки э - ти, бу - дем ласко - вы, как

злач - ны - ми под - ни - май шес -

просто ду - шны, как си - ни - цы

По - смо - три - те!

и пре - му - дра, как зе - мя.

По - смо -

де - ти.

и ца - та - ми

ты!

Ско - лько жи - зни, ско - лько пры - тки, ждой мо - щью и зве - рью!

По - смо - три - те!

я вес - то - ло при - гла -

брат - ны - ми

у - би - раю

ку -

П. Булез. Молоток без хозяина, VI ч.

П. Булез. Молоток без хозяина, VI ч.

Fl. en sol

Xyl.

Vibr.

Mrc. (sonn.)

Guil.

Voix

Alto avec sours

ce sa char ge de

server

Tempo

Fl. en sol

Vibr.

Mrc. (sonn.)

Guit.

Volx

Alto avec sours

pizz. *arco* *sul E*

pp *ff* *p* *f* *sf* *p* *f* *sf* *pp* *mf* *pp*

GRA - nil re - flexe

Э. Денисов. „Итальянские песни“. 4. „Успение“.

41

ppp f pppp p pppp pp

и не я - рый с вол-нень - смъ сжа - ты - с пер-сты
 a - ber be - wegi ver-wahr - te der al - le En-gel

45

f *p* *ppp* *mf* *ppp* *pp*

pp *mf* *pppp* *f* *pp* *ppp* *mf* *p*

ppp *p* *pp* *pppp* *f*

pp *pp* *ppp* *mf* *pppp* *p*

в последний раз архангел ста - рыс ала - га - ет
zum letzten Mal in ih-re Hän - de, die weis - se

66

S1 em ac - ter - nam do -

2 ac - ter - nam

3 ter - nam

4 nam do -

Al ac - ter - nam

2 ac - ter - nam

3 ac - ter - nam

4 ac - ter -

T1 pi - us es qui -

2 a pi - us es qui -

3 us es qui -

4 es qui -

B1 es qui - pi - us

2 qui - pi - us

3 qui - pi - us

4 qui - pi - us

que d'autres ont repris d'autres la reprendront

(non vibr.)

1 pp (non vibr.) perdendo

2 (non vibr.) perdendo

3 pp (non vibr.) perdendo

4 pp (non vibr.) perdendo

V-nl pp (non vibr.) perdendo

5 pp (non vibr.) perdendo

6 pp (non vibr.) perdendo

7 pp (non vibr.) perdendo

8 pp (non vibr.) perdendo

1 pp (non vibr.) perdendo

V-le pp (non vibr.) perdendo

2 pp (non vibr.) perdendo

V-c. 1 pp (non vibr.) perdendo

C.b. pp (non vibr.) perdendo

8" 5

♩ = 72

V.c. solo

Bajan

C. S.

1

2

V-ni I 3

4

1

2

V-ni II

3

4

1

2

V-le

3

1

2

V-c.

C.b.

13a)

Cantus

Altus

Tenor

Bassus

Continuus

H. Schütz. Der 111 Psalm

Ich dan-ke dem Herrn von gan- zem Her-zen,

von gan- zem Her-zen, von gan- zem Her-zen,

Ich dan-ke dem Herrn von gan- zem Her-zen,

Imitatione sopra: Lieto godea. Canzone di Giovanni Gabrieli

**Organo
e Continuo**

Freund' und Woh - ne mei - ne Hoff - nung. Schatz und Teil,
sein, al - lein dein Na - me soll in meinem Herzen sein

Шостакович. Первый фортепианный концерт, ч. I

Музыкальный фрагмент из первого фортепианного концерта, ч. I.

16

A handwritten musical score for the song 'The Rose Tree'. The score is written on four staves, with the first two staves for the vocal melody and the last two for the piano accompaniment. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The melody is written in a soprano and alto clef, while the piano accompaniment is in a treble and bass clef. The music is written in a simple, clear hand, with notes and rests clearly marked. The lyrics 'The Rose Tree' are written below the piano part. The score is a single system, with a repeat sign at the end of the melody. The paper is aged and slightly discolored, with some ink bleed-through from the reverse side.

A musical score for the song 'The Rose Tree'. The score is written for voice and piano. The voice part is on a single staff with a treble clef, key signature of one flat (B-flat), and a common time signature. The piano accompaniment is on two staves, with the right hand in treble clef and the left hand in bass clef, both in one flat key signature. The music features a melody with many beamed eighth and sixteenth notes, and a piano accompaniment with chords and moving lines. The score is divided into two systems. The first system has a measure number '8' at the beginning. The second system continues the piece. The music ends with a double bar line.

A musical score for the song "The Rose Tree". The score is written for voice and piano. The voice part is on a single staff with a treble clef, key signature of one flat (B-flat), and a common time signature (C). The piano accompaniment is on two staves (treble and bass clefs) with the same key signature and time signature. The music features a melody with many eighth and sixteenth notes, and the piano part provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. The score includes a repeat sign with first and second endings. The first ending leads back to the beginning, and the second ending leads to a final cadence. The score is numbered 8 in the top left corner and 52 in a box in the middle of the voice staff.

A musical score for the song 'The Rose Tree'. It features a treble and bass staff with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature. The melody is written in the treble staff, and the accompaniment is in the bass staff. The music is in 4/4 time and consists of 16 measures. The melody starts on a whole note G4, followed by a half note A4, a quarter note Bb4, and a quarter note A4. The accompaniment starts with a whole note G4, followed by a half note A4, a quarter note Bb4, and a quarter note A4. The melody continues with a half note G4, a quarter note F4, a quarter note E4, and a quarter note D4. The accompaniment continues with a half note G4, a quarter note F4, a quarter note E4, and a quarter note D4. The melody ends with a half note G4, a quarter note F4, a quarter note E4, and a quarter note D4. The accompaniment ends with a half note G4, a quarter note F4, a quarter note E4, and a quarter note D4.

[illegible]

The image displays a page of a musical score for 'Festliche Sinfonie' by Franz Liszt. The score is written for piano and organ. It consists of three systems of music, each with a piano part on the left and an organ part on the right. The first system begins with a piano introduction marked 'pp' and 'espress.'. The second system features a 'poco rall.' section followed by a 'f dim.' section. The third system is marked 'Allegro moderato. (Pochissimo meno mosso)' and 'rudemente'. The organ part includes various musical notations, including chords, arpeggios, and dynamic markings such as 'p', 'cresc.', and 'f'. The piano part includes fingerings and articulation marks.

19a)

Moderato non troppo

Шостакович. Прелюдия

semplice

Малер. Пятая симфония, I ч.

6) 2) Etwas gehaltener

Cl.

Flg.

V-ni I arco pp

V-ni II

V-la arco

V-c. arco pp

C-b. pizz. p

20a)

Дебюсси. Мертвые листья

p

ppp

Шопен. Соната для фортепиано №2, III ч.

6)

Р. Шедрин. Музыкальное приношение

(II)

(p)

This page contains five systems of musical notation, each consisting of a grand staff (treble and bass clefs). The music is written in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and dynamic markings. The first system has a treble staff with a melodic line and a bass staff with a supporting line. The subsequent systems show more complex textures with multiple voices in both staves.

This page contains musical notation for an orchestra and piano. The instruments listed on the left are Picc. (Piccolo), Fl. (Flute), Ob. (Oboe), Cl. (Clarinet), T-no (Trumpet), P-no (Piano), and Archl (Archi/Strings). The score begins with a rehearsal mark '235' in a box. The Picc. part starts with a forte (f) dynamic. The Fl. part has a marking 'a2'. The Ob. and Cl. parts also start with a forte (f) dynamic. The T-no part has a marking 'f'. The P-no part has a marking 'f'. The Archl part has a marking 'f'. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and dynamic markings.

Allegretto

V-ni I

V-ni II

V-le

mf

gliss.

6) **Allegro moderato**

ord.

V-ni I

V-ni II

V-le

V-c.

C-b.

p

15

p-no

V-ni I

V-ni II

V-le

V-c.

mf

pp

p

Lento

p

pp

А. Мосолов. Ноктюрн op. 15

Adagio

con larghezza

p *f* *p* *pp* *ppp*

Lugubre

sonito

con larghezza

Trionfale

pp *ppp* *f* *ff*

Lugubre lenebre

ff

29 а) Речитатив

Шостакович. Афоризмы

tr

б) Серенада

p

в) Ноктюрн

f *rit.*

г) Похоронный марш

tr *ppp*

30a)

Andante

Денисов. Реквием, V ч.

Arpa

Chit. el.

Chit. b.

Org.

Vibr. I

Vibr. II

Vibr. III

Perc. IV

Timp.

T-tam IV

Ten. solo

S.

A.

T.

B.

Re - qui - em ae - ter - nam,

Re - qui - em ae - ter - nam,

Re - qui - em ae - ter - nam,

Re - qui - em ae - ter - nam,

Моцарт. Реквием

Ку - ri - e e - le - i son,

31a)

Денисов. Реквием, V ч.

Ob. d'amour

Arpa

Chit. b.

T-tam IV

Ob. d'am

Arpa

Chit. b.

T-tam IV

Ob.

Ob. d'am

Arpa

Chit. b.

T-tam IV

Малер. Песнь о земле, VI ч.

6) Schwer

Ob.

Kffg.

Hrn. (F)

T-tam

2 Harfen

V-c.

K-b.

sf *p* *sf* *p*

sfpp *sfpp* *pp* *1. 3.* *sfpp* *sfpp*


pp *vd* *vd* *vd*

pp *pizz.* *p* *p*

The musical score is for "The Swan" by Charles Ives, featuring a piano and a string quartet. The score is in 3/4 time and G major. The piano part includes a melody with a fermata and a dynamic marking of *sfpp*. The string quartet part includes a melody with a fermata and a dynamic marking of *sf*.

328)

Шостакович. Симфония № 14, I ч., X ч.

6)  II 4.

IV ч.

1)

„DSCH“

„Dies irae“

Soprano solo

Три ли-ли-и, три ли-ли-и...

Ли-ли-и три на мо-ги-ле

a) 66 „Dies irae“

Soprano solo

В тран-ше-е он ум-рет

В тран-ше-е

V ч.

е)

«DSC H»

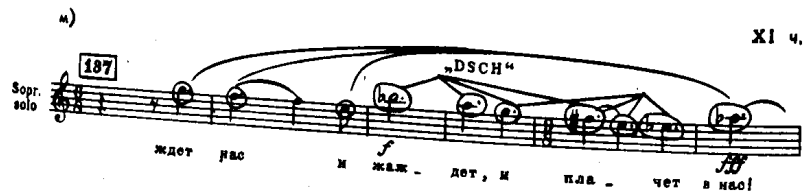
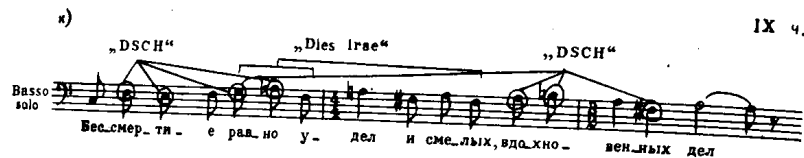
«Dies Irae»

Sopr. solo

чей у-том-лен-ный взгляд из-за ук-

-ры-ти-я сле-дил все дни под-ряд за сла-вой.

209



Схемы и таблица

К стр. 101

Схема 1. Жан-Франсуа ШАБРЕН. ВЫТКАННЫЕ СЛОВА

1. Кот которого восхищает
Мрак его околдовывает
белый как ухо

Крик фокусника и крик перепелки
Крик куропатки крик трубчиста
крик засохшего дерева крик пойманных зверей

Мрак который дремлет
травя которая будит
след который меня восхищает

2. Когда день раскрыл ветви сада
кот которого восхищает
крик фокусника и крик перепелки
травя которая будит
мрак его околдовывает
крик засохшего дерева крик пойманных зверей

Чтобы рассказать о чудесах
мрак разорвался пополам

3. Тьма загнанных лошадей
тьма черных лошадей несет мою муку
я слышу их глухие копыта
бьют в нутро ночи
если они не придут если они не придут
до рассвета ах вся мука напрасна

Крик куропатки крик трубчиста
чтобы сказать о чудесах травя которая будит
крик засохшего дерева крик пойманных зверей
тьма петухов горланит мою муку

Тьма петухов раненых насмерть
 один за другим на краю предместий
 чтобы стучать в барабан мрака
 чтобы растревожить память дорог
 чтобы позвать одну за другой если они живы
 тьму звезд всех моих мук

ТАБЛИЦА 1

4. Спи эта бледность пришла к нам издалека
 крик фокусника и крик перепелки
 спи эта белизна каждый день нова
 крик куропатки крик трубочиста
 те кто любят друг друга счастливые засыпают и бледные
 крик засохшего дерева крик пойманных зверей

не уснет вовеки эта песня муки
 к которой одни вернулись другие к ней вернуться

СХЕМА СТРОЧНОЙ ФОРМЫ

I. 1	II 10	III. 13	IV. 27
2	①	14	④
3	④	15	28
	⑧	16	⑤
4		17	29
5	②	18	⑥
	⑥		
		⑤	30
7	11	①7+⑧	31
8	12	⑥	
		19	
		20	
		21	
		22	
		23	
		24	
		25	
		26	

“I. Прямое, непосредственно направленное на свой предмет слово как выражение последней смысловой инстанции говорящего.

II. Объектное слово (слово изображенного лица).

1. С преобладанием социально-типической определенности.
2. С преобладанием индивидуально-характерологической определенности.

Разные степени объектности

III. Слово с установкой на чужое слово (двуголосое слово).

1. Однонаправленное двуголосое слово:

- a) стилизация;
- b) рассказ рассказчика;
- c) необъектное слово героя-носителя (частично) авторских замыслов;
- d) Icherzählung.

При понижении объектности стремятся к слиянию голосов, т.е. к слову первого типа.

2. Разнонаправленное двуголосое слово:

- a) пародия со всеми ее оттенками;
- b) пародийный рассказ;
- c) пародийная Icherzählung;
- d) слово пародийно изображенного героя;
- e) всякая передача чужого слова с переменной акцента.

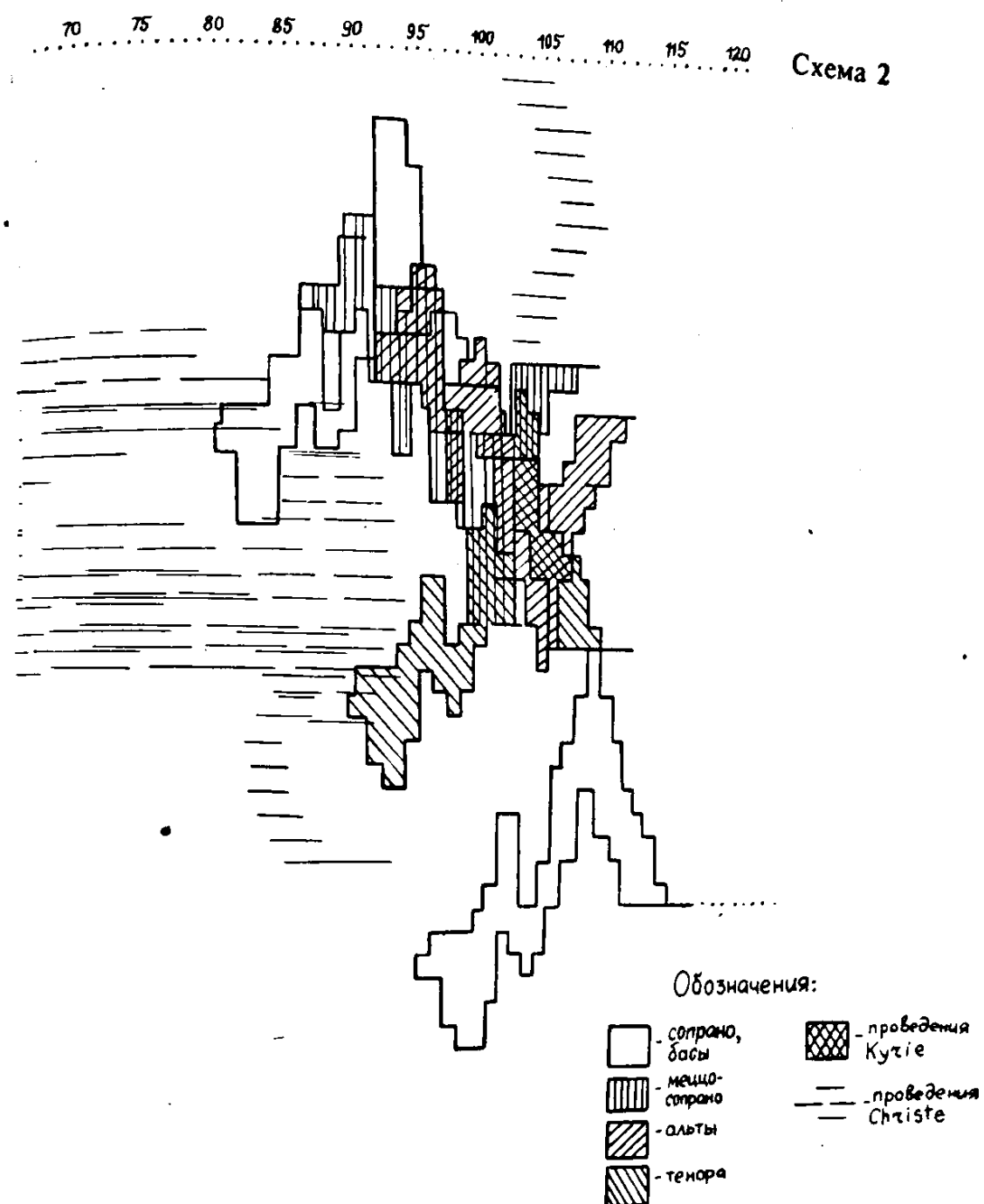
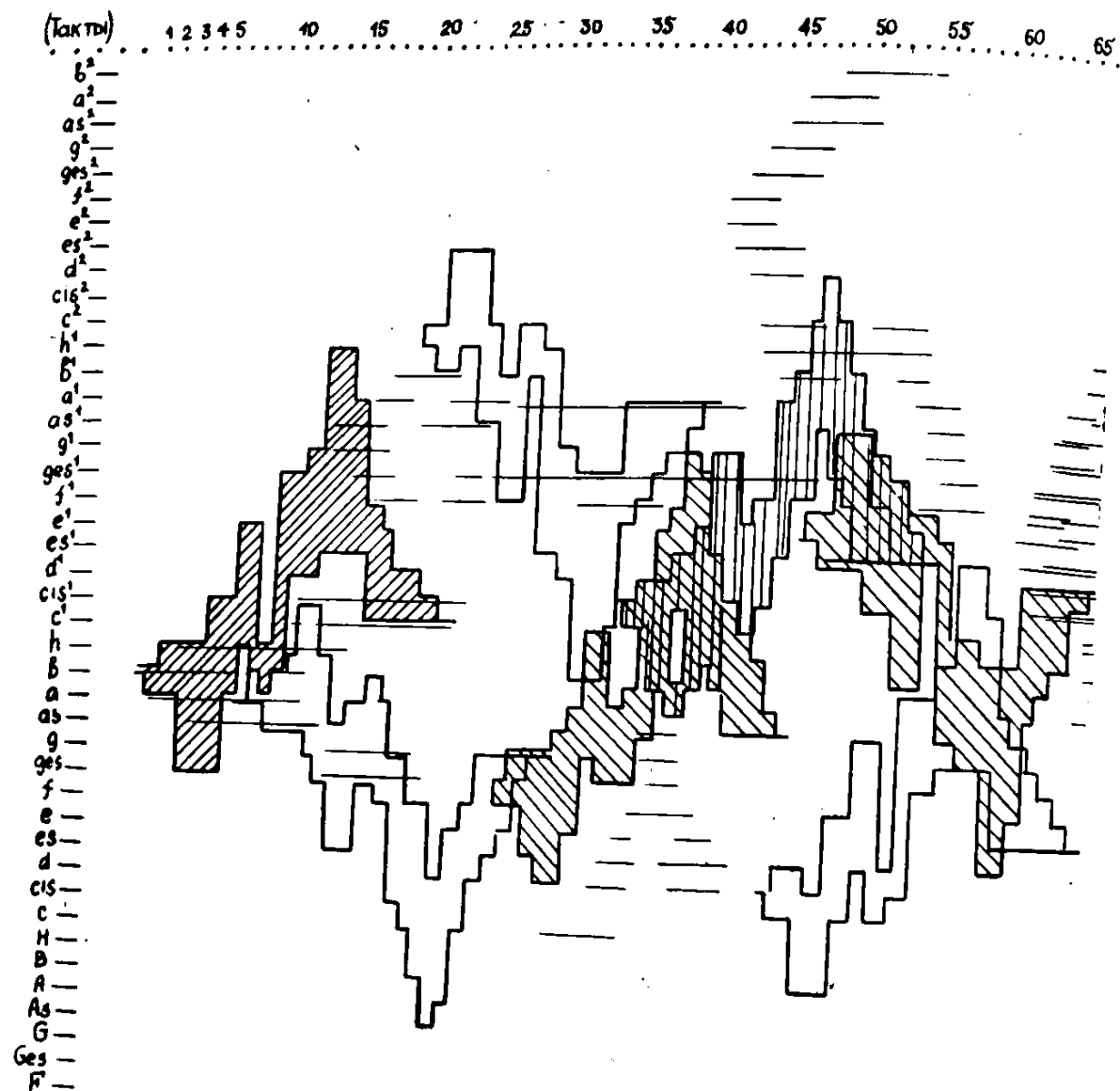
При понижении объектности и активизации чужой мысли внутренне диалогизируются и стремятся к распаду на два слова (два голоса).

3. Активный тип (отраженное чужое слово):

- a) скрытая внутренняя полемика;
- b) полемически окрашенная автобиография и исповедь;
- c) всякое слово с оглядкой на чужое слово;
- d) реплика диалога;
- e) скрытый диалог.

Чужое слово воздействует извне; возможны разнообразнейшие формы взаимоотношения с чужим словом и различные степени его деформирующего влияния.

(Обведены повторяющиеся строки)



1. Аверинцев С.С. Предварительные заметки к изучению средневековой эстетики // Древнерусское искусство. Зарубежные связи. — М., 1975.
2. Адамар Ж. Исследование психологии процесса изобретения в области математики. — М., 1970.
3. Анастасьев Н. Преодоление "Улисса" // Вопросы литературы. 1985. № 11.
4. Андреев Л. Французская литература. 70-е годы // Вопросы литературы. 1980. № 12.
5. Арановский М. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке // Музыкальный современник. — М., 1987. Вып. 6.
6. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. — М., 1974.
7. Асафьев Б. Книга о Стравинском. — Л., 1977.
8. Асафьев Б. В. Музыка "третьего сословия" // Асафьев Б.В., Харламов Ю.Н., Богоявленский С.Н. "Пламя Парижа". Музыка Б.В. Асафьева. — Л.: Изд. ЛГТОБ, 1934.
9. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. — Л., 1971.
10. Асафьев Б. Симфонические этюды. — Л., 1970.
11. Ауэрбах Э. Мимесис. Изображение действительности в западноевропейской литературе. — М., 1976.
12. Барсова И. Раннее творчество Александра Мосолова (двадцатые годы) // А.В. Мосолов. Статьи и воспоминания. — М., 1972.
14. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. — М., 1979.
15. Белоусова В. Художник-гуманист (О творчестве Фридриха Каринти) // Каринти Ф. Избр. — М., 1987.
16. Белый А. Мастерство Гоголя. — М., 1934.
17. Берковский Н.Я. О мировом значении русской литературы. — М., 1975.
18. Берковский Н.Я. Романтизм в Германии. — Л., 1973.
19. Берковский Н. Текущая литература. — М., 1930.
20. Бобровский В.П. Функциональные основы музыкальной формы. — М., 1978.
21. Богданов-Березовский В. Дороги искусства. — Л., 1971.
22. Брехт Б. О писателях и книгах // Вопросы литературы. 1976. № 8.
23. Буассье А. Уроки Листа. — Л., 1964.
24. Веберн А. Лекции о музыке. Письма. — М., 1975.
25. Виппер Ю.Б. О "семнадцатом веке" как особой эпохе в истории западно-европейских литератур // XVII век в мировом литературном развитии. — М., 1969.
26. Выготский Л.С. Мышление и речь // Собр. соч. В 6-ти томах. — М., 1982. Т. 2.
27. Гарсия Лорка Ф. Об искусстве. — М., 1971.
28. Гегель Г.Ф.В. Эстетика. — М., 1968. Т. 1.
29. Герцен А.И. Дилетантизм науки // Собр. соч. В 30-ти томах. — М., 1955. Т. 3.
30. Герцен А.И. Письма из Франции и Италии // Собр. соч. В 30-ти томах. — М., 1955. Т. 3.
31. Гессе Г. Степной волк // Иностран. лит. 1977. № 4.
32. Гинзбург Л. Литература в поисках реальности // Вопросы лит. 1986. № 2.
33. Глебов И. Кшенек и Берг как оперные композиторы // Современная музыка. 1926. № 17 — 18.
34. Глебов И. Новая музыка // Новая музыка. — Л., 1924.
35. Глебов И. О песне и песенности // Жизнь искусства. 1918. № 37.
36. Голенищев-Кутузов И.Н. Романские литературы. — М., 1975.
37. Гончаров Б. Поэзия революции и "самовитое слово" // Вопросы литературы. 1983. № 7.
38. Греков А. Фаворские в Загорске // Декоративное искусство в СССР. 1986. № 8.
39. Григорьева Г. Николай Сидельников. — М., 1986.
40. Григорьева Г.В. Стилиевые направления в русской советской музыке 50—70-х годов: Автореферат дисс. докт. иск. / Московская гос. консерватория. — М., 1985.
41. Гуляницкая Н. Введение в современную гармонию. — М., 1984.
42. Демин А.С. Русская литература второй половины XVII — начала XVIII века. — М., 1977.
43. Денисов Э. Стабильные и мобильные элементы музыкальной формы и их взаимодействие // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. — М., 1971.
44. Дмитриев Г. О драматургической выразительности оркестрового письма. — М., 1981.
45. Долгов К. Память и забвение (Размышления о творчестве Алена Рене) // Ален Рене. — М., 1982.
46. Дюриш Д. Особые межлитературные общности и методика их изучения // Вопросы литературы. 1984. № 4.
47. Екимовский В. Оливье Мессиян. Жизнь и творчество. — М., 1987.
48. Житков Б. Что нужно взрослым от детской книги? // Звезда. 1933. № 7.
49. Житомирский Д. Роберт Шуман. Очерк жизни и творчества. — М., 1964.
50. Завадская Е.В. Культура Востока в современном западном мире. — М., 1977.
51. Захарова О. Музыкальная риторика XVII века // Из истории зарубежной музыки. — М., 1980. Вып. 4.
52. Захарова О. Риторика и западноевропейская музыка XVII — первой половины XVIII в.: принципы, приемы. — М., 1983.
53. Зверев А. Шум времени (Дос Пассос: уроки одной судьбы) // Вопросы литературы. 1980. № 6.
54. Зонина Л. Роман-метафора // Вопросы литературы. 1984. № 6.
55. Зюкова Н. Алехо Карпентьер. — Л., 1982.
56. Иванов Вяч. Вс. Значение идей М.М. Бахтина о знаке, высказывании и диалоге для современной семиотики // Ученые записки Тартуского государственного университета. Вып. 308/ Труды по знаковым системам. VI. — Тарту, 1973.
57. Иванов Вяч. Вс. Об анаграммах Ф. де Соссюра // Соссюр Ф. де. Труды по языкознанию. — М., 1977.
58. Ивашкин А. Кшиштоф Пендерецкий. — М., 1983.
59. Из теоретического наследия В.А. Фаворского // Декоративное искусство СССР. 1986. № 8.
60. Испанская эстетика. Ренессанс. Барокко. Просвещение. — М., 1977.
61. История немецкой литературы. — М., 1962. Т. 1.
62. Каган М. Морфология искусства. — Л., 1972.
63. Камю А. Из философской эссеистики // Вопросы литературы. 1980. № 2.
64. Карпентьер Алехо. Мы искали и нашли себя. — М., 1984.
65. Кеплер И. О шестиугольных снежинках. — М., 1982.
66. Кестинг М. Хэппенинг: Анализ одного симптома // Современное буржуазное искусство. — М., 1975.
67. Кляус Е.М. Блез Паскаль // У истоков классической науки. — М., 1968.
68. Конен В. Клаудио Монтеверди. — М., 1971.
69. Конрад Н.И. О барокко // Избр. труды. История. — М., 1974.
70. Курт Э. Романтическая гармония и ее кризис в "Тристане" Вагнера. — М., 1975.
71. Лем С. Идеальный вакуум // Иностранная литература. 1974. № 3.
72. Лихачев Д.С. Прошлое — будущему. — Л., 1985.
73. Лобанова М.Н. Аллегория и эмблема в кантате И.С. Баха "О

- Ewigkeit, du Donnerwort" (№ 60) // Проблемы музыкального стиля И.С. Баха, Г.Ф. Генделя / Московская гос. консерватория. — М., 1985.
74. Лобанова М. Барокко: связь и разрыв времен // Сов. музыка. 1981. № 6.
75. Лобанова М. Концертные принципы Д.Шостаковича в свете проблем современной диалогистики // Проблемы музыкальной науки. — М., 1985. Вып. 6.
76. Лобанова М.Н. Мотетное творчество Шютца и некоторые идеи немецкого музыкального барокко // Генрих Шютц. — М., 1985.
77. Лобанова М.Н. Музыкальный стиль и жанр в эпоху барокко как проблема современной истории культуры: Канд. дис. / Московская гос. консерватория. — М., 1981.
78. Лобанова М.Н. Некоторые композиционные аспекты Шести мотетов И.С.Баха в связи с музыкально-эстетическими представлениями немецкого барокко // Проблемы организации музыкального произведения / Московская гос. консерватория. — М., 1979.
79. Лобанова М.Н. Содержание изменений в советской музыкальной культуре 60 — 80-х годов // Культура и мировоззрение: Материалы Всесоюзной научно-практической конференции. Формирование научного мировоззрения — основа коммунистического воспитания / ИФ АН СССР. — М., 1985. Вып. 2.
80. Лобанова М.Н. Соотношение рационального и интуитивного в музыкальном творчестве и эстетике XX века // Человек — творчество — компьютер / Тезисы докладов к VIII Международному конгрессу по логике, философии и методологии науки. — М., 1987. Ч. 2.
81. Лобанова М.Н. "Фантазия" и нормативность в музыкальной эстетике барокко и романтизма // Эстетические ценности в системе культуры / ИФ АН СССР. — М., 1986.
82. Лонг М. За роялем с Дебюсси. — М., 1985.
83. Лотман Ю.М., Успенский Б.А. К семиотической типологии русской культуры XVIII века // Художественная культура XVIII века. — М., 1974.
84. Лотман Ю.М., Успенский Б.А. Роль дуальных моделей в динамике русской культуры (до конца XVIII века) // Ученые записки Тартуского государственного университета. Вып. 414 / Труды по русской и славянской филологии. — 28. — Литературоведение. — Тарту, 1977.
85. Мазель Л.А., Цуккерман В.А. Анализ музыкальных произведений. Элементы музыки и методика анализа малых форм. — М., 1967.
86. Малер Густав. Письма. Воспоминания. 2-е изд. — М., 1968.
87. Малков Н. Любовь к трем апельсинам // Жизнь искусства. 1926. № 9.
88. Мамардашвили М.К., Соловьев Э.Ю., Швырев В.С. Классика и современность: две эпохи в развитии буржуазной философии // Философия в современном мире. Философия и наука. — М., 1972.
89. Мастера искусства об искусстве. — М.; Л., 1937. Т. 1.
90. Маяковский В., Брик О. Наша словесная работа // ЛЕФ. 1923. № 1.
91. Медушевский В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. — М., 1976.
92. Мейлах Б. Терминология в изучении художественной литературы: новая ситуация и исконные проблемы // Вопросы литературы. 1981. № 7.
93. Мессиян О. Пробуждение птиц: Партитура. — М., 1981.
94. Микulinский С.Р. Науковедение: проблемы и исследования 70-х гг. // Вопросы философии. 1975. № 7.
95. Михайлов А.В. Время и "безвремя" в поэзии немецкого барокко // Рембрандт. Художественная культура Западной Европы XVII века. — М., 1970.
96. Михайлов М. Стиль в музыке. — Л., 1981.
97. Моль А. Социодинамика культуры. — М., 1973.
98. Моравиа А. Федерико Барочный // Федерико Феллини. Статьи. Интервью. Рецензии. Воспоминания. — М., 1968.
99. Морозов А. Проблемы европейского барокко // Вопросы литературы. 1968. № 12.
100. Морозов А.А., Софронова Л.А. Эмблематика и ее место в искусстве барокко // Славянское барокко. Историко-культурные проблемы эпохи. — М., 1979.
101. Музыкальная эстетика Германии XIX в. — М., 1981. Т. 1; М., 1982. Т. 2.
102. Музыкальная эстетика Западной Европы XVII — XVIII веков. — М., 1971.
103. На путях искусства. — Пролеткульт. 1920.
104. Назайкинский Е.В. Логика музыкальной композиции. — М., 1982.
105. Назайкинский Е. О психологии музыкального восприятия. — М., 1972.
106. Наука о науке. — М., 1966.
107. Научное творчество. — М., 1969.
108. Овсянников М.Ф. История эстетической мысли. — 2-е изд. — М., 1984.
109. Огурцов А.П. Образы науки в буржуазном общественном сознании // Философия в современном мире. Философия и наука. — М., 1972.
110. Орлова Е.М. Исследование Асафьева "Музыкальная форма как процесс" // Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. — Л., 1971.
111. Павлова Н.С. Эстетика и поэтика немецкого конструктивизма // Контекст. 1983. — М., 1984.
112. Павловский А. Николай Гумилев // Вопросы литературы. 1986. № 10.
113. Пазолини П.П. Поэтическое кино // Стреление фильма. — М., 1985.
114. Паисов Ю. Новый жанр советской музыки (замечки о хоровом концерте 70 — 80-х годов) // Музыкальный современник. — М., 1987. Вып. 6.
115. Пинский Л.Е. Бальтасар Грасиан и его произведения // Грасиан Б. Карманный оракул. Критикон. — М., 1984.
116. Писатели США о литературе. — М., 1974.
117. Писатели США о литературе. — М., 1982. Т. 2.
118. Пискунов Б. "Второе пространство" романа А.Белого "Петербург" // Вопросы литературы. 1987. № 10.
119. Пискунова С., Пискунов Б. Алехо Карпентьер и проблемы необарокко в культуре XX века // Вопросы литературы. 1984. № 7.
120. Подгаецкая И. "Свое" и "чужое" в индивидуальном поэтическом стиле // Вопросы литературы. 1982. № 7.
121. Поспелов Г.Н. Проблемы исторического развития литературы. — М., 1972.
122. Притыкина О. О методологических принципах анализа времени в современной западной музыкальной эстетике // Кризис буржуазной культуры и музыки. — Л., 1983. Вып. 5.
123. С.С.Прокофьев. Материалы, документы, воспоминания. — М., 1961.
124. Прокофьев С.С., Мясковский Н.Я. Переписка. — М., 1977.
125. Римский-Корсаков Н. Летопись моей музыкальной жизни. 9-е изд. — М., 1982.
126. Рославцев Ник. "Лунный Пьеро" Арнольда Шёнберга // К.новым берегам. 1923. № 3.
127. Сабанеев Л. Воспоминания о Скрябине. — М., 1925.
128. [Сабанеев Л]. Н.А.Рославцев // Современная музыка. 1924. № 2.
129. Скребков С.С. Художественные принципы музыкальных стилей. — М., 1973.
130. Скребкова-Филатова М.С. Фактура в музыке. — М., 1985.
131. Славов И.И. Иронията в структурата на модернизма. — София, 1979.
132. Соссюр Ф. де. Труды по языкознанию. — М., 1977.
133. Сохор А.Н. Эстетическая природа жанра в музыке. — М., 1968.
134. Стравинский И. Диалоги. — Л., 1971.
135. Танеев С. Подвижной контрапункт строгого письма. — М., 1909.

136. Тараканов М.Е. Творчество Родиона Шедрина. — М., 1980.
137. Трубников Н.Н. Время человеческого бытия. — М., 1987.
138. Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. — М., 1977.
139. Тынянов Ю. Проблема стихотворного языка. — Л., 1924.
140. Фаворский В.А. Об искусстве, о книге, о гравюре. — М., 1986.
141. Флоренский П.А. Анализ пространственности в художественно-изобразительных произведениях // Декоративное искусство СССР. 1982. № 1.
142. Форкель И.Н. О жизни, искусстве и произведениях Иоганна Себастьяна Баха. — М., 1974.
143. Холопов Ю. Очерки современной гармонии. — М., 1974.
144. Холопова В. Вопросы ритма в творчестве композиторов первой половины XX века. — М., 1971.
145. Холопова В.Н. Русская музыкальная ритмика. — М., 1983.
146. Холопова В.Н. Типы новаторства в музыкальном языке русских советских композиторов среднего поколения // Проблема традиций и новаторства в современной музыке. — М., 1982.
147. Цуккерман В.А. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. — М., 1964.
148. Чернец Л.В. Литературные жанры (проблемы типологии и поэтики). — М., 1982.
149. Шахназарова Н. Проблемы музыкальной эстетики в теоретических трудах Стравинского, Шёнберга, Хиндемита. — М., 1975.
150. Шкловский В. Воскрешение слова. — Спб., 1914.
151. Шкловский В. К технике внесюжетной прозы // Литература факта // Первый сборник материалов работников ЛЕФа. — М., 1929.
152. Шнитке А.Г. На пути к воплощению новой идеи // Проблемы традиций и новаторства в современной музыке. — М., 1982.
153. Шнитке А. Парадоксальность как черта музыкальной логики Стравинского // И.Ф. Стравинский. Статьи и материалы. — М., 1973.
154. Шнитке А. Полистилистические тенденции современной музыки // Музыкальные культуры народов. Традиции и современность. — М., 1973.
155. Д. Шостакович. Статьи и материалы. — М., 1976.
156. Шуман Р. О музыке и музыкантах. — М., 1975. Т. 1; М., 1978. Т. 2а; М., 1979. Т. 2б.
157. Шербачев В.В. О современной музыке // Жизнь искусства. 1927. № 8.
158. Эпштейн М. Законы свободного жанра (эссеистика и эссеизм в культуре нового времени) // Вопросы литературы. 1987. № 7.
159. Якобсон Р. Конец кино? // Стреление фильма. — М., 1985.
160. Die Alternative der Alternativbewegung: Diskussion und Kritik ihrer wirtschaft- und gesellschaftspolitischen Konzeptionen. — Fr./M., 1984.
161. Ballantine Ch. Charles Ives and the meaning of quotation in music // The Musical Quarterly. 1979. Vol. 65. No 2.
162. Ballantine Ch. Towards an aesthetic of experimental music // The Musical Quarterly. 1977. Vol. 63. No 2.
163. Bartók Béla. Musiksprachen. Aufsätze und Vorträgen. — Leipzig, 1972.
164. Luciano Berio talks to Simon Emmerson // Music und Musicians. 1976. Vol. 24. № 6.
165. Blick in die Zeit // Melos. 1971. № 5.
166. Bonner D. Ready-made music // Music and Musicians. 1975. Vol. 23. № 12.
167. Borris S. Kagel — der unbequeme Nonkonformist // Musik und Bildung. 1977. № 11.
168. Borris S. Das kalkulierte Labyrinth // Musik und Bildung. 1975. № 10.
169. Brake M. The sociology of youth culture and youth subcultures. Sex and drugs and rock-n-roll? — London, 1980.
170. Breuer J. Bach und Bartok // Bericht über die wissenschaftliche Konferenz zum III Internationalen Bachfest der DDR. — Leipzig, 1977.

171. Buckholder J.P. "Quotation" and "emulation": Charles Ives's uses of his models // The Musical Quarterly. 1985. No 1.
172. Butler Ch. After the Wake. An Essay on the Contemporary Avantgarde. — Oxford, 1980.
173. Cardew C. Wiggly Lines and Wobbly Music // Studio International. 1976. Vol. 192. № 984.
174. Collage w muzyce / Forum musicum. No 10. — Kraków, 1971.
175. Comparing cultural policies in various countries. Extracts from interviews with J.Lang, J.-E.Wickstrom and L.E.Sanghor // Cultures. 1983. № 1.
176. Crepaz G. Gegen des Hinnehmen des Bestehende: Ein Gespräch mit dem Komponisten Dieter Schnebel // Musica. 1977. № 3.
177. Cultural industries: a challenge for the future of culture. — Paris, 1982.
178. Dahlhaus C. Die Idee der absoluten Musik. — Kassel; Basel, 1979.
179. Dahlhaus C. Musica poetica und Musikalische Poesia // Archiv für Musikwissenschaft. 1966. Jg. 23: № 2.
180. Dahlhaus C. Was ist musikalischer Historismus // Zwischen Tradition und Fortschritt. Über das musikalische Geschichtsbewusstsein. — Mainz, 1973.
181. Dammann R. Der Musikbegriff im deutschen Barock. — Köln, 1972.
182. Ditsch V. Zur wechselseitigen Erhellung der Künste. Eine Problemskizze // Universitas. 1981. № 2.
183. Döflein E. Historismus in der Musik. // Ausbreitung des Historismus über die Musik — Regensburg, 1969.
184. Eco U. Apokalyptiker und Integrierte. Zur Kritischen Kritik der Massenkultur. — Fr./M., 1984.
185. Eggebrecht H.H. Neue Musik — Tradition-Fortschritt-Geschichtsbewusstsein: Bemerkungen zu diesen Begriffen // Zwischen Tradition und Fortschritt. Über das musikalische Geschichtsbewusstsein. — Mainz, 1973.
186. Feder G. Zur Situation der Musikforschung // Geisteswissenschaft als Aufgabe. Kulturpolitische Perspektiven und Aspekte. — B.; N.Y., 1978.
187. Goethe J. Die Metamorphose der Pflanzten // Goetes Werke in zwölf Bänden. — B., Weimar, 1974. Bd 12.
188. Häusler J. Interview mit György Ligeti // Melos. 1970. № 12.
189. Heidegger M. Unterwegs zur Sprache. — Pfullingen, 1959.
190. Helman Z. Rola modelu stylistycznego w neoklasycznych utworach Igora Strawińskiego // Studia musicologica. — Kraków, 1979.
191. Henze H. Musik und Politik. — München, 1976.
192. Hübner K.-K. John Cage — Gedanke und Stil: Versuch einer kritischen Dokumentation // Musik und Bildung. 1978. № 7/8.
193. Huizinga J. Der Mensch und die Kultur. — Stockholm, 1938.
194. Hurstel I. Jeunesse et action culturelle // Les cahiers de l'animation. 1983. № 43.
195. Julius R. Edgard Varese: an oral history project, some preliminary conclusions // Current Musicology. 1978. № 25.
196. Junge Avantgarde // Melos / Neue Zeitschrift. 1979. № 1.
197. Karkoschka E. Schnebel's Musik zum Lesen // Melos. 1974. № 6.
198. Kleberg C. Cultural objectives — empty words or practical policy // Cultures. 1983. № 1.
199. Lichtenfeld M. György Ligeti oder Das Ende der seriellen Musik // Melos. 1972. № 12.
200. Ligeti G. Pierre Boulez. Entscheidung und Automatik in der Struktur Ia // Die Reihe. — Wien, 1958. IV.
201. Ligeti in conversation. — London, 1983.
202. Ligeti G. Über Form in der Neuen Musik // Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik. — Mainz, 1966. X.
203. Ligeti G. Zustände, Ereignisse, Wandlungen // Melos. 1967. № 5.
204. Ligeti G., Gottwald Cl. Gustav Mahler und die musikalische Utopie. II. Collage // Neue Zeitschrift für Musik. 1974. № 5.
205. Lobanova M. L'eredità di N.A.Roslavec nel campo della teoria musicale // Musica / Realità. 1983. № 12.
206. Lobanova M. Technika és stílus problematikája a 60-as-80-as évek zenejében // Magyar Zene. 1985. № 3.

207. Mandelstam O. Gespräch über Dante // Russisch und deutsch. — Leipzig; Weimar, 1984.
208. Mattheson J. Der vollkommene Capellmeister. — Hamburg, 1739 // Documenta musicologica. — Kassel, 1954. 5
209. Meine Musik hat Barocke Züge: Gespräch mit dem Komponisten Krzysztof Penderecki // Die Opernwelt. 1979. No 1.
210. Milkowski B. The Frith factor: exploration in sound // Down Beat. 1983. No 1.
211. Neumann F. Zur Problematik Musikwissenschaftlicher // Cultures. 1974. Vol. 1. No 3.
212. Nordwall O. Der Komponist György Ligeti // Musica. 1968. No 3.
213. Nyman M. Hearing / Seeing // Studio International. 1976. Vol. 192. No 984.
214. Ortega y Gasset J. La dehumanization del arte // Obras completas. — Madrid, 1947. Vol. 3.
215. Panikkar R. Indology as a crosscultural catalyst // Numen. 1971. Vol. 18. Fasc. 3.
216. Perle G. The Secret Programme of the Lyric Suite // The Musical Times. 1977. Vol. 118. No 1614 — 1616.
217. Pestalozza L. Luigi Nono — Musik, Text, Bedeutung // Melos. 1974. No 5.
218. Popular Music-3. Producers and Markets. — Cambridge, 1983.
219. Praetorius M. Syntagma musicum. — Wolfenbüttel, 1619. Bd 3 // Documenta musicologica. — Kassel u.a., 1958. 15.
220. Resistance through rituals: youth subcultures in post-war Britain. — Birmingham, 1975.
221. Riepel J. Grundlagen zur Tonordnung insgesamt. — Frankfurt; Leipzig, 1755.
222. Salmenhaara E. Das musikalische Material und seine Bedeutung in den Werken Apparition, Atmosphères, Aventures und Requiem von György Ligeti. — Helsinki, 1969.
223. Schueller H.-M. The aesthetic implications of avantgarde music // The journal of aesthetics and art criticism. 1977. Vol. 35. № 4.
224. Schütz H. Gesammelte Briefe und Schriften. — Regensburg, 1931.
225. Söhnngen O. Heinrich Schütz und die zeitgenössische Musik // Sagittarius. — Kassel u.a., 1966. I.
226. Sonntägliche Untersuchungen zur Collagentchnik in der Musik des 20. Jahrhunderts. — Regensburg, 1977.
227. Strawn J. Raum und Klangmasse in Varèses "Intégrales" // Melos / Neue Zeitschrift für Musik. 1975. № 6.
228. Sznitke A. Edison Denisow // Res facta. 1972. № 6.
229. Die tägliche Revolution: Möglichkeiten des alternativen Leben in unserem Alltag. — Fr./M., 1978.
230. Vagione H., Stojanova J., Dehoux V. La Máquina de cantar // Musique en Jeu. 1978. № 32.
231. Villa M. Pour parler du passage de John Cage // Musique en Jeu. 1978. No 32.
232. Walter J.G. Musikalisches Lexicon oder Musikalische Bibliothek. — Leipzig, 1732 // Documenta musicologica. — Kassel; Basel, 1953. 3.
233. Wicke P. Rockmusik in Opposition // Musik und Gesellschaft. 1981. № 7.

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
История и современность.....	4
Проблема культурного диалога.....	8
ГЛАВА ПЕРВАЯ. Небывалая реальность: инновация, традиция и стиль эпохи перелома.....	12
“Что-то кончилось”.....	14
Антиномии барочного.....	18
Инновация — традиция — культура.....	19
“Консерваторы” и “модернисты” барокко.....	22
Инновация в культуре XX века.....	24
Традиция: охрана и преобразование культуры.....	35
Культура и память.....	42
ГЛАВА ВТОРАЯ. Основы музыкальной поэтики — барокко и XX век.....	44
Концепция музыки.....	44
“Музыка” в эпоху барокко.....	45
“Музыка” в XX веке.....	46
“Musica politica” XX века.....	47
“Видеть” или “слышать”?.....	51
Вызов культуре.....	54
Пространство — время — движение.....	60
Концепции пространства, времени, движения в эпоху барокко.....	60
Становление новой концепции пространства, времени и движения: 20 — 30-е годы XX века.....	64
Основные концепции музыкального времени в XX веке.....	78
Пространственно-временные композиции в музыке.....	89
ГЛАВА ТРЕТЬЯ. Формирование новой концепции музыкального стиля.....	96
Язык искусства переломных эпох.....	96
Музыка и слово: новые решения.....	99
Проблема нового музыкального синтаксиса: барокко — классицизм — романтизм.....	103
✓ “Новый музыкальный синтаксис” XX века: принципы, особенности.....	110
ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ. Проблема музыкального стиля: классицизм, барокко и XX век.....	120
Концепция стиля в эпоху барокко.....	121
Новые функции музыкального стиля в XX веке.....	125
Проблема стиля в первые десятилетия XX века.....	126
“Ситуация полистилистики”: вторая половина 60-х годов XX века.....	138
От “ситуации полистилистики” к “смешанному стилю”.....	144

ГЛАВА ПЯТАЯ. Проблема музыкального жанра:	
барокко, классицизм, XX век.....	152
"In mixto genere"	152
Кризис концепции "абсолютной музыки"	
и формирование жанровой системы XX века	154
Принципы жанрообразования в XX веке.	
Жанровый эксперимент	155
Принцип множественности	161
Принцип смешения.....	164
Память музыкального жанра.....	168
ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЯ. Новые синтезы.....	177
Нотные примеры.....	180
ПРИЛОЖЕНИЯ	
Схемы и таблица	211
Список литературы	216

пса 4131

59

Научное издание

МАРИНА НИКОЛАЕВНА ЛОБАНОВА

МУЗЫКАЛЬНЫЙ СТИЛЬ И ЖАНР

История и современность

Редактор И. Прудникова. Художник П. Рабенау.
Худож. редактор И. Дорохова. Техн. редактор Н. Глотова.

ИБ № 2390

Сдано в набор 20.02.89. Подп. к печ. 12.06.90. Форм. бум. 60х90¹/₁₆. Бумага офсетная № 1.
Печать офсетная. Печ. л. 14,0. Усл. печ. л. 14,0. Усл. кр.-отт. 14,5. Уч.-изд. л. 14,47.
Тираж 4190 экз. Изд. № 8762. Зак. 3977. Цена 90 к.

Издательство "Советский композитор",
103006 Москва, К-6, Садовая-Триумфальная ул., 14-12
Московская типография № 9
НПО "Всесоюзная книжная палата" Госкомиздата СССР
109033, Москва, Ж-33, Волочаевская ул., 40