



Д.В.Житомирский
О.Т.Леонтьева
К.Г.Мяло

**ЗАПАДНЫЙ
МУЗЫКАЛЬНЫЙ
АВАНГАРД
после второй
мировой войны**



Д.В.Житомирский
О.Т.Леонтьева
К.Г.Мяло

**ЗАПАДНЫЙ
МУЗЫКАЛЬНЫЙ
АВАНГАРД
после второй
мировой войны**



*Москва «Музыка»
1989*

ББК 85.31
Ж 74

Рецензент
доктор искусствоведения
Ю. Н. ХОХЛОВ

4905000000—130
Ж

 20—90
026(01)—89

ISBN 5—7140—0117—6

© Издательство «Музыка», 1989

Предисловие

Задача этой книги — критический анализ кризисных явлений в музыке капиталистических стран второй половины XX столетия. Совершенно очевидно, что эти явления — часть широкой, чрезвычайно сложной и многоликой картины современной мировой действительности. В попытках осмыслить ее на Западе создано превеликое множество теорий и моделей поведения. Но все это множество так или иначе обусловлено одним из главных противоречий века: гигантскому подъему технической цивилизации сопутствуют тесно с ним связанные опасности и беды. Об этой поистине драматической коллизии мы слышим и читаем повседневно. Речь идет прежде всего об оскудении природных энергетических ресурсов, о быстро нарастающем экологическом неблагополучии и порче среды обитания, об опасности ядерной катастрофы, грозящей уничтожением жизни на Земле. Речь идет и об аналогичных опасностях в сфере духовного бытия.

По мнению авторов предлагаемой книги, ни одна из проблем современной духовной культуры, ни один из творческих актов современного художника не могут быть всерьез рассмотрены без соотнесения с отмеченной выше мировой коллизией. Решающим неизбежно будет суждение о том, как *в целом* — по основной своей нравственно-эстетической тенденции — ориентирована та или иная концепция: оказалась ли эта концепция вовлеченной в процесс духовного распада или, наоборот, противостоит распаду? Достигнуть адекватного суждения нелегко: ведь границы между разными ориентациями чаще всего размыты и они сами по себе обычно очень противоречивы. И все же перед лицом таких сложностей мы не так уж беспомощны. История оставила нам вершины духовной культуры времен и народов, и значит в наследство нам даны также и некоторые важнейшие *критерии*, с помощью которых можно распознать, что есть что. Применимы ли эти критерии для «новых времен»? Можно с полным основанием утверждать: да, применимы! «Времена» всегда менялись, но преемственные связи между духовными вершинами истории *не обрывались*. Не обрывались они и в нашем веке, что вполне очевидно. Разумеется, они требуют постоянного обновления — обновления, *но не разрыва* с традицией, и об этом ни на момент нельзя забыть!

Известно, что в XX веке некоторые глобальные процессы уже давно и все с большей активностью искажают гуманный пафос подлинного искусства. Естественная и вечная потребность в обновлении искусства шаг за шагом увлекается на ложные пути. Новаторство то и дело превращается в уродливую деформацию природных основ искус-

ства; расшатывание нравственного смысла художественного творчества в ряде случаев ведет к распаду всей исторически сложившейся системы художественно-выразительных средств. Под натиском модных концепций критика склонна рассматривать поистине трагические срывы современной музыки как ее приближение к достойным задачам нашего времени. Прогрессивность такой критики глубоко обманчива. Ведь на самом деле западный авангардизм послевоенных лет и его разнообразные подражательные ответвления стали свидетельством перерождения фундаментальных основ искусства. Некоторые результаты этого процесса явились признаком перемены еще более угрожающей — признаком *вытеснения человеческого в самом человеке*.

Конечно, в предлагаемой книге речь пойдет о творческих экспериментах, очень разных по своим целям, мотивировкам, по своим художественным возможностям. Некоторые из них не имеют прямой связи с эксцессами западных «левых». Ни участники Дармштадтских летних курсов «новой музыки», ни деятели студий электронной музыки в Кёльне или Милане не несли прямой ответственности за то, что прокламировали и осуществляли апологеты наркотизации, сексуальной революции и насилия. Но все же нам предстоит рассмотреть такие явления, в которых, как правило, присутствует идея разрушения основ музыкального искусства. А это означает и разрушение той духовной культуры, на почве которой создавалось великое классическое искусство прошлого. Идея эта присутствует в разных контекстах; порою она осложнена борьбой противонаправленных тенденций. Но всюду она имеет один и тот же источник — кризисные процессы в современной духовной культуре западного мира, часто теряющего адекватное представление о лучших временах своей истории. А главное — теряющего (в значительной части) *человеческий, душевный контакт* с тем неизмеримым богатством внутренней жизни, которое навеки сохранило для человечества искусство Баха, Моцарта, Бетховена, Шопена, Чайковского, Рахманинова, Шостаковича. О возникшей ситуации с тревогой писал Л. Бернстайн: «Все говорят, что в истории музыки наступил критический момент. Я согласен, но сказал бы сильнее: пугающий момент. Целый океан отделил многих композиторов от слушателей, и этот океан замерз, не подает никаких надежд, что станет поуже или оттает» (12, 114).

Предмет нашего анализа — деятельность некоторых западных композиторов, чья творческая направленность обычно обозначается словом «авангард». Что же такое музыкальный авангард? Перед нами конгломерат различных индивидуальных, групп, различных манифестов и программ. И все же есть в этой пестрой картине нечто объединяющее, прежде всего небывало резкий разрыв с исторически сложившейся традицией. Авангардизм настойчиво внушает идею, что будто в наш век музыкой должен называться совершенно новый звуковой феномен.

У музыки как вида искусства пытаются отнять ее природную основу — интонационно-смысловую выразительность, нейтрализовать ее главную силу — способность говорить «от сердца к сердцу». На музыку в ее изначальном традиционном понимании экстраполируют совершенно чуждые ей абстрактно-рационалистические концепции авангарда, создавая видимость родства с вечной основой музыкального искусства. Одновременно пытаются обосновать бросающееся в глаза разрушение этой основы. Перемены мотивируют по-разному, например: новейшими достижениями науки и техники, новыми скоростями и ритмами, мышлением эпохи компьютеров, воздействием на психику современного изобилия информации и т. п. Эти и подобные факторы чаще всего абсолютизируются, их рассматривают поверхностно, без соотнесения с опытом истории. Однако делается далеко идущий вывод:

будто бы эти факторы полностью пересоздают человека, в корне меняют его духовные идеалы и потребности. Говорят в этой связи о новейшей рационализации художественного творчества или, наоборот, о будто бы актуальном значении иррационализма, мистики, о задаче слияния человека с макрокосмосом и о магическом воздействии музыки в этом процессе. Но все эти идеи, основанные, повторяем, на поверхностном, порою дилетантском истолковании проблем современной культуры, не в состоянии скрыть безответственного разрушительства, к которому на протяжении десятилетий призывает западный музыкальный авангард. Во многих случаях рассуждения композиторов авангарда являются лишь *имитацией* серьезных размышлений о путях современного искусства — имитацией, за которой стоит своеволие богемной элиты, разлитое море анархической «свободы»; и нет худшего врага для такой «свободы», чем нравственная требовательность к себе, ответственность перед людьми.

В этой книге мы прежде всего опираемся на факты. Мы напоминаем о некоторых типичных явлениях музыкальной жизни современного Запада, говорим о произведениях и теоретических концепциях композиторов-авангардистов, приводим отклики слушателей и критиков. Информацию обо всех этих фактах, мало известных отечественному читателю, а порою и вовсе не известных, мы считаем важной задачей книги. Ибо неубедительна, недопустима критика без вполне ясного и непредвзятого показа ее предмета (в минувшие годы наши критики западного искусства, увы, слишком часто забывали об этом).

Мы намеренно ограничили в книге круг рассматриваемых явлений: в поле зрения авторов — главным образом некоторые факты и процессы в музыкальном творчестве четырех стран Западной Европы (ФРГ, Австрии, Франции, Италии). Но и в музыке этих стран мы останавливаемся лишь на отдельных типичных примерах. Вместе с тем авторы сочли нужным осветить те факты, которые подготовили некоторые авангардистские программы послевоенных лет (например, выступления футуристов, изобретение додекафонии). Мы также сочли нужным критически охарактеризовать те философские и общезстетические концепции, с которыми в той или иной мере соприкоснулись эксперименты авангардистов после второй мировой войны.

Авторы предлагаемой книги не пытались дать связное описание всей истории западного музыкального авангардизма или классифицировать его теоретические построения и технические приемы. И все же мы надеемся, что соединение в нашей книге фактологии (главным образом, в очерке «Панорама»), постановки некоторых общих проблем и описательных фрагментов даст читателю представление о предмете анализа и о цели, которую поставили перед собой авторы. Мы рассматриваем нашу книгу как посильное участие в дискуссии о музыкальном авангардизме, идущей и у нас, и во многих странах мира. Такая дискуссия только и может приблизить к истине.

Мы благодарим наших коллег П. М. Хамеля (Мюнхен), д-ра Карлу Твиттенхоф (Бад Хоннеф, ФРГ) и г-жу Хельгу Темер (Диссен-Ридерау, ФРГ) за любезно предоставленные ими материалы (звукозаписи, ноты, книги).

Очерк «Философия распада и западный музыкальный авангард» написан кандидатом исторических наук К. Г. Мяло, авторы других очерков и предисловия — доктор искусствоведения Д. В. Житомирский и кандидат искусствоведения О. Т. Леонтьева.

ПАНОРАМА

(технические концепции,
эксперименты, премьеры)

1.

Чтобы определить историческое место того явления, которому посвящена данная книга, то есть деятельности послевоенного авангарда западной музыки, следует хотя бы в немногих словах сказать о фактах и процессах в музыке первой половины нашего века.

Уже приблизительно в середине 90-х годов века минувшего начинается и все более активным становится процесс обновления прежних музыкально-стилистических норм. Вызванный самой жизнью, этот процесс давал о себе знать не только в виде смелых реформ, но также и в постепенном освежении или обогащении традиционных выразительных средств музыки при бережном сохранении ее природных основ и при глубокой связи с классическим музыкальным наследием. В интенсивном стилистическом развитии музыки первой половины XX века действовали разнообразные стимулы. Проявлялись различные идейно-эстетические и национальные особенности, обнаруживались и достижения и «потери», связанные с мировоззрением и психологией художников этой сложной эпохи. Однако при всех блужданиях и «потерях» композиторское творчество первой половины века в большей своей части оставалось искусством высокого духовного уровня, выдающихся художественных открытий, блестящего мастерства. Произведения таких композиторов, как Р. Штраус, Малер, Дебюсси, Равель, Скрябин, Рахманинов, Пуччини, Стравинский, Барток, Берг, Прокофьев, Шостакович, Онеггер, Хиндемит, Казелла, Де Фалья, — все это были крупнейшие явления в мировой классической музыке.

Вместе с тем картина европейского искусства первой половины века была чрезвычайно пестрой, противоречивой. Уже в это время в тесной связи с исканиями «новой музыки» возникли разрушительные тенденции первого авангарда. Они проявились, например, в музыкальных ответвлениях футуризма, урбанизма, экспрессионизма, абстракционизма. В авангардистских экспериментах самого разного толка уже присутствовало нечто общее, а именно то, что в 20-х годах удачно названо было «дегуманизацией искусства» (*Ортега-и-Гассет*). Понимание прогресса в художественном твор-

честве как выражения «новой красоты» современных гигантских городов, как соответствия внешним атрибутам «века машин и скоростей»; вытеснение всего естественно-эмоционального, душевно непосредственного («слишком человеческого») с помощью гиперболизированной, «жесткой» и «сплошной» экспрессии и перерождение последней в абстракцию, в чисто умозрительное комбинирование звуков¹; тяготение пресыщенного вкуса к экстравагантному, экзотическому, изысканно стилизованному, к ехидно-пародийному так или иначе проявилось уже в первой половине века. Поначалу это не было губительным для искусства, но уже явно возникали роковые соблазны, которые при определенных условиях вели к «тяжелому злополучию» (Т. Манн) современного художника, особенно в авангардизме послевоенных лет.

Жажда художника-современника прорваться к глубокому и чистому роднику искусства, возродить его природную общительность Томас Манн выразил словами своего героя, композитора Адриана Леверкюна («Доктор Фаустус»). В одной из доверительных бесед в «игуменском покое», где обсуждался вопрос о «соединении изощренного и народного, о ликвидации пропасти между высоким и низким», Леверкюн приоткрывает свою наболевшую мысль: «Если бы был возможен... если бы удался *прорыв* из интеллектуального холода в рискованный мир нового чувства, искусство, можно сказать, было бы спасено». Ибо ведь музыка, мнившая себя средством спасения, «сама нуждается в освобождении от выпренного отщепенства», она обречена на «одинокое умирание», «если не прорвется к людям». И Леверкюн мечтает: «Все жизнеощущение такого искусства, поверьте, станет совсем другим. Оно будет более радостным и скромным... С него спадет шелуха меланхолической амбициозности, и новая чистота, новая безмятежность составит его существо» (52, 416, 418).

Фашизация Италии и Германии, годы второй мировой войны изменили умонастроения западной художественной интеллигенции. Теперь возраставшее чувство гражданской ответственности вытесняло прежнюю склонность к забавам ума и изощренного вкуса; элитарные самоублажения «веселых 20-х годов» казались все менее уместными.

В свободных от фашизма регионах Европы и Америки происходит небывалая мобилизация сил высшей духовной культуры для ее спасения от агрессора. Идеи Сопротивления связывают людей разных социальных групп, разных политических и религиозных убеждений. Теперь жизнь «нового искусства» тесно сплетается с тревогами времени.

Несомненно, что в начале 40-х годов самые крупные события в музыкальном творчестве мира — появление Седьмой и Восьмой симфоний Шостаковича. Во Франции, одном из главных центров антифашистского Сопротивления, особенно симптоматично создание

¹ Об этом см. в очерке «Додекафония и поствебернианство».

таких произведений, как «Жанна д'Арк на костре» (1938), а также Вторая (1942) и Третья («Литургическая»; 1945—1946) симфонии Онеггера. Композитор писал о своей «Литургической симфонии»: «Я хотел в этом произведении выразить протест современного человека против нашествия варварства, глупости, против власти машин и бюрократии, которые душат нас вот уже несколько лет. Я нарисовал в музыкальных образах борьбу, которая происходит в сердце человека между слепыми, давящими силами и стремлением к счастью, к миру...» (201, 204). Одна из главных тем этого произведения — тема надежды. У Онеггера это образ голубя — светлый, скромный наигрыш, который появляется во всех частях «Литургической»; по словам композитора, «ясная мелодия голубя — его собственный голос, „обещание мира“, который она символизирует среди величайшего хаоса» (ibid., 205, 206). Возникают естественные аналогии, и в первую очередь, конечно, с «Голубкой» Пикассо.

Быть может, еще важнее указать на аналогию с миром идей и образов Экзюпери. Вспомним из «Военного летчика» сцену с ребенком в поезде беженцев и впечатление от деревенской девушки, красота которой излучала «особый свет». Это будничная неэффективная красота, сущность которой в ее одухотворенности; она скрыта, как родник в пустыне, и потому не замутнена. «Я сражался,— пишет Экзюпери,— за то, чтобы спасти прежде всего этот особый свет, а потом уже пищу телесную... И я с поразительной ясностью сознаю свою ответственность за эти незримые сокровища. Я выхожу из дома. Я иду не спеша. Я уношу с собой это бремя, и оно не тягостно мне, а мило, словно на руках у меня спящий ребенок, прижавшийся к моей груди» (71, 395, 396). Почти тогда же в «Маленьком принце» Экзюпери возвращается к этому образу: «Потом он уснул, я взял его на руки и пошел дальше. Я был взволнован. Мне казалось — я несу хрупкое сокровище» (там же, 497).

«Хрупкое сокровище», маленькое пламя светильника, которое нужно уберечь, ибо «порыв ветра может погасить его», — да, в годы отчаяния и «гнева бессилия» именно таким мог показаться последний очаг надежды. Но в «хрупкости», детскости этих олицетворений было и нечто иное, более широкое по своему значению. То была антитеза изолгавшейся фашистской демагогии, громким словам, показному оптимизму. То была апелляция к простому, чисто-сердечному. Так формировался новый светлый лиризм в контексте трагедийных симфоний и ораторий о войне. Это был как бы «просвет истины», таивший в себе импульс движения, роста, новой активности. Сказанное может объяснить светлое заключение в «Военном реквиеме» Бриттена.

Примечательна полемика Федерико Феллини с одним из его критиков по поводу фильма «Дорога» (1954). По мнению Массимо Мила, Феллини в этом фильме пошел на компромисс, соблазнился средствами, которые воздействуют «на самые простые чувства публики» (86, 65). Кинорежиссер и не пытался доказывать обратное, и

упрек критика он интерпретировал как похвалу. Да, его действительно интересовали в этом произведении судьбы и чувства простых людей. «Наша беда, несчастье современных людей,— говорит он,— одиночество» (там же, 66). Как проложить путь к взаимопониманию, к душевному сближению и доверию — вот что прежде всего занимало художника, создателя этого удивительно чуткого к времени, поистине гениального фильма. В нем, по словам автора, наличествуют «*совсем простые человеческие надежды*» (там же, 67). Над этими словами, которые так похожи на мысли и образы Экзюпери, Онеггера, Пикассо, стоит призадуматься. И совершенно необходимо соотнести их с историческим моментом.

Что такое конец 40 — начало 50-х годов, вспомнить нетрудно. Свежие раны войны, руины европейских городов, океаны человеческого горя. Потребностями искусства в особенной, исключительной мере становятся потребности *многих людей*. Людей со сломанной судьбой, уставших от лжи, жестокости, бесчеловечности. Людей, более всего жаждущих живого сердечного слова, голоса совести. И те из художников послевоенного западного мира, кто понимал это, сочувствовал этому, осознали свои действительно актуальные задачи.

Во-первых, вернуть искусству, искаженному фашистской пропагандой, его настоящее значение и его подлинно гуманистическую роль. Во-вторых, обратиться к таким мотивам и к таким проблемам, которые бы реально соответствовали потребности в духовном возрождении и нравственной ориентации. В-третьих, вернуть искусству общезначимость языка, освободив его от элитарной амбициозности. И во многих случаях это действительно произошло. Вспомним литературу антифашистского Сопротивления, вспомним послевоенные фильмы В. Де Сики, Дж. Де Сантиса, Ф. Феллини, романы и повести Г. Фаллады, А. де Сент-Экзюпери, К. Леви, Г. Бёлля, З. Ленца и еще многое другое, рожденное совестливым ощущением своего времени. Не будем повторять уже сказанного о музыке. Добавим лишь о тех, кто, подобно неореалистам в киноискусстве, обращался к самой широкой массе простых людей,— о французских шансонье. Полезно вспомнить имена Эдит Пиаф, Шарля Азнавура, Бориса Виана и других артистов этой плеяды. Прав современный критик: «...место Э. Пиаф во французской культуре уникально. В годы немецкой оккупации ее голос звучал, и это был голос свободной Франции» (33, 234).

И вот фашизм был повержен. И хотя новая эра отнюдь не была лишена своих сложностей и противоречий, все же она начиналась, внушая людям надежду на жизнь без войны, без властвующего варварства; она обещала осуществление многих страданных желаний. Что же предложили исполненные бурной энергии и полемического задора деятели новейшей авангардной музыки? Как ответили на реальные потребности людей, только начавших расчищать руины войны?

Обратимся к фактам. Представим читателю панораму типично

авангардистских творческих экспериментов первых послевоенных десятилетий (факты расположены хронологически, а также по разновидностям композиторских идей и технических систем).

2.

«Конкретная музыка» (1948—1951)

Париж, 5 октября 1948 года, радиостудия, «Концерт шумов» — первая публичная демонстрация опытов *«конкретной музыки»*. В программе: *Пьер Шеффер*. «Этюд с турникетом» для ксилофона, колоколов, колокольчиков и двух детских игрушечных машин; «Этюд с кастрюлями»; «Этюд с железными дорогами», где использованы записи звуков локомотивов, вагонов, сирен и т. п.

«Мы хотим назвать нашу музыку конкретной, — писал П. Шеффер, — так как она основана на использовании уже существующих элементов, любых звуковых материалов, будь то шум или обычная музыка; так как она затем экспериментально сочиняется с помощью непосредственно находимой конструкции и прямо подводит к реализации композиторского замысла, не нуждаясь в обычной и теперь уже невозможной нотной записи» (168, 88—89).

Таким образом, обозначение этого нового вида музыки эпитетом «конкретная» подчеркивало, как казалось ее создателям, непосредственную связь ее материала, способа сочинения и даже исполнения (без посредников) с «натуральной», эмпирически воспринимаемой жизнью звуков. Но это обозначение лишь отчасти соответствовало направленности «конкретной музыки». Ее задача заключалась не только в фиксации звуковой природы; более важным было преобразование используемого материала для создания совершенно новых *сонористических* эффектов. Такого рода эксперименты производились и над звуками «природы» и над традиционными материалами музыки. Преобразование достигалось с помощью магнитофонных записей с различными скоростями и монтажа полученных фрагментов. Большую роль в усовершенствовании этой техники сыграли изобретенные П. Шеффером технические устройства (1951): *фоноген* (магнитофон с двенадцатью различными скоростями, дающий возможность любых транспозиций исходного материала) и *морфоген* (магнитофон, предназначенный для изменения характера звучаний).

Первыми опытами машинной трансформации исходных звуковых материалов явились пьесы: *П. Шеффер*, Сюита для четырнадцати инструментов (1949); «Птица РАИ» (1950); *П. Анри*, «Концерт двусмысленностей»² (1951); «Музыка без названия» (1951) и др. Более крупное произведение этого типа — двадцатиминутная «Симфония для одного человека» П. Шеффера и П. Анри (премьера состоялась в Париже в марте 1950 года в зале *Ecole Normale de Musique*)³.

«Произведение это отнюдь не намекает на Моцарта или Бетхо-

² На эту музыку создан балет М. Бежара (Париж, 1954).

³ Тот же хореограф создал на эту музыку «Балет звезды» (Париж, 1955).

вена; имеется в виду не унаследованная музыкой классическая форма, но первоначальное значение слова „симфония“: „созвучие“» (ibid., 89). Звуковые средства «Симфонии для одного человека» — прежде всего мужской и женский голоса. Слышны крики, вздохи, отрывки разговоров, шепот, плач; в части под названием «Эротика» — стоны и отрывочные женские смешки. В партитуру входят также «шаги», «стук в дверь»; из инструментов важную роль играют «подготовленное фортепиано» и ударные. Все звуки подвергаются разнообразным акустическим деформациям. Отрывки текста в вокальных партиях трактуются как чисто сонорные элементы (это, впрочем, касается и всей композиции). П. Шеффер комментирует: «Человек — инструмент, на котором играют недостаточно... Речь идет о музыке человека. Человек поет, черт возьми, он кричит, более того: он свистит, он дует себе в руки, а именно так: фффт! Он топает ногами, бьет себя в грудь, может даже биться головой об стену...» (ibid.).

Об экспериментах группы П. Шеффера Х. Х. Штуккеншмидт вспоминал (1961): «Здесь шумы как субстанции музыкальной формы не просто продуцировались и объединялись, но сначала механическим способом обрабатывались... Техника и эстетика этого нового искусства, которое Шеффер назвал «конкретной музыкой», основаны на двух противоречивых возможностях: либо использовать звук или шум до неузнаваемости измененные, либо использовать их как бы реалистически, оставить узнаваемыми. Комбинация этих возможностей присутствует в типичном произведении группы, в „Симфонии для одного человека“» (196, 190—191). Критик напоминает, что попытку организации разнородных звуковых элементов предпринял и Мессиян в «*Timbres-durées*» (1952); «Шумы капель воды, метлы, деревянных колодок и металлические ударные инструменты, мембранофон с определенной последовательностью громкостей и длительностей,— все это организовано — редкий документ, свидетельствующий о связи между „конкретной музыкой“ и сериальными процедурами...» (ibid.).

«Две противоречивые возможности», отмеченные Х. Х. Штуккеншмидтом в опытах «конкретников», были, в сущности, двумя способами *уничтожения музыки* в самой ее основе. Первый способ — вытеснение интонационно осмысленных звучаний случайными фиксациями звуковой «натуры», главным образом шумами; второй — подмена специфически музыкальной организации звуков произвольными машинными комбинациями записей или же произвольно заданной логической последовательностью величин. С точки зрения здравого смысла поистине удивительно само по себе соединение этих двух способов. Ведь в них и в самом деле заложены равнонаправленные тенденции. Но как раз парадоксальная непоследовательность и бессмысленность машинных манипуляций со звукошумами прямее всего вела к главной цели, к созданию сенсационного эффекта новизны, резко выраженного несходства с тем, что люди всегда обозначают словом музыка.

Сериальность (1949—1955)

О. Мессиян. Четыре ритмических этюда для фортепиано (1949—1950); К. Штокхаузен: «Игра перекрещиваний» для гобоя, бас-кларнета, фортепиано и ударных (1951, новая редакция 1959); «Контра-пункты» для десяти инструментов (1953); П. Булез. «Полифония Х» для восемнадцати инструментов (1951); «Структура I» для двух фортепиано (1952); Л. Ноно. «Встречи» для двадцати четырех инструментов (1955). Композиционная основа названных произведений — так называемая сериальная техника, которая на протяжении ряда лет находилась в центре интересов авангардистской среды.

Сериальность — идея «тотальной организации» музыкального произведения, доведение до логического конца техники, предложенной в первой четверти века А. Шёнбергом и активно развитой его учениками, прежде всего А. Веберном. Звуковысотная серия⁴ дополняется аналогичными, заранее сконструированными группами, которые, по идее сериалистов, являются способом организации других параметров музыки — временных, динамических, красочных. В идеально организованном произведении должны, согласно предложенной технике, одновременно действовать серии: высот, длительностей, пауз, степеней громкости (динамика), артикуляции, темпов и агогики, тембров. При этом каждая из серий варьируется подобно тому, как это было установлено в технике додекафонии по отношению к серии высот, то есть подвергается увеличению, уменьшению, пропускам или перестановкам отдельных «номеров» и т. д.

Результат сериализации всех параметров — достижение в музыке высшего «порядка». По определению К. Штокхаузена (почти совпадающему с известными формулировками А. Веберна), это значит: «Восхождение от отдельного к общему, от различного к единому». «Цель порядка,— продолжает автор,— приближение к мыслимому совершенству порядка в целом и в отдельном» (191, 18).

«Порядок в целом», то есть взаимосвязь и взаимозависимость различных одновременно действующих серий, остался наименее разработанной областью сериальной техники. Прочная и легко уловимая связь всех компонентов музыки, сложившаяся в классическом музыкальном искусстве, была отвергнута, попытки создать новый синтез не удовлетворяли теоретиков и практиков сериального письма, что они неоднократно подчеркивали. «Каждая система,— писал П. Булез (имея в виду отдельные серии),— сосредоточена

⁴ Звуковысотная серия — группа из двенадцати неповторяющихся звуков, комбинирование которых (по горизонтали и вертикали) исчерпывает собой всю высотную структуру произведения. Главная особенность высотной серии — принципиальная недопустимость каких-либо признаков ладотональности, то есть неперемное и гарантированное исключение центра притяжения (основного тона) и обусловленное этим отсутствие функциональных связей между отдельными звуками. Таким образом, ладотональность заменяется набором акустических величин и интервальных структур.

на самой себе, игнорируя другие» (113, 21)⁵. И действительно, в сериальных композициях отдельные строго регламентированные компоненты соединены между собой либо вполне произвольно, либо на основе отвлеченных числовых соображений; так, например, серия длительностей конструируется на основании чисто акустических характеристик отдельных звуков, составляющих высотную серию, или образуемых ими интервалов (количества колебаний и соответствующих порядковых номеров, соотношения частот в интервалах и т. п.; см. 39, 157—181).

Х. Х. Штуккеншмидт, вспоминая о первых опытах в области сериальной техники и о роли О. Мессиана как учителя некоторых молодых композиторов авангардного поколения, пишет: «Шаг от двенадцатитонового порядка к сериальной организации звуковых длительностей (стало быть, метра и ритма), степеней громкости, звуковых красок он (Мессиян) осуществил в своем „Модусе длительностей и интенсивностей“ для фортепиано⁶. Не придавая значения доступности этого способа для слухового восприятия, целое поколение начало выдумывать все новые и новые комбинации сериального порядка. Однако лишь в немногих случаях возникала музыка» (199, 227).

Вилли Шу, швейцарский музыковед, писал о сериальной технике: «...принцип сквозной организации все более распространился, и здесь была возможность апеллировать к Веберну. Организация à tout prix⁷, организация не только интервальных связей, но также и ритма, краски и динамики вырастает в музыкальную кабалистику или в интегральную рационализацию, которая (и это самое печальное) ведет к тому, что уже ничто не может быть высказано, ибо (как кратко заметил Т. В. Адорно) „зафиксированная картина нотной записи принимается за существо дела“. Насильственный радикализм угрожает полным параличом сил. Некоторые бросаются в объятия электронной музыки, так как здесь (по крайней мере, до поры до времени) феномен техники может скрыть внутреннюю беспомощность; другие принимают к сведению недостаточность любого резонанса с высокомерной миной эзотериков» (167, 461).

Сериализм явился одним из характерных самообманов авангарда. Апелляция к идее высшей рациональности, ссылки на творения классиков, где действительно присутствовали безупречная логика и точный расчет,— все это порождало иллюзии и ложные ожидания. Не сразу и не всем бросалось в глаза, что идея «тотальной организации» — как ее представляли себе последователи Веберна — была начисто оторванной от исторически сложившихся законов музыки. «Полный паралич сил» — эти слова упомянутого выше швей-

⁵ Критикуемое Булезом несовершенство серийной техники проистекает отнюдь не из ее недостаточной разработанности, но из самой ее сущности, к чему мы еще вернемся ниже.

⁶ «Mode de valeurs et d'intensités» — вторая пьеса из «Четырех ритмических этюдов».

⁷ Во что бы то ни стало (франц.).

царского музыковеда хорошо определяют конечные результаты сериальных опытов.

Л. Берио, видный представитель итальянского авангарда, обладавший, однако, немалой долей трезвости, писал: «Композитор, занимающийся последовательным комбинированием отдельных элементов, не сочиняет ничего, что имело бы даже отдаленное отношение к настоящей музыке. Перетасовывать отдельные ноты, питаясь иллюзией, что именно так сочиняется музыка,— это детский лепет» (99, 112). Но детский лепет мил только в устах ребенка. Мания «перетасовывания отдельных нот», охватившая в 50-х годах западную музыкальную элиту, была уже не столь невинной. Она свидетельствовала о помрачении сознания и опустошении душ⁸.

Электронная музыка (1950—1957)

Кёльн, 1950. Здесь в радиоцентре (Kölner Funkhaus) предпринимаются первые опыты (звуковые структуры, создаваемые с помощью электронно-акустических устройств). Для этой цели учреждается Студия электронной музыки. Экспериментируют: музыкальный теоретик и композитор *Херберт Аймерт* (руководитель ночных музыкальных передач Кёльнского радио), композитор *Роберт Байер* в сотрудничестве с звукотехниками *Фрицем Энкелем* и *Хайнцем Шютцем*; в работе участвуют также *Вернер Майер-Эпплер*, доцент Боннского университета, специалист по фонетике и науке о коммуникациях. Вырабатываются звуковые «модели» или «полуфабрикаты», могущие заинтересовать композиторов и непосредственно связанные с задачами музыкального радиовещания. Первые результаты экспериментов были продемонстрированы на Дармштадтских летних курсах Новой музыки в 1951 году и в октябре того же года в ночной радиопередаче из Кёльна под названием «Звуковой мир электронной музыки». К работе Студии присоединяются деятели молодого авангарда: *К. Штокхаузен*, *П. Гредингер*, *А. Пуссер*, позднее — *П. Булез*, *Г. М. Кёниг*, *Д. Лигети*.

Первые электронно-музыкальные композиции, созданные руководителями Кёльнской студии: «Оstinатные фигуры и ритмы», «Этюды звуковых красок», «Звуки в безграничном пространстве», «Бег автомобиля», «Утренняя заря», «Рывок к звездам», а также композиция, иллюстрирующая историю знаменитого полета Линдберга через океан.

В 1953 году в Кёльне впервые прозвучали следующие новинки электронной музыки: *Х. Аймерт*. «Глокеншпиль, Этюд на звуковые смеси»; *К. Штокхаузен*. Этюд I и Этюд II; *К. Гейварт*. Композиция № 5; *А. Пуссер*. «Сейсмограмма»; *П. Гредингер*. «Форманта I и Форманта II».

Опыт Кёльнской студии был активно использован аналогичной

⁸ К ошибкам и печальным результатам структуралистского бума тех лет мы вернемся в очерке «Додекафония и поствебернианство».

лабораторией в Милане. Здесь работали Лучано Беррио и Бруно Мадерна. Поначалу, так же как и в Эльне, большое внимание уделялось звуковой изобразительности. И по просьбам режиссеров Беррио изготавливает звукоиллюстративные фрагменты для радиопостановок, такие, например, как «легкий дождь», «сильный ветер», «толпа, жалобы, колокола». Эти фрагменты представляли собой сильно переработанные с помощью электронных устройств натуральные шумы. Характерна также большая композиция Беррио «Картина города» — жизнь Милана с раннего утра до позднего вечера, своеобразный «звуковой репортаж», комментируемый лирически-повествовательным текстом. Но уже в 50-х годах и Л. Беррио и Б. Мадерна создают электронные пьесы абстрактного характера. Таковы, например, «Синтаксис» Б. Мадерны (1956), «Мутация» Л. Беррио (1956). Последняя — типичный образец пуантилизма, перенесенного в сферу электронных звучаний. Вот несколько тактов из этого произведения в нотной записи (168, 146).



Электронные устройства заключали в себе различные возможности, связанные с проникновением в глубь природной структуры звука и ее «атомизацией». Важнейшая из этих возможностей — создание синусоидных чистых звуков. Лишенные обертонов — главного темб्रोобразующего фактора, — они используются как элементарные единицы для создания с помощью синтезатора совершенно новых акустических структур — тембровых смесей и шумов. Именно эта возможность «сочинять звуки» была воспринята в авангардистской среде как наиболее привлекательная и перспективная. Она сулила неограниченное и сенсационное обновление всего звукового материала музыки; кроме того, она обещала дальнейшее развитие принципа «тотальной организации» музыкальной формы, который особенно интересовал приверженцев додекафонии и сериализма⁹.

⁹ О теории электронной музыки см. на с. 142—148.

Электронная музыка, как утверждал Штокхаузен, впервые дает возможность сочинять не только последования и сочетания звуков, но и *сами по себе звуки*, комбинируя по-новому их мельчайшие составные частицы. В своих электронных этюдах Штокхаузен соединяет серии высот, длительностей, пауз, интенсивностей со строго рассчитанным планом развития звуковых красок. В предисловии к Этюду II, который впервые в истории электронной музыки был издан в виде особого рода партитуры, автор сообщает следующее: «Избрана была шкала из 81 ступени — ряд возрастающих частот колебаний с постоянным интервальным коэффициентом $^{25}\sqrt{5}$ начиная от 100 герц¹⁰. Каждые 5 синусоидальных звуков с постоянным интервалом создают звуковые смеси...» Таким образом, «в качестве звукового материала для этого этюда имеются смеси в количестве от 1 до 193» (187, IV). Все они зафиксированы автором в виде двух таблиц — цифровой и графической, а в партитуре расположены в ее верхней части. На нижней — изменения громкостей со шкалой от 0 до 30 децибел. Предполагается, что реализация необычно сложной шкалы оттенков должна создать соответствующее по новизне разнообразие звуковых красок.

Впечатления первых слушателей от электронных пьес свидетельствовали об интригующей необычности звучаний (в чем усматривалась и многозначительная таинственность) и о странном на первый взгляд противоречии: необычная дифференциация звукоцветных оттенков превращалась в свою противоположность, в неразличимость красок. В одном из отзывов на первую демонстрацию электронных произведений в Кёльне читаем: «Все эти пьесы страдали почти пугающей бесконтрастностью, ибо серийный принцип отнюдь не обладал возможностью, соединяя контрастные музыкальные элементы, создавать широкое напряженное развитие. Эти пьесы обладали тем, что существует за кулисами акустических явлений, во всяком случае тем, что очень резко привлекает к себе внимание, что хоть и не вызывает шока, но все же создает почти непереносимую нагрузку для нервной системы. Звучание казалось неподвижным. Первичные ритмические элементы развивались мелкими долями, но и они воспринимались слухом как нечто застывшее, неизменяемое, неживое... Хотя пьесы были до последней детали сконструированы, обнаружить их внутреннюю связь не удавалось (разве лишь после многократного прослушивания). Казалось, что внешний порядок на определенной границе превращался в крайне запутанный беспорядок... Все же слушатель что-то „заполучал“ от слушания электронных композиций. Это возбуждало его, не оставляло спокойным, растревоживало. Однако это было лишь поверхностным воздействием» (168, 165—166).

В экспериментах с электронной музыкой следует различать две тенденции. Первая — поиски новых музыкальных красок; вторая —

¹⁰ Ниже композитор уточняет: «от 100 до 17200 герц».

попытки заменить музыку абстрактными звуковыми конструкциями. Как показывает реальная жизнь музыки последних десятилетий, первая из названных тенденций имела перспективы; вторая же, наоборот, оказалась ложной и разделила судьбу сериализма. Она была еще одной попыткой навязать музыке совершенно чуждые ей принципы. «Бойтесь искусства, которое хочет освободить себя от человечества! — писал Франк Мартен. — Абстрактное искусство — это искусство без будущего, а для меня и без настоящего» (55, 184).

«Вариабельные метры» (1950—1958)

Б. Блахер. «Орнаменты», семь пьес для фортепиано (1950); «Диалог» для флейты, скрипки, фортепиано и струнного оркестра (1951); Второй концерт для фортепиано (1952); «Оркестровый орнамент» (1958).

Произведения основаны на предложенной автором идее «*вариабельных метров*» (изложена в предисловии к фортепианным «Орнаментам»). Блахер отмечает усилившуюся в музыке XX века роль переменных метров, особенно у Стравинского; в этой связи он говорит: «В сущности, я привел в систему то случайное, что другие делали уже давно» (167, 47). Предлагаемая Блахером система заключается в *математической упорядоченности* переменных метров. Так, например, количество длительностей в чередующихся тактах образуют простые арифметические ряды (2, 3, 4, 5... 9... 5, 4, 3, 2) или варьируемые циклы чисел (4, 5, 3, 2 — 5, 3, 2, 4 — 3, 2, 4, 5). Метрическая система Блахера тесно связана с развившейся в 50-е годы идеей исчерпывающей инженерно-математической организации всех компонентов музыкального произведения. О такого рода технике В. Цуккерман писал: «Авторы, предварительно создающие скрупулезно рассчитанный цифровой план произведения, впадают в своего рода математические иллюзии, ибо они, как видно, мало склонны считаться с тем, могут ли их выкладки быть восприняты слушателями. Один талантливый и уважаемый мною композитор написал произведение, где отдельные структуры расположены согласно следующей прогрессии: 3, 5, 9, 15, 23, 33, 45, 59. Принцип этой прогрессии легко высчитать: разность между каждым двумя соседними звеньями прогрессии возрастает на число два. Но неужели можно себе представить реальную воспринимаемость такого математического соотношения и может ли наш слух, хотя бы подсознательно, оценить стройность и точность этих цифровых соотношений?» (92, 550).

«Конкретная музыка» в театре (1951)

Париж, 6 июля. Премьера «лирического спектакля» «Орфей» П. Шеффера в «Théâtre de l'Empire» — один из первых опытов применения «конкретной музыки» в музыкальном театре. Повто-

рение в 1953 году на фестивале новой музыки в Донауэшингене. Из откликов печати на это повторение: «Здесь приходит конец устаревшему, недостаточному для современного слушателя инструментарию... Это мир будущего... монтаж из звуков и шумов на магнитофонной пленке» (168, 77—78). «После двухчасового любительского представления довольно запутанного нового варианта мифа о смерти и просветлении Орфея... когда электроакустические шумовые аппараты довели дело до апогея и, сопровождаемый звуковой оргией, пулеметным огнем, фабричными сиренами, грохотом подземки и тысячью других эффектов „конкретного“ шума, явился Зевс, разыгрался скандал» (167, 310).

Алеаторика (1951—1962)

Дж. Кейдж. «Музыка перемен» (Music of Changes, 1951); Музыка для фортепиано 21—52 (1952—1953); Концерт для фортепиано с оркестром (1957—1958); *П. Булез.* Соната для фортепиано № 3 (1957); *К. Штокхаузен.* Пьеса для фортепиано XI (1956); Цикл для одного исполнителя на ударных инструментах (1959); *Ф. Донатони.* Для оркестра (1962).

«Алеаторика»¹¹ — техника композиции, основанная на факторе случайности; произвольное или случайное решение определяет структуру произведения в целом или его отдельные элементы. Реализация того или иного алеаторического выбора может быть предписана композитором или осуществлена исполнителем. При так называемой «ограниченной алеаторике» автор музыки полностью контролирует чередование и контраст случайных и закономерно действующих видов изложения.

В Концерте для фортепиано Кейджа партитура отсутствует, существуют лишь отдельные независимые голоса. Партия фортепиано зафиксирована в виде шестидесяти трех фрагментов, не имеющих между собой никакой связи. Пианист может исполнять их в любой последовательности; он может соединять их в одновременности, а также дополнять их по желанию магнитофонной записью (см. 158, 135).

«Музыка для фортепиано» Кейдж сочинил по следующему им самим описанному методу. При помощи бросания монеты («орел» или «решка») выясняется, сколько нот следует уместить на каждой странице; в каком ключе и с какими знаками альтерации нужно читать каждую ноту. Случайные неровности (бугорки) на листе бумаги указывают местоположение нотных знаков, и отмеченные точки вписываются затем в пятилинейные нотоносцы, предназначенные для звуков определенной высоты, и однолинейный нотоносец для шумов. Ис-

¹¹ От латинского слова *alea* — игральная кость или жребий. Автор одного из самых первых теоретических докладов об алеаторической технике в композиции — П. Булез (1957, Кранихштайн, публикация в «Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik». 1958. № 1).

полнителю предоставляется возможность устанавливать ритмические длительности и создавать некоторые звукокрайные эффекты, например дерганьем струны (*pizzicato*) или прижиманием ее пальцем (*ibid.*, 136).

Фортепианная пьеса Штокхаузена записана на большом листе-плакате в виде девятнадцати независимых друг от друга нотных фрагментов. Согласно инструкции автора, «исполнитель безучастно глядит на лист бумаги и начинает с какой-либо первой попавшейся на глаза группы; он играет ее с любой скоростью... с любым уровнем громкости и с любой формой артикуляции. Когда первая группа подойдет к концу, он читает следующие за ней указания скорости, громкости и артикуляции, смотрит без определенных намерений на какую-нибудь другую группу и играет ее согласно трем указаниям... Каждая группа связуема с каждой из восемнадцати остальных, так что любую можно сыграть с какой угодно из шести скоростей, громкостей и артикуляций» (39, 239).

Алеаторика на первый взгляд диаметрально противоположна технике сериализма: в последней все детерминировано, в первой, наоборот, все случайно и непредсказуемо. Однако при ближайшем рассмотрении эта противоположность исчезает, ибо и в том и в другом случае комбинирование элементов лишено *музыкального смысла*. Разница лишь в том, что в алеаторике музыкальная абсурдность откровенно декларируется, в сериальности же она тщетно претендует на осмысленность высшего ранга.

По словам французского музыкального критика А. Голеа, культивировать алеаторику — это «любимое занятие тех, кто никогда не умел сочинять музыку, ибо оно не требует никакой подготовки и никакого композиторского навыка. Встречаются, очевидно, и редкие исключения, но и они не избегают опасности. Что же до остальных — претендующих, безграмотных, бездарных — эти с восторгом окунаются „во что попало“, называемое ими музыкой... Забавляясь как дурачки, они не только изобретают, но и разрушают, принижая музыку и инструменты, для которых она предназначена» (99, 117).

Пуантилизм (1952—1961)

П. Булез. «Структуры» для двух фортепиано (1952); «Молоток без мастера» для голоса и шести инструментов (1952—1954); К. Штокхаузен. Фортепианные пьесы I—IV (1952—1953).

«Пуантилизм» — техника, основанная на комбинациях изолированных звуков, не соотнесенных ни с какой музыкально значимой системой. Отдельные звуковые «точки» не образуют ни тем, ни мотивов, ни фраз, не складываются ни в мелодии, ни в закономерные гармонические соединения (см. пример 2).

Из интервью К. Штокхаузена: «Как я пришел к тому, чтобы свести звучания к изолированным точкам? Я думаю, что это вполне логично развилось из музыки Веберна. Мельчайшими фрагментами,

The musical score is for Violin I and II, measures 1-3. It is in 2/4 time, marked 'Très modéré'. The key signature has one flat (B-flat). The first system shows the beginning of the piece with a 'fff' dynamic and 'legato sempre' marking. The second system continues the melody with a 'quasi P' dynamic and 'sempre' marking. The third system shows further development of the melodic lines.

из которых Веберн конструировал свою музыку, были двузвучия, интервалы. Следующий шаг был простым: создавать музыку из отдельных звуков» (200, 69). На Штокхаузена, по его словам, повлиял

в этом смысле пример бельгийского композитора К. Гейварта, с которым он познакомился в 1951 году на Интернациональных курсах Новой музыки в Дармштадте. Соната для двух фортепиано этого бельгийского коллеги и фортепианная пьеса его учителя О. Мессиана («Модус длительностей и интенсивностей») вдохновили его на создание пьесы «Перекрестная игра» для гобоя, бас-кларнета, фортепиано и ударных (1951) — первый опыт «пуантилистики». Решающее значение в своих дальнейших экспериментах с отдельными звуками Штокхаузен придает последовательному и закономерному — как он думает — использованию «четырех измерений» каждого звука: длительности, высоты, громкости и тембра. «С помощью постоянно усложняющегося соединения и группировки такого рода изолированных звуковых происшествий возникает совершенно новый мир» (ibid). Однако столь склонный к пуантилизму П. Булез уже в 60-е годы замечает, что в этом «новом мире» далеко не все благополучно: ежесекундные изменения звуковых элементов (высотных, временных, динамических и др.) только внешне могут быть истолкованы как варьирование, однако на более глубоком уровне означают полное отсутствие варьирования. «Раздражающая монотонность царила в музыкальном произведении, и это заставляло композитора то и дело прибегать ко всевозможным средствам обновления» (115, 28).

«Открытая форма» (1953—1960)

К. Штокхаузен. «Контра-пункты» для десяти инструментов (1953); «Контакты» для электронных звучаний, фортепиано и ударных (или для одних электронных звучаний) (1960).

Идея «открытой формы», «бесконечной формы» или «момент-формы». Автор комментирует: «Идея пьесы „Контра-пункты“... возникла из представления, согласно которому в многообразном мире отдельных звуков и временных отношений противоположности должны быть так ослаблены, что возникает некое состояние, в котором слух способен воспринять только единое, неизменное» (191, 37). В ночной передаче Западногерманского радио (1960) автор развивает эту мысль более подробно: «В последнее время создаются музыкальные формы, которые очень далеки от схемы драматических финальных форм и которые не направлены ни к какой определенной ступени, ни к подготовленной и тем самым ожидаемой более высокой ступени; формы, в которых нет кривой развития, состоящей из обычных разделов вступления, подъема, перехода, завершающих звучаний; формы, которые, напротив, сразу же являются интенсивными и все время с одинаковой силой удерживают этот уровень до самого конца... формы, в которых каждое „теперь“ имеет самодовлеющую ценность...» (ibid., 198). И далее: «Речь идет об открытой форме, о которой я говорил, что она всегда уже начата и всегда могла бы продолжаться. Произведения с „бесконечной длительностью“ я называю „момент-формами“ (Momentenformen), или „теперь-формами“ (Jetztformen), или, имея в виду длительность, „бесконечными формами“» (ibid., 205).

Аналогичную идею П. Булез понимает как отмену процессуальности музыки. По его словам, произведение «новой музыки» не должно уподобляться движению «от отбытия до прибытия». Этому противопоставляется понятие «лабиринта» (117, 27). По мнению А. Пуссера, в новой музыке «время должно освободиться от фатальной формы становления» (166, 71).

Л. Мазель писал: «На Западе нередко ставится под вопрос даже само понятие законченного произведения как основного феномена музыкальной культуры... В частности, пропагандируются так называемые „открытые формы“, при которых музыка как бы включается и переходит в течение „самой жизни“... Не отрицая возможности весьма различного использования музыки... следует все же признать, что подлинной идейно-эстетической ценностью по-прежнему обладают *завершенные произведения*, связанные с жизнью по своему содержанию, но выделенные из самого ее течения при помощи той или иной „рамы“... без нее не возникает то впечатление выделенности и *завершенности* художественного предмета, которое является при восприятии искусства одним из важных элементов эстетического переживания» (47, 315—316).

В идее «открытой формы» дает о себе знать одна из самых характерных тенденций авангардизма, с которой мы уже встречались в предыдущих описаниях, — тенденция ликвидировать барьер между искусством и эмпирически воспринимаемым «поток жизни». Однако музыка, безвольно погружаемая в этот поток, лишается именно того, что *отличает* ее (как и всякое искусство) от чисто эмпирических жизненных реалий, лишается способности к отбору, обобщению, эмоциональной и идейной интерпретации жизни.

Музыка для «подготовленного рояля» (1954)

Донауэшинген. Осень, «Дни музыки». Исполнение пьес *Джона Кейджа*. Композитор пояснял (в программе к концерту): «Для моей музыки рояль был „препарирован“, на струны были насажены сурдины из различных материалов (металл, дерево, войлок. — О. Л., Д. Ж.), чтобы нормальный звук рояля изменился. Некоторые струны остались без такого рода устройств. Другие препарировались во время исполнения» (167, 67). Изобретение было сделано композитором еще в 1938 году, когда он у себя в США руководил ансамблем ударных инструментов. Сочинения Кейджа исполнялись автором и пианистом Дэвидом Тюдором. Х. Х. Штуккеншмидт вспоминает: «Премьера называлась „12,55· 677 для двух пианистов“; из препарированного рояля и из магнитофона вырывались стрекочущие, барабанные, взрывчатые звуки стаккато. Тюдор, удивительный пианист, временами брал в рот флейточку или цветную детскую пищалку и издавал свист, ударял молотком по металлу, заползал под рояль, в то время как Кейдж невозмутимо продолжал играть. Они ушли с эстрады под свист, бешеные выкрики и аплодисменты» (199, 261).

Сами по себе звуки «препарированного» рояля не могут быть названы ни плохими, ни хорошими. Оценка зависит от того, в каком контексте и с какой художественной целью эти звуки применяются. Изобретение Кейджа, о котором в весьма уважительном тоне сообщают энциклопедии на многих языках мира, имело весьма определенную направленность. Оно явилось элементом его шутовских музыкальных хеппенингов, а «сверхзадачей» этих лицедейств было развязное зубоскальство, скептическое гаерство, атакующее серьезность искусства. И в таком контексте «препарирование» рояля, превращение его изумительного звукового богатства в дребезжание или глухие стуки зажатых струн явилось не чем иным, как демонстрацией антихудожественного нигилизма.

Музыка по математическим проектам (1954—1966)

Я. Ксенакис. «Метастазис» («Переход») для 61 инструмента (1954); «Пифопракта» («Действие вероятностей») для 50 инструментов (1955); «Ахорриписис» («Брошенное эхо») для 21 инструмента (1957); «Дуэль», музыкальная игра для двух дирижеров и двух оркестров (1959); «Стратегия» для двух оркестров (1959—1962); «ST/10—1, 080262»¹² для 10 инструментов (1956—1962); «Терретектор» («Действие в пространстве») для 88 музыкантов, расположенных в публике (1966).

Для Ксенакиса конструирование музыки представляет собой обычно звуковую реализацию чисто математических проектов. В их основу композитор кладет теорию вероятностей («стохастическая музыка») и теорию алгоритмов. Большое значение композитор придает продуцированию музыки с помощью ЭВМ.

Метод Ксенакиса кратко изложен в предисловии к партитуре «ST/10—1, 080262»¹³. Программа этого произведения «выведена из принципа „минимальной композиционной предустановленности“ („Mindestmass von Kompositionsregeln“), который уже был сформулирован в „Ахорриписисе“, но лишь спустя четыре года... мог быть „механизирован“. Программа представляет собой комплекс стохастических законов (вероятностный расчет), который композитор уже давно ввел в технику музыкального сочинения. Программа поручает электронному мозгу реализовать все звуки предварительно рассчитанной последовательности, программируя их один за другим», их вступления, тембры, регистр, длительность, динамику и т. д. Композитор пользуется инструментами «всеми возможными способами... Например, практикует удары по корпусу инструмента, глиссандо скрипичными смычками и удары обратной стороной смычка».

¹² ST — стохастическая музыка; 10 — количество инструментов, для которых предназначена пьеса; 1 — первое стохастическое произведение; 080262—8 февраля 1962 года — день, когда произведение было запрограммировано для ЭВМ.

¹³ Партитура издана в 1967 году. Подробное изложение метода Ксенакиса содержится в его работе «Musiques formelles» (Paris, 1963).

В работе советского исследователя дается следующее описание техники «стохастической музыки». «Подобно распределению частиц в газе, звуки, по мнению Ксенакиса, можно расположить в виде больших или меньших скоплений, в „звуковом облаке“. Высчитав вероятности этих скоплений, их представляют на бумажных карточках графически. В разграфленной карточке точками обозначаются большие или меньшие степени густоты „звукового облака“. Применяя элементарные исчисления классов — пересечение, объединение, дополнение и разность, — Ксенакис предлагает новый тип сочинения музыки, в котором элементарными единицами являются уже не отдельные звуки, а целые „звуковые облака“. Проблему перехода от одного момента композиции к другому Ксенакис тоже предлагает решать математически, на основе теории групп и главным образом на основе так называемых „цепей Маркова“. Последние, как уже отмечалось, определяют вероятность данного состояния в связи с непосредственно предшествующим ему состоянием» (40, 119).

Музыка и математика — сложная проблема, рассмотрение которой выходит за рамки настоящей книги. Скажем коротко. Физическая природа звуков, в которой, как известно, действуют некоторые числовые закономерности, конечно же, всегда играла в музыке немаловажную роль. Напомним, в частности, о связи ладотональности и основного тона с чисто акустическим явлением обертонов. Однако звуки в их акустической природе явились лишь *материалом*, на основе которого музыкальное искусство исторически создавало *свои собственные интонационно-смысловые закономерности*. Всякая попытка изменить характер отмеченной связи, иначе говоря, сделать музыку материалом для математических процедур, приведет к антимузыкальному абсурду. И сочинения Ксенакиса наилучшим образом иллюстрируют этот неизбежный результат ложной идеи. Как бы композитор ни мотивировал свои замыслы, человеческий слух воспринимает эту «музыку» как бессмыслицу.

О пьесе «Терретектор», исполненной на «Варшавской осени» 1967 года, И. Нестьев писал: «Пьеса греко-французского авангардиста рассчитана на полное разрушение „рокового барьера“ между публикой и оркестром. В то утро был ангажирован специальный пустой зал — без кресел и без эстрады, в центре которого расположился в виде восьмиугольной звезды оркестр Французского радио. Публику впустили внутрь „звезды“ — в промежутки между группами оркестрантов. Шумовой характер пьесы был обеспечен дополнительным вооружением каждого из музыкантов, по крайней мере, тремя ударными (китайские блоки, маракас, бич, а также свистки, сирены и т. п.). По замыслу автора слушатель должен был почувствовать себя „плывущим в утлой лодке по бурно волнующемуся морю звуков“. ... Результат получился „плачевно убогим“ (как выразился рецензент польского журнала „Рух музычны“): слушатель был оглушен и деморализован, оказавшись в самом центре грохочущего потока» (60, 119).

Авангардизм и социальная тема (1956)

Луиджи Ноно. «Прерванная песнь», кантата для трех солистов (сопрано, альт, тенор), хора и оркестра. Тексты заимствованы из документального сборника «Письма осужденных на смерть борцов европейского Сопротивления» (издание на итальянском языке, 1954). Партитура выпущена издательством «Ars nova» в Майнце в 1957 году.

Четырнадцатилетний греческий школьник писал: «...если бы бумага была величиной с небо, а чернила как море, я бы не смог описать вам свои муки и все, что я вижу вокруг». «Я умираю за тот мир, который будет сиять таким прекрасным светом, что моя жертва станет ничем. Я умираю во имя справедливости» — так прощался с жизнью молодой болгарский антифашист Антон Попов. А Элли Фойгт, немецкая девушка-антифашистка, писала: «Я уйду с верой в лучшую жизнь для нас». О мужестве, стойкости, глубокой человечности авторов прощальных писем писал Томас Манн в предисловии к немецкому изданию названного сборника.

Кантата написана в технике пуантилизма, что исключило возможность музыкально-смысловой, образной интерпретации текста. Именно это как большое *достоинство* произведений Ноно отмечает Штокхаузен. В статье «Речь и музыка», сравнивая «Молоток без мастера» Булеза и кантату Ноно, автор высказывает характерную мысль: итальянский композитор был в более трудном положении, чем его французский коллега, так как тексты «Прерванной песни» вызывают к большему вниманию, чем стихи сюрреалиста Р. Шара, использованные Булезом — однако Ноно удалось «преодолеть» эту трудность, то есть в трактовке текста «изъять из него общественный смысл»! Композитор, по словам Штокхаузена, «укладывает текст в столь беспощадно жесткие музыкальные формы, что слушатель уже не может ничего понять в тексте». Композитор «принимает все на себя». Письма из сборника он «не интерпретирует, не комментирует: он лишь разлагает язык на составные элементы и делает из них музыку. Он укладывает в серийную структуру гласные а, э, о, у...» (98, 337).

В статье «Песня, которая не прозвучала» Ю. В. Келдыш писал: «Мысль композитора — создать музыкальный памятник юным борцам с гитлеризмом... несомненно возвышенна и благородна». «Как же все это воплощено в произведении Л. Ноно? Увы, с первой же страницы партитуры нас постигает недоумение, которое все возрастает... Композитор назвал свое произведение „Песней“, но в нем нет и намек на то, что является главным, определяющим во всякой песне, без чего она перестает быть песней, — мелодию, свободный распев, естественность дыхания. На нотных линейках в причудливом беспорядке разбросаны отдельные звуки, в чередовании которых нельзя обнаружить ни мелодической, ни гармонической связи... Произвольная разбивка слов паузами, неожиданные ритмические перебои, неестественность вокального интонирования — все это очень затрудняет восприятие текста. Временами же его смысл ста-

новится совершенно неуловимым. В заключительной части композитор раздробляет слова на отдельные слоги, поручая их различным голосам» (38, 127, 128).

Сонористика (1958—1962)

Дьердь Лигети. «Явления» («Apparitions») для оркестра (1958—1959); «Атмосферы» для оркестра (1961); «Приключения» («Aventures») для сопрано, альты, баритона и инструментального ансамбля в составе: ударных, чембало, фортепиано, виолончели, контрабаса, флейты, валторны (1962); Реквием для сопрано и меццо-сопрано, двух хоров и оркестра (1963—1965); струнный квартет № 2 (1968); Трио для скрипки, валторны и фортепиано (1982).

«На протяжении одиннадцати минут в пространстве словно парили нежные, размытые звучания; они усиливались и ослабевали; возникали то в одной, то в другой инструментальной группе; порой они обретали едва заметную ритмическую форму, которая тотчас же уходила в ничто» (202, 524). Так в одной из журнальных статей описывалось первое исполнение знаменитой впоследствии пьесы Лигети «Атмосферы» (Донауэшинген, «Дни музыки», 1961, дирижер Ханс Розбауд). В этой пьесе и многочисленных комментариях к ней предлагалась техника, получившая название «Композиция красочных пластов» (Klangflächenkomposition). Композитор отказался от звуков точной высоты, от мелодической и ритмической организации музыки, сосредоточив все свое внимание на красочных «смесях», на динамике и фактуре, иначе говоря, «на композиции звуков самих по себе» (152, 57). Пьеса «Атмосферы» воспринимается как непрерывно длящийся поток неясных звуковых образований — густых или рыхлых, туманных или более рельефных, приглушенных или чуть более резких; чередуются разные регистры, едва заметно модулируют красочные оттенки, но в этих калейдоскопических сменах ничто «не образуется», и музыка, по определению самого композитора, остается статичной, хотя в глубине этой неподвижности происходят какие-то внутренние изменения (см. 138, 496). Лигети писал: «Пусть умолкнет наконец фетиш западной композиции, ткацкая машина сериализма. В статических звучаниях открылись новые красоты погруженного в самое себя времени и игра звуковыми моллюсками, красоты стихийных круговращений и мифологического движения горных массивов» (123, 14).

Идея новой реформы возникла у Лигети еще в то время, когда он, живя в Венгрии и следуя примеру высоко ценимого им тогда Бартока, занимался собиранием и обработкой музыкального фольклора. «В 1951 году, — рассказывает композитор, — я окончательно понял, что мне следует избрать другой путь. Это значило не только покончить с обработками народных песен, мне следовало также перестать оставаться последователем Бартока. Однако это намерение не могло быть реализовано тотчас же. Представление о „статической“ музыке, которое я воплотил много лет позднее, в 1961 году в „Атмосферах“,

существовало у меня уже с 1950 года. Я знал, что как-нибудь смог бы сочинить музыку без мелодии, без ритма, музыку, в которой формальные очертания — множество наполняющих ее подробностей — не будут восприниматься как отдельные моменты, но друг с другом переплетаться, связываться, музыку, где краски будут радужно переливаться... Как композитор я жил тогда двойной жизнью: писал пьесы в духе Бартока, с другой стороны — начал экспериментировать» (200, 42).

О своей пьесе «Приключения» композитор говорит: это «лабиринтоподобные соединения чуждых друг другу чувств и побуждений, насмешки, издевки, идилии, ностальгии, печали, страха, любви, юмора, экзальтации, страдания; соединения сна и яви, логики и абсурда» (аннотация к грампластинке «Aventures»). «Приключения» — еще один эксперимент в сфере чистой сонористики. Пьеса представляет собой калейдоскопическое мелькание звуковых эффектов. Однако по материалу и общему характеру она существенно отличается от «Атмосфер». На этот раз композитор предложил монтаж из «звуков жизни», парадоксальное сплетение которых скорее напоминает сюрреалистический бред, нежели явь. Мы слышим звуки, удивительные по своей «натуральности», намеренно алогичное чередование визгов, задушенных хрипов, похохатываний, стонов, шипений, двусмысленных вздохов, звуков, напоминающих мычание или блеяние; порою врываются два-три «вокальных» звука, которые тотчас же поглощаются общим шумом; инструментальный ансамбль сопровождает все это протянутыми фонами или хлесткими ударами. В 1966 году «Приключения» и «Новые приключения» были приспособлены композитором как сопровождение к сценическому действию.

После исполнения в 1965 году («Варшавская осень») пьесы «Явления» В. Цуккерман писал, что о строении этой партитуры комментарии сообщают очень многое. «В частности, названы: построение второй части как свободной вариации первой части; создание тончайшей ткани из многочисленных отдельных голосов; внезапные появления и исчезновения звуковых „форм“ и „событий“, которые находятся во взаимной диалектической связи. Фактически же произведение воспринимается с чисто сонорной стороны. Отдаленные таинственные звучания сменяются „событиями“, весьма далекими от музыкальных тонов; длительно тянущиеся звуки и созвучия обрываются внезапными экссессами; неопределенные *glissando* струнных переходят в „космические свисты“» (92, 536).

Весьма серьезную задачу композитор поставил перед собой в Реквиеме. По словам автора, он использовал здесь композиционные принципы всех недавно созданных им произведений. Музыка Реквиема — сложно сплетенная, широко протянутая звуковая ткань, одновременно насыщенная деталями и статичная; технику этого сплетения, образующего сплошное, почти недифференцированное звучание «пластов», композитор называет «микрополифонией» (200, 45).

Однако уже в Реквиеме (*Lacrimosa*) и в сочинении «Lux aeterna» проявилось, как считает композитор, стремление прояснить

отдельные линии полифонической ткани и придать всему изложению большую прозрачность. Эта тенденция дает о себе знать в струнном квартете № 2, а также в ряде произведений 70-х и начала 80-х годов.

О значительном приближении Лигети к нормам классической музыки свидетельствует Трио с валторной, посвященное Брамсу (первое исполнение состоялось в августе 1982 года в Гамбурге). Первая часть — элегическое *Andantino*, о котором в авторской аннотации сказано: «При сочинении у меня возникало представление об очень далекой, нежной и меланхолической музыке, которая как бы проходит через атмосферные кристаллические образования» (203). Однако, по мнению одного из рецензентов, эта часть создает впечатление неопределенности; уж очень она «необщительная», «погруженная в самое себя» (205). Вторая часть (*Vivacissimo molto ritmico*) — виртуозное скерцо с остроумным полиритмическим изложением и с фольклорным «фоном»; в партии фортепиано — элементы джаза. Третья часть — Марш, где придуманы замысловатые совмещения различных метров. Наиболее эмоциональна заключительная Пассакалья с мотивами «плача» и «жалобы», с яркими драматическими нарастаниями; партия фортепиано моментами напоминает глухие и тревожные звуки барабана. Все это, как свидетельствует Томциг, слушалось с огромным напряжением, «не переводя дыхания». По сравнению с прежними произведениями Лигети Трио «более мелодично, более прозрачно», «внушает ощущение поразительной полноты чувств» (*ibid.*).

«Минимальная музыка» (1964—1971)

Терри Райли. «A Rainbow in Curved Air» для электронного клавишного инструмента (1969); «Танцующие персидские дервиши» для сольных импровизаций на фортепиано (1971). *Ла Монте Янг.* «Черепаша, ее мечты и путешествия» для одного или нескольких голосов, гудящих звуков (*Brummtöne*) синтезатора, усилителя, громкоговорителя, светопроектора (1964—1966). *Стив Рейч.* «Drumming» для четырех бонго, трех маримбафонов, трех гlockenspielей, мужских и женских голосов (1971).

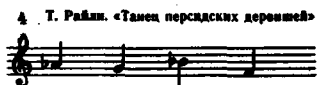
Возникновение так называемой «минимальной», или «периодической» музыки в США. По определению одного из приверженцев этого направления П. М. Хамеля (ФРГ), главная особенность «минимальной музыки» — «повторение коротких мотивов, которые почти незаметно изменяются, чуть-чуть варьируются» (135, 158). Возникает, по словам Д. Шнебеля, «длящееся и радужно переливающееся звучание, которое, изменяясь, никуда не уходит от своей субстанции» (*ibid.*). О технике «минимальной музыки» Хамель пишет: «Путем перемещения небольших фигур или просто выдерживания одного звука и выявления его обертонов уничтожается различие между движением и статикой, они как бы существуют одновременно. Все происходит так, как если бы принцип повторения не имел никакой

иной цели, кроме гипнотизирования слушателя... Прототипами этих бесконечных повторений, периодических формул, выдержанных звуков не в последнюю очередь являются индийская музыка, африканские ритмы и музыка гамелан. „Отцами“ этой новой музыки явились в начале 60-х годов американцы Терри Райли, Ла Монте Янг и Стив Рейч» (ibid., 158—159)¹⁴.

В пьесе «A Rainbow in Curved Air» Райли варьируется группа из 14 звуков, которая сама по себе является вариантом исходного мотива из трех звуков:



Мотив, легший в основу «Танца персидских дервишей», состоит из следующих четырех звуков:



Композитор обрабатывает этот мотив на протяжении многих лет. «Первые исполнения, — сообщает он, — представляли собой бесконечные повторения этой модели. Позднее я присоединил и другие повторяющиеся части из четырех, пяти, шести, семи и восьми звуков. Возникало впечатление, что периоды или циклы различной длины повторяются одновременно. В такого рода музыке важно, что обе руки могут играть так, что спонтанно рождаются различные комбинации. Эти короткие периоды создают такую энергию, что с ее помощью можно... создать крупные импровизационные части»¹⁵. «Музыка Райли, — по словам Хамеля, — оплодотворила творчество ряда американских и европейских авангардистов, поп-музыкантов и джазменов» (135, 162).

«Черепаша» Ла Монте Янга сочинена для группы «Theatre of Eternal Music», которую композитор основал вместе со своей женой, театральной оформительницей Марианной Зазелой, известным режиссером «минимальных фильмов» Тони Конрадом и с рок-музыкантом Джоном Кейлом из ансамбля «Velvet Underground». Пьеса начинается долгим, слегка колеблющимся звуком, напоминающим свист ветра или жужжание насекомых. Автор поясняет, что и в жизни черепах это гудение — «первый звук». «Гудение длится постоянно... Эту музыку можно было бы играть тысячи лет без перерыва» (ibid., 164). Пьесы Янга всегда состоят из долго длящихся звучаний отдельных интервалов и аккордов одного обертонового ряда; композитор называет это «интегральным множеством». Исполнители сами решают, какие из звуков этого «множества» нужно выбрать и как их скомбинировать.

¹⁴ См. подробнее в очерке «Паломничество...».

¹⁵ Riley T. Programmheft des Klangzentrums zur Ausstellung «Weltkulturen und moderne Kunst» (135, 161).

«Drumming» Стива Рейча, по описанию В. Бурде, «начинается двенадцатью ударами барабана, которые разделены одиннадцатью паузами. Постепенно паузы одна за другой заполняются пропущенными звуками, пока не выстраивается вся модель. И на протяжении всей этой полуторачасовой пьесы ничего, кроме этой модели, не может быть услышано. В четырех фазах своей композиции Рейч изменяет только окраску звуков. И привлекательность произведения заключается прежде всего в том, что оно, с одной стороны, просто, с начала и до конца несомненно доходчиво; но и, с другой стороны, в том, что музыка... своеобразно переливчатая» (135, 166). Сам автор комментирует: «Я не очень-то придерживался употребления в музыке каких-либо скрытых процедур. Даже если все карты выложены на стол и каждый слышит все, что происходит в музыкальном процессе, всегда существует достаточная возможность ощутить нечто тайное. Это тайное — внеличные и непредсказуемые побочные явления намеренно спланированных процессов, такие, например, как побочные мелодии, которые можно ощутить при повторении моделей, или определенные пространственные эффекты, зависящие от местоположения слушателя в аудитории...» (ibid.). Культ подсознательного, иррационального («тайны») спокойно сочетается здесь с крайней элементарностью композиторской техники. К некоторым особенностям этой техники мы вернемся в связи с наблюдениями над творчеством П. Хамеля.

Авангардизм и социальная тема (продолжение, 1968—1969)

Х. В. Хенце. «Плот Медузы», «оратория народная и военная» для сопрано, баритона, чтеца, смешанного хора и оркестра. Посвящена Че Геваре (1968). Симфония № 6 для двух камерных оркестров (1969).

В основе оратории — текст немецкого поэта Э. Шнебеля — рассказ о фрегате «Медуза», потерпевшем крушение в 1816 году у берегов Сенегала. В основу текста положен дневник, который вел один из немногих уцелевших; он был опубликован вскоре после спасения выживших¹⁶ и сразу же запрещен во Франции, так как из воспоминаний очевидца стало ясно, что капитан, офицеры, правительственные служащие и священник спасались на шлюпках, оставив на произвол судьбы матросов, солдат, женщин и детей, собравшихся на самодельном плоту. Почти все погибли в медленной агонии. Это событие взволновало французское и европейское общественное мнение. Момент, когда плот был обнаружен кораблем, отражен в картине Т. Жерико (1818, хранится в Лувре, Париж); сюжет этой знаменитой картины передан в заключительной сцене оратории Хенце. Композитор писал, что монументальная живописная композиция Жерико определила собой стиль и краски партитуры.

¹⁶ Дневник вошел в документальную книгу А. Корреара и А. Савиньи «Кораблекрушение фрегата „Медуза“» (1817). Авторы — инженер и судовой врач — выжившие свидетели трагедии.

Театрализованная оратория Хенце написана по заказу Северогерманского радио. Композитор рассматривает ее как реквием Эрнесту Че Геваре, который в октябре 1967 года пал в Боливии. Хенце утверждает, что на слух можно опознать различные «архетипы литургии» в структурах оратории, хотя прямых цитат из заупокойной службы здесь нет. «Ораторию можно понять как аллегорию, — пишет Хенце, — героическая борьба против смерти, отчаяния. Имена борцов за свободу третьего мира включены в текст, имена почти совсем неизвестные, но от этого не менее важные» (140, 231).

Исполнители оратории — большой оркестр, куда включен разнообразный состав ударных, три хоровые группы, певцы-солисты; большую роль играют электроусилители. Семнадцать эпизодов связывает своим речитативом-репортажем Чтец (он же по ходу действия Харон, перевозящий людей из мира живых на «тот свет»). Произведение многопланово, разностильно, сочетает разные музыкальные формы, черты и приемы разных жанров. Музыкальный язык и техника композиции включают весь исторический ряд от средневековой церковной псалмодии до современных сонористических звучаний. Музыкальная драматургия оратории проста, с небольшими отступлениями следует логике сюжета с его неотвратно разворачивающимися трагическими событиями. Сцена разделена на три части: на одной стороне живые — хор с духовыми инструментами. Их рупор — матрос Жан-Шарль. На противоположной стороне мертвые (только струнные инструменты) и Смерть, ожидающая мертвых. Хор мертвых включает фрагменты из «Божественной комедии» Данте. Середина сцены занята ударными инструментами. На авансцене Чтец-Харон.

Бед и предательство бросили людей на верную гибель в открытом море. Динамические процессы музыкально-драматического развития свершаются по мере того, как постепенно слабеет хор живых, заглушаемый звучаниями из мира Смерти. В хоровых антифонах живых и мертвых сопоставляются бурный драматизм и мертвенная монотонность. Над этим слоем звучания проходят как бы крупным планом арии, дуэты и речитативы Жан-Шарля, Смерти и Харона, написанные в манере, близкой вокальному письму нововенцев. Сам Хенце считает эту партитуру шагом вперед в его эволюции, поскольку он уверен, что достиг более детальной разработки психологических образов. Однако на протяжении одного часа сорока минут музыкальная драматургия не раз вызывает ощущение вялости и растянутости; многие изобразительные эффекты воспринимаются как иллюстративные.

Первая попытка публичного исполнения «Плота Медузы» имела место 9 декабря 1968 года в Гамбурге. Вместо премьеры произошел политический скандал. Эта дата — рубеж в творчестве Хенце, отныне критики считают его «ангажированным» художником, сознательно сочиняющим «политизированные» произведения.

О событиях 9 декабря Хенце рассказывает: «Перед началом концерта в зале Гамбургского радио было шествие с лозунгами про-

тив потребительской культуры, бросали листовки различных левых групп... На концертной эстраде был поставлен портрет Че, который быстро сорвал директор радиопрограммы..., вышедший из себя радиобосс, который, хотя и знал, что эта вещь написана в честь Че Гевары, не хотел терпеть его портрета» (ibid., 133).

Портрет был принесен гамбургскими студентами. Другие участники процессии несли красные флаги. Хенце продолжает: «Управление Радио потребовало от меня, чтобы я велел убрать флаги, иначе я буду ответствен за последствия. Тогда я сказал, что мне плевать на последствия и что я не желаю допускать такого давления на меня. Остальное было так, как оповестила пресса. Причем она преуменьшала жестокость до зубов вооруженной полиции» (ibid.). Премьера провалилась. Хенце подвергся бойкоту некоторых музыкальных организаций ФРГ. После этого оратория была в 1971 году исполнена в Вене и в сценическом варианте в Нюрнбергской опере.

Аннотация Х. В. Хенце к его Шестой симфонии для двух камерных оркестров гласит: «Два оркестра... взаимодействуют, противопоставляются, производят звуки эха, многократные каноны, зеркальные отражения фраз, варианты, контрасты. Каждый инструмент или группа инструментов в одном оркестре связана с определенным инструментом или группой в другом оркестре... Сеть зависимостей и соответствий тянется через весь оркестр. Композиция состоит из трех частей, которые следуют без перерыва. Первая репродуцирует сонатную форму с ее контрастирующими элементами (из них второй, спокойный и нежный, определяется начальными звуками песни Национального Фронта Освобождения Вьетнама „Звезды в ночи“; она слышится сначала на банджо и разрабатывается дальше в оркестре). ...Во второй части демонстрируется девять различных музыкальных состояний и каждое превращается в свою противоположность: светлое становится темным, бесцветное — красочным, покой переходит в возбуждение, красота становится смертью. Этот процесс есть отражение стихотворения кубинского поэта Мигеля Барнета „Fe de erratas“. На словах „Un país blanco y olvidado“ цитируется гимн свободе, который Микис Теодоракис написал в 1968 году в афинской тюрьме. ...Вся симфония базируется, в том, что касается ее ритмики, на изоритмическом переложении латиноамериканского фольклорного материала. В конце третьей части эти ритмы дважды прорываются в импровизации на кубинский Son». Так говорит автор. Между тем Шестая симфония Хенце — это ревы, стоны, остревенело свистящее многозвучие, более всего напоминающее звуковой ад, который обступает горожанина на крупных автомобильных магистралях. Аморфная масса шумит и затихает. В ней явно недостает той дифференцированной образности, о которой говорит автор. Отмеченные им музыкальные структуры и символы становятся заметными только для профессионального музыканта специальной квалификации, когда он видит ноты. Слушатель, переживший это произведение во всей его громогласности и жесткости, едва ли может понять, зачем состоятельный человек, избалованный тишиной и ком-

фортом собственной приморской виллы, одаривает этими «звуковыми отходами» и без того измученных шумами жизни, переутомленных городских людей. Зачем вообще его звуковое воображение состоит в громкости и уродливости с криками и шумами мира? Особенно важно в данном случае подчеркнуть, что политическое содержание, подразумеваемое здесь автором, остается лишь словесной декларацией. Зависимость между темой произведения, средствами ее воплощения и непосредственным воздействием произведения на публику становится все более конфликтной и напряженной. «Ангажированность» музыки Хенце проявляется парадоксально: как экспериментирование авангардистского характера в формах антиискусства, отрицающего между тем «буржуазность». Если же автор прибегает к прямолинейной политической агитации, то использует при этом средства, выработанные в сфере элитарной музыки, чуждой идеям и социальной направленности произведения.

Медитативная музыка (1968)

К. Штокхаузен. «*Stimmung*», вокальный секстет; «Из семи дней» для инструментального ансамбля с незафиксированным составом.

Премьера первого из названных произведений состоялась 9 и 10 октября 1968 года в Париже (Maison de la Radio ORTF). Начало работы над секстетом относится к весне 1967 года, когда автор жил на Калифорнийском берегу, недалеко от Сан-Франциско (что связано с интересом Штокхаузена к идеям древневосточной философии).

В секстете, который длится 75 минут, с начала и до конца звучит один аккордовый комплекс. Он складывается из постепенного прибавления к основному тону его натуральных обертонов. Этот основной тон — *B* в субконтроктаве — подразумевается; реально звучат обертоны от второго до девятого. Неизменность звукового комплекса выражает временную неподвижность произведения, которую композитор ассоциирует с «длительностью вечности» (192). В рамках как бы остановившегося времени происходит акустическое варьирование отдельных звуков и созвучий. По замыслу автора, это есть внедрение во «внутреннюю жизнь звука» (*ibid.*), во все детали этой жизни. Отдельные звуки обертонового ряда поются с разной артикуляцией, вследствие чего варьируются тембры. С помощью слогов (уа, оя, ди-ди-ди, йа-йа-у и т. п.) и целых слов образуются разные сочетания фонем. Постоянно меняется степень высотной определенности звуков — от высоты вполне ясной до глиссандо, до «приблизительных», почти речевых интонаций и внемузыкального бормотания. Меняется густота вертикали; варьируются также динамические оттенки и регистровое расположение звуков, чередуются ритмическая регулярность и неопределенность. Из полного обертонового ряда выдвигается на первый план то одно, то другое частичное созвучие (например, малый мажорный септаккорд, мажорный

нонаккорд, минорное трезвучие, составленное из 6, 7, 9-го обертонов); разумеется, ни одно из них в данном контексте не приобретает характера функциональных гармоний. Речевые элементы, выполняя роль варьируемых фонем, одновременно намекают на особую многозначительность протекающих звуковых «событий». Слова-заклинания, исполняемые вокалистами, представляют собой главным образом имена древневосточных богов¹⁷. В одном из эпизодов на фоне глухой, монотонной речитации произносятся загадочные фразы: «Мое высшее, моя душа... Когда я тебя погружаю, я уже полностью пребываю вовне, на самой высокой точке... Я — мое истинное, когда я говорю „я“, мое великое „я“... Я птица в зеркале твоих глаз... тончайшие чувства уплывают, и я веду батальон смертников сквозь твои серебристые воды... Белое божество, от чьей воли все произрастает, возбуждает во мне пульс... я медленно, долго, постепенно погружаюсь в эту тишину...»

Автор сообщает: «Потребовалось много месяцев, чтобы певцы изучили эту совершенно новую вокальную технику. Обертоны, обозначенные номерами, связывались с определенными фонемами... По мере надобности каждый голос усиливался с помощью микрофона и громкоговорителя, дабы все нюансы отдельных певцов были услышаны. Каждый певец имел 8 или 9 моделей и 11 магических имен, которые он мог вводить в игру и которые другие исполнители затем трансформировали... Эти вариационные изменения не регламентировались... Реакция на магическое имя вызвала перемену окраски голоса, вызванную характером и значением каждого имени» (185, 10—11).

Название секстета многозначно. По словам автора, оно означает, во-первых, чистую настройку в соответствии с акустической высотой обертонов; во-вторых, «настраивание каждым вокалистом самого себя» — «то, с чего он всякий раз начинает, когда вводит свою музыкальную „модель“, связывая ее с другими»; в-третьих, «ритмическую, динамическую, звукоокрасочную согласованность при объединении свободно называемых, но связанных между собой магических имен»; наконец, общую духовную атмосферу всей пьесы (ibid.).

Как явствует из многих высказываний Штокхаузена, «Stimmung» — звуковая *медитация*. Сверхзадача композитора — магически преобразить психику слушателя, увести его в сферу некоего «высшего сознания». Эту сверхзадачу Штокхаузен наиболее подробно прокомментировал в связи с циклом «Из семи дней». В цикл входят несколько моделей для коллективных импровизаций, которые под руководством композитора пытался осуществлять небольшой инструментальный ансамбль. Каждый из участников ансамбля импровизирует на основе «прямой связи с интуицией», в состоянии «интуитивного озарения» (193, 48, 50). Состояние это, как утверждает

¹⁷ «Магические имена,— сообщает автор,— подобрала для меня молодая американская специалистка по антропологии Ненси Уайл».

Штокхаузен, в принципе противоположно сознательному творческому процессу или самовыражению; не похоже оно и на импровизации прежних времен, всегда основанных на нормативах определенных жанров, стилей, на стабилизированных технических приемах. Стимулом же для импровизаций никоим образом не должны являться какие-либо жизненные ассоциации, образы или мысли. Наоборот, голова должна быть совершенно пустой и постепенно входить в область подсознания. Как осуществить это переключение? Композитор предлагает своим партнерам короткие инструктивные тексты, которые, как он сообщает, «погружали всех нас в особое духовное состояние»¹⁸ (192).

Человек, вошедший в сферу подсознания, уподобляется электросистеме, улавливающей вездесущие «волны» и «ритмы»; они приходят отовсюду — из космоса, от земных объектов, в том числе и от собственного тела. Музыкант в идеале — только медиум, улавливающий все эти импульсы и передающий их в звуках. В результате, как думает Штокхаузен, с людьми происходят какие-то общие перемены. В беседе с Джонатаном Коттом Штокхаузен рассказывает, что некоторые юноши, увлеченные его идеями, пытаются связать свое музицирование с улавливанием волн от отдаленных звезд¹⁹. Способность проникнуть в подсознание имеет, по мысли Штокхаузена, эпохальное значение. Он убежден, что человечество находится у порога такой перемены, которую можно сравнить со скачком от животного к человеку. «Новые люди» будут способны испытать телепатию, телетранспортирование, многосторонние пространственно-временные трансформации, обрести универсальное сознание. Они смогут сознательно и целенаправленно вступать в контакт с космическими силами. Вся эта сомнительная «мудрость» подается Штокхаузенем обычно с профетическим пафосом и отнюдь не лишена свойств саморекламы.

Уже неоднократно отмечалась склонность композиторов-авангардистов к теоретическому словоблудию. В сущности, многословные рассуждения всегда призваны были восполнить пустоту их композиций. Штокхаузен постоянно стремился окружить свои абстрактные звуковые конструкции ореолом глубокомыслия, связать их с идеями прогресса, а в дальнейшем еще и заинтриговать слушателя намеками на таинственный мир иррационального. Все это задерживало обнаружение немощи Штокхаузена как музыканта. Если будущие историки культуры и упомянут имя Штокхаузена, то скорее всего в связи с некоторыми модными суевериями XX века.

Пародия, «инструментальный театр» (1969—1981)

М. Кагель. «Людвиг ван», «метаколлаж» к 200-летию со дня рождения Бетховена (1969); «Staatstheater» (премьера в Гамбурге)

¹⁸ Один из таких текстов мы приводим на с. 259.

¹⁹ Об этого рода фантазиях Штокхаузена см. там же.

ской государственной опере, 1971); «Из Германии» («Aus Deutschland»), «песенная опера» (премьера в Западном Берлине, 1981).

В композиции «Людвиг ван» для инструментального ансамбля Кагель произвольно выбирает из произведений Бетховена отдельные мотивы и фрагменты (например, из 9-й симфонии), произвольно их расчленяет, деформирует, соединяет. Результат, по словам З. Борриса, — «точно рассчитанное недоумение, которое для слушателей, хорошо знающих бетховенские темы, особенно ощутимо, но которое может быть и шокирующим» (112, 586). Композитор, как ему кажется, передает специфику слухового восприятия начинавшего глотнуть Бетховена: высокие звуки «провалены», а отдельные басовые иногда «едва слышны». Вместе с тем свой «метаколлаж» Кагель рассматривает как «критическую музыку», то есть отражающую наш сложный век (83, 132). «Людвиг ван» демонстрировался также в виде озвученного фильма. На экране под звуки хора «К радости» появлялись играющие обезьянки, слон, кабан, верблюд. Газета «Frankfurter Allgemeine» охарактеризовала эту затею как антигуманную, как «отрицание... двух или трех тысячелетий, на протяжении которых человечество в муках поднималось к тому миру понятий, выражением которого стала музыка Бетховена» (109, 62).

«Staatstheater» написан по заказу директора Гамбургской оперы Рольфа Либермана — композитора и видного деятеля «новой музыки». Так же как и ряд предшествующих произведений Кагеля, «Staatstheater» связан с идеей «инструментального театра». Эта идея, которую Кагель развивает вслед за Кейджем, направлена к тому, чтобы «слышимое видеть, а видимое слышать» (208, 76). Но это не традиционно понимаемый художественный синтез. Композитор стремится к созданию пародий, парадоксальных несоответствий, шокирующих неожиданностей. Одна из главных целей, подчеркнутых композитором в его большом интервью о «Staatstheater», — «активизация публики», ее «бурное соучастие», ее непосредственная реакция вплоть до «протестов и скандалов» (147, 94). Важно, по его мнению, ни на момент не ослаблять интенсивности восприятия, что, судя по мотивировкам Кагеля, имеет самодовлеющее значение как антитеза инерционности и равнодушия, создаваемого привычным искусством прошлого; каждая сцена должна быть столь напряженной и чередование их столь быстрым, чтобы у зрителя не возникло «вопроса о смысловой связи сцен» (ibid., 91). Одновременно для композитора важны критика условностей искусства и изобретение новых звуковых и зрительных «акций». Это достигается, помимо прочего, необычайностью инструментария и придумыванием визуальных эффектов.

Подобно Кейджу, Д. Шнебелю, Л. Феррари, Кагель, по мнению Борриса, стремится к «революционному» ниспровержению всех общепринятых норм искусства, его «благонравия»; Кагель добивается «демифологизации нашего музыкального церемониала, его ритуальных действий, вплоть до полного освобождения от хлама буржуазного городского музыкального хозяйства» (112, 585—586).

Произведение состоит из большого количества «акций», последовательность которых не регламентируется, а их чередование не образует закономерно построенных композиций. То же относится и к группам акций (девять больших частей), за исключением первой: они могут исполняться в любом порядке. Таким образом, метод Кагеля включает в себя также алеаторику и принцип «открытой формы». Каждая из частей «Staatstheater» представляет собой серию шокирующих неожиданностей. Они особенно резко представлены во вступительной части под названием «Репертуар». Здесь автор хочет вызвать ряд «напряжений» как результат несоответствия между театральным реквизитом и реальными действиями, в большинстве случаев — натурально-физиологическими («спускание воды», «мытьё рук», «кесарево сечение»). В «Ансамбле» 16 оперных солистов в костюмах из знакомых оперных спектаклей независимо друг от друга распевают упражнения, вокализы, фрагменты из популярных опер. В «Дебюте» и в «Сезоне» хористы совершают индивидуальные акции с помощью знакомого оперного реквизита.

Опера «Из Германии» — еще одна кагелевская пародия на оперное искусство, но, по словам одного из рецензентов, более мягкая и адресованная более культурному слушателю. 27 сцен оперы представляют собой инсценировку песенных текстов XIX века, преимущественно Шуберта и Шумана. Возможно, что предмет иронии композитора — возникший именно в начале 80-х годов интерес к музыкальному романтизму прошлого столетия.

В рецензии на премьеру мы читаем: «Те, кто ожидал нечто подобное „Staatstheater“, то есть злую пародию на оперу и на тех, кто занимается оперным искусством, пародию, которую М. Кагель написал десять лет назад для Гамбурга, будут разочарованы. Бешеный стал эзотерическим. Новейшая выдумка Кагеля, опера „Из Германии“, впервые поставленная в Берлине, обращается к тому слою публики, который старается сидеть в абонементном ряду; она в не меньшей мере шаржирует, однако гораздо более мягко. Музыка, которую исполнил Михаэль Гилен и Алоис Контарский, отличается радикальной самоограниченностью вплоть до молчания; партия оркестра звучит на фортепиано, в звукозаписи, кое-где вступают инструментальные группы. Певцы декламируют свои тексты с той ясностью, которой требует жанр песни; хор чаще всего без слов, просто аккордовые звучания. Тем более пестрит разными цветами сцена. Здесь составитель текстов и прежде всего режиссер (Кагель) дали волю своему сатирическому темпераменту. Вот шарманщик воспекает „Золотое искусство“, которое тотчас является вместе со свитой позолоченных инструментов; вот мелодично рычат три гигантские собаки, окружая старика; вот Гёте поет песню Гретхен и вытаскивает из-под своей белой накидки складную прылку; вот ужасная морская змея пожирает, как в театре Касперля, ночь; вот крысы жрут крысолова; вот Шуман своей „отравленной песней“ убивает камерного певца; вот Миньона (контратенор) поет о своей тос-

ке, в то время как ее постаревший дублер занимается ветряной мельницей».

Все вместе занятная игра в узнавание. Но «круг людей, которые могут распознать первоисточники» и «смаковать» их шаржирование, «очень узок», хотя и они, в сущности, «не знают, чему они должны смеяться». Реакция публики, говорит рецензент,— «более чем ясно показывает, что это проблема поколений. И это должно дать понять Кагелю, что его выпад против немецкой романтики и ее опошление (*Verkitschung*) все более и более направлены в пустоту». Пародия Кагеля, по словам рецензента, направлена скорее против прославления классики последующими поколениями. Квинтэссенция этой сатирической идеи — заключительная сцена оперы. Здесь проецируется картина Отто Бёллера «Шуберт на небесах», и «фигура композитора внезапно начинает жестикулировать руками и ногами, и музицирующие ангелочки нежно летают вокруг...» (183, 354—355).

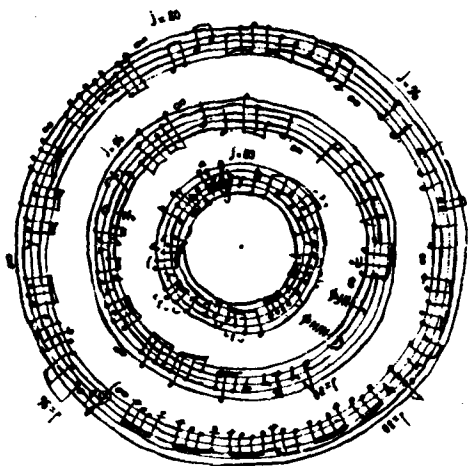
«Концентрическая музыка» (1974—1975)

П. М. Хамель. «Continuous Creation» («Непрерывное творение»), «концентрическая музыка» для клавишных инструментов.

Развитие композиционного принципа, именуемого «минимальной», «периодической», или, как в данном случае, «концентрической» музыкой. Автор комментирует: «Понятие „continuous creation“ предложил американский астрофизик Фред Хойл. Так он обозначил продолжающееся образование материи, которая не приходит ниоткуда, но просто появляется и себя непрерывно развертывает» (135, 231). Далее автор описывает процесс развертывания некоей элементарной звуковой модели, которую называет «исходной периодичностью». Вся пьеса зафиксирована им в виде системы концентрических кругов.

Хамель продолжает: «Фигуры должны варьироваться внутри разных модальных звукорядов. Нотация указывает дорийский лад с основным тоном *D*. Отдельные мотивные эмбрионы («*Keimzellen*») периодически повторяются, расположение всех кругов по октавам варьируется. Пока одна рука бесконечно повторяет периодические мотивы-эмбрионы, другая добавляет выдержанные аккорды и созвучия из используемой звуковой шкалы, иначе говоря, дорийский звукоряд используется и в мотивной горизонтальной и в аккордовой вертикали. Если рассмотреть зафиксированную здесь общую модель-мандалу, можно увидеть, что все модели постоянно повторяются. Третий круг представляет собой бесконечное движение правой руки, исполняемое 1—3 пальцами. После долгого и интенсивного упражнения 4 и 5 пальцы получают возможность прибавить интервал внутреннего круга. Круги второй и четвертый относятся к левой руке, и периодичность этих фигур определяет также ритмический импульс. Ритм вначале должен быть простым, ограничиваться двух- или трехдольными фигурами. Все же не должен возникать „тупой“

ритм, двух- и трехдольные построения должны большей частью плавно меняться местами. Внешний круг сочиняемой мандалы есть в значительной мере развертывание внутреннего... Импровизационно возникающие конstellляции исполняются не импровизационно, но включаются в вариационную игру. Руки независимо одна от другой играют свободно и без напряжения. Со временем устанавливается среднее состояние между активным и пассивным поведением. Очень постепенно возникает ощущение спокойного хладнокровного бодрствования, и человек видит свои руки, как бы просто играющие сами по себе...» (ibid., 231—232). Приводим пример практической Хамелем нотной записи из пьесы «Мандала»:



«Continuous...» Хамеля, как и большинство его пьес, как и описанные выше произведения американских «минималистов», относится к новому экспериментальному пути современной западной музыки. Прежде всего эта музыка, в отличие от большинства описываемых и анализируемых в этой книге сочинений, принадлежит так называемой функциональной музыке, то есть она рассматривается авторами как средство, а не как автономная эстетическая цель. Соответственно и техника медитативной композиции существенно отличается от известных нам других современных «техник». Главная особенность этой музыки — ее наполненность тематическими, фактурными, тембровыми, динамическими повторениями. Преобладает повторность ритмическая. Повторяющиеся элементы всегда предельно просты. «Минимальная музыка» находится в особых отношениях с временем. Критиками не раз подчеркивалось, что это, в сущности, «бесконечная музыка», которая может быть «остановлена» в любой

момент, но может продолжаться как угодно долго. Ее действие ближе всего действию гипноза. При таких условиях трудно выбрать «точку отсчета» для характеристики, оценки подобного рода произведений. Что считать самым лучшим: самое длительное, самое примитивное, самое «магическое» или то, что при всех названных свойствах сохраняет в себе также и наивысшую концентрацию эстетических качеств обычной музыки, то есть продолжает стремиться к выразительности, впечатляющей силе, красоте? Этот вопрос пока еще остается открытым. Западногерманский критик В. Бурде считает, что музыка Хамеля и американских «минималистов» выигрывает именно от продолжительности однообразных повторений, то есть именно в качестве музыки медитативной.

Но и американские композиторы и Хамель не исключают обычную выразительность своих функциональных произведений. Часто она выступает в этих сочинениях на первый план. С точки зрения авторов этой книги, «минимальная музыка» приближается к задачам искусства лишь в тех случаях, когда композиторам удастся сохранить в ней элементы ценные в *собственно музыкальном отношении* и когда пьеса в целом приобретает характер музыкально осмысленной и завершенной композиции.

3.

В предложенной «Панораме» мы отнюдь не претендовали на фактологическую полноту, мы лишь стремились напомнить о фактах в достаточной мере характерных, типичных для своего времени. Полезно теперь же бросить беглый взгляд на обрисованную картину в целом.

Мы прежде всего заметим внешнюю пестроту этой картины; кажущееся разнообразие инициатив, сосуществование различных стимулов и целей; при более внимательном рассмотрении мы заметим противоречия между идеями и их реализацией, заметим и разную степень жизнеспособности, серьезности самих по себе творческих концепций и проектов. Пестрота картины несомненно была обусловлена — особенно в первые годы после войны — необычайно бурным стремлением к «плюрализму» творческих инициатив, и это ощущалось как резко выраженная антитеза тем ограничениям, которые в нескольких регионах Европы навязывала политика фашизма; но также ограничениям, вызванным общей ситуацией военных лет. Кроме того, музыкальный авангардизм, самоопределившийся на рубеже 40-х и 50-х годов, вовсе не оставался верным самому себе. Скороспелость многих идей столь же быстро порождала внутренние кризисы, споры, ревизию. Менялись интересы и цели, возникали новые концепции, притягивающие к себе сильнее, чем только что утвердившие себя новации предшествующих лет. 50-е годы — время наивысшего авторитета школы Шёнберга и более всего — ортодоксальнейшего привер-

женца додекафонной техники Веберна. Иначе говоря, десятилетие увлечения новейшим музыкально-структурным рационализмом. Эти же годы отмечены усиленным экспериментированием в области «технической музыки», то есть звуковыми монтажами, создаваемыми с помощью новейшей техники. В 60-е годы, особенно после первых успехов Д. Лигети, повышается интерес к «чистой сонористике», и этому уже сопутствует довольно радикальная критика поствербернианства. На рубеже 60-х и 70-х годов на фоне бунтарских выступлений западного студенчества, «сексуальной революции», наркомании, моды на «психоделическую музыку» в элитарный авангардизм вторгается активная струя псевдовосточной мистики. Одновременно все более нарастает влияние далеко не новой тенденции скептического абсурдизма (Дж. Кейдж, М. Кагель). В противовес ему существует стремление соединить средства «новой музыки» с задачами справедливой социальной борьбы (Л. Ноно, Х. В. Хенце). В 70-х и в начале 80-х годов самокритика, еще ранее проявившаяся в среде авангарда (например, в высказываниях Лигети и Штокхаузена), становится все более острой. В 1979 году группа композиторов, назвавшая себя «Молодой авангард», с необычной прямотой заговорила об устарелости авангардных концепций предшествующих двух десятилетий (см. 153). А в интервью начала 80-х годов Д. Лигети сказал: «Я нахожусь в некоем композиторском кризисе, который медленно подготавливался уже на протяжении 70-х годов. И это отнюдь не мой личный кризис; как мне кажется, это кризис всего поколения, к которому я принадлежу» (154, 471).

Подчеркнем, однако, что отмеченная периодизация весьма приблизительна. В смене интересов, увлечений, мод чаще всего невозможно обнаружить четкие рубежи; то, что становилось «вчерашним днем», отнюдь не исчезало и в качестве престижных явлений «новой музыки» продолжало впитываться в композиторскую практику, входить в репертуар музыкальных фестивалей, распространяться в провинциальных регионах Европы, образуя разнообразные и порою весьма причудливые стилистические смеси.

Эти смеси и сплетения возникали и продолжают возникать по многим причинам. Но, как уже говорилось, в превеликом множестве авангардистских опытов было и еще по сей день остается много общего. Главное, что в той или иной мере определяет все эти опыты, — *беспрецедентный разрыв исторической преемственности*, идея «нового звукового мира», будто бы с неизбежностью продиктованная «духом времени».

В одной из своих программных статей 50-х годов К. Штокхаузен констатировал, что для новейшей музыки типично «отсутствие мелодии с сопровождением, отсутствие главных и побочных голосов, отсутствие темы и переходных построений, отсутствие связей между относительно более сложными и более простыми образованиями, как, например, напряжение и разрешение или как синкопирован-

ный ритм, который разрешается в ритм регулярный» (191). Суммируя высказывания того же автора, других лидеров авангарда, а также учитывая главные черты их композиторской техники, можно отметить следующие признаки «нового звукового мира»: а) отказ от основных исторически сложившихся выразительных средств музыки, таких, как лад, мелодия, гармония, ритм, тембры, связанные с существующими музыкальными инструментами, доступная слуху дифференциация динамических оттенков, регистровых и фактурных средств; б) отказ от системных связей музыкальных средств, от их качественных особенностей и от их функций,— стало быть, отказ от интонационной природы музыки и от ее процессуальности; в) отказ от исторически сложившейся музыкально-композиционной логики, от содержательной обусловленности и завершенности музыкальных форм.

Конечно, в творческой практике все эти принципы далеко не всегда осуществлялись вполне последовательно. Уже упоминалось о нараставшей внутри авангарда самокритике и все более решительной ревизии основных постулатов этого течения. Чем сильнее был художественный дар того или иного композитора, тем активнее (сознательно или инстинктивно) сопротивлялся он разрушительному воздействию некоторых теорий и доктрин. Но сопротивлялся лишь до известной степени, ибо «совращение экстравагантностью» (*Т. Манн*) обладает немалой силой внушения. Вот почему даже при всех отмеченных выше переменах в процессе эволюции авангарда многие из его «отказов» все еще казались неперменным условием подлинно «современного» музыкального языка.

Обо всем этом подробнее будет сказано в других очерках предлагаемой книги. А пока столь же кратко и суммарно поставим вопрос о целях, ради которых будто бы следовало противопоставить многовековому развитию музыки «новый звуковой мир». На поверхности эти цели представляются весьма различными. Вот некоторые из них. Конструирование звуковых феноменов, поднимающихся до уровня современной науки и техники; звуковая комбинационная игра, которая противостоит музыке как сфере «переживаний» и более соответствует человеку эпохи математической логики и кибернетики; создание образов «иной реальности», быть может устремленной в фантастическое будущее, к голосам неведомых галактик; обращение к современной эмпирической реальности, но с убеждением, что выразить ее можно лишь отказавшись от художественного обобщения и опосредствования, погрузившись в звуковую бессмыслицу окружающей нас бытовой «натуральности»; использование музыки за пределами собственно художественных целей как средства модификации сознания и отъединения от всего того, что является содержанием индивидуального человеческого «я»; использование «нового звукового мира» как неограниченного ассортимента неожиданностей, экстравагантностей, способных пробудить от спячки уже якобы совершенно равнодушного к искусству слушателя; использование их как саркастических пародийных кунштюков, изобличающих устарелость

и иллюзорность все еще ценимых людьми сокровищ духовной культуры.

Повторяем — все это кажется различным лишь на поверхности. В глубине же разные цели авангардизма сплетаются в один довольно тугий узел. В нем доминирует единая, в сущности, концепция, которая и определяет конкретные задачи художников. Ортега-и-Гассет назвал эту концепцию «дегуманизацией искусства». «Со всех сторон,— писал уже в 20-х годах видный теоретик искусства,— мы приходим к одному и тому же — к бегству от человека» (67, 136). Не будем пока аргументировать этот вывод применительно к музыке авангарда и опять-таки отошлем читателя к другим очеркам.

ФИЛОСОФИЯ РАСПАДА И ЗАПАДНЫЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ АВАНГАРД

Столетье сдвинулось. Мне слышен шум глухой,
С страницы исполинской рвется ветер взлета,
Она божественной, твоей, моей испещрена рукой
В бездонной высоте, неведомый — ее листают кто-то.
Уже страницы новой край намечен.
На ней еще должно все проявиться.
Безмолвно силы расправляют плечи
И сумрачно друг другу смотрят в лица.

Р. М. Рильке

В «Часослове», из которого взяты эти строки, Рильке не только заявил о себе как один из лучших поэтов едва наступившего XX столетия — он сделал здесь также одну из самых примечательных попыток предугадать его облик. Примечательных, быть может, прежде всего по затаенному тревожному предчувствию грандиозности потрясений и перемен, которые несло с собою новое столетие.

Кончался «золотой век уверенности и безопасности», — писал С. Цвейг в своих мемуарах «Вчерашний мир» о времени, предшествовавшем первой мировой войне. Это свидетельство австрийского писателя (а также одного из самых известных представителей европейской культуры) особо ценно для нас, думается, не весьма спорной оценкой уходящего «железного века», а интенсивностью запечатленных в нем чувств бесприютности, крушения и распада тех начал, на которых, казалось, так прочно покоилась европейская культура. Эти чувства утвердились в философии и искусстве Запада после первой мировой войны, но апокалиптические предчувствия мучили иных художников еще задолго до нее.

*Господы! Большие города
Обречены небесным карам.
Куда бежать перед пожаром?
Разрушенный одним ударом,
Исчезнет город навсегда.*

Так писал Рильке на заре столетия. На его закате человечество оказалось перед проблемой, как бы сконцентрировавшей в себе и устрашающим образом конкретизировавшей эту, еще достаточно условную апокалиптичность. Говоря недавно о «проблеме бомбы», итальянский писатель Альберто Моравиа весьма выразительно сформулировал то новое, что принесла она в историческое самоощущение людей. «...Впервые в своей истории человечество должно жить с мыслью о своей близкой кончине. Есть что-то дьявольское в этой угрозе, которая нависла над человеком и творением» (159, 25).

Но это «дьявольское» человек создал сам, и плодом его деятельности является ныне не только ядерное оружие, но также и разрушение окружающей среды, угроза экологической катастрофы. Духовная драма современной культуры вследствие этого оборачивается еще одной гранью: непостижимым образом Ното faber трансформировал свое созидательное деяние в разрушительное, так что порою кажется, будто подточен сам его творческий инстинкт. «Доктор Фаустус» Томаса Манна, вскрывший эту извращенность в музыке, бескомпромиссно поставил вопрос о «сделке с чертом» — духом разрушения и смерти.

Масштабные параллели такого рода вообще тяготеют к музыке. Спустя несколько лет после манновского шедевра вышел роман кубинского писателя Алехо Карпентьера «Потерянные следы». Герой его, венесуэльский музыкант, душевно изнуренный катастрофой второй мировой войны, духовным бесплодием окружающей его богемы, способной лишь повторять и карикатурно утрировать философские и эстетические «новации» Парижа и Нью-Йорка, наконец, личными неурядицами, отправляется в путешествие вверх по Ориноко, которое становится путешествием в глубь веков.

В своем странствовании он получает возможность прикоснуться к самым истокам музыки и делает поражающее его открытие, что искусство это, как и культура вообще, родилось из героических, неустанно возобновляемых усилий человека победить силы уничтожения и распада. Материал, накопленный этнографией, весьма убедительно подтверждает драматизм того поединка, о котором пишет Карпентьер. Так, например, советский африканист В. Б. Иорданский в книге, уже в названии которой вынесен образ извечного противоборства между «хаосом» и «гармонией», отмечает: «Архаичное сознание было величайшим драматургом в истории человечества... Им драматизировалась сама вселенная, где порядок и гармония торжествовали над хаосом и уродством только для того, чтобы быть разрушенными соперничеством и враждой мифических сил. Бесконечной драмой было столкновение человеческого мира культуры с окружающим его миром дикости, а непрерывные, чаще всего тщетные усилия людей вернуть, восстановить изначальный порядок, возродить нарушенную гармонию отношений социального микрокосма с мифическими силами временами приобретали поистине трагический оттенок» (32, 23).

Наиболее трагичным и очевидным образом силы хаоса, распада торжествуют над человеком в смерти, и в джунглях Ориноко; герой Карпентьера наблюдает этот жестокий поединок во всей его неприкрытой наготе. Погребальный вопль колдуна над мертвым телом, превращающийся в Плач, позволяет ему приникнуть к истокам музыки, увидеть ее рождение из чувства непримиренности с уничтожением.

Развивая эту мысль, можно сказать, что сокровенный смысл искусства открывается здесь как «акт творения» бытия из небытия, имеющего образ — из безвидного, живого — из безжизненного.

А еще десять лет спустя, снова подхватывая поставленный Томасом Манном вопрос о взаимоотношениях искусства XX века с «духом небытия», Пауль Хиндемит, которому принадлежит одно из первых мест в ряду создателей музыкального языка XX столетия, в последней лекции, прочитанной незадолго до смерти, прямо перебросил мост между прогрессирующим убийством живой природы некоторыми процессами разложения самого творческого духа. «Тот кто пятьдесят лет назад,— заявил Хиндемит,— предупреждал, что загрязнение вод опасно для нашего здоровья, должен был смириться с улыбкой сострадания в ответ на свои опасения. Только сейчас стало ясно, насколько они были обоснованы и как следовало бы уже тогда прислушаться к ним и принять меры. Тот, кто сейчас пытается говорить об уничтожении жизненно важных тенденций в музыке, тоже не может рассчитывать на благосклонность. Но ведь и турки, по всей вероятности, сочли бы отсталым того, кто просил бы их не устраивать в Акрополе пороховой склад, который позже взорвался и оставил лишь печальные развалины, которые мы видим сейчас» (90, 107).

Этот публицистически заостренный, пожалуй, даже плакатный упрощенный образ взорванного Акрополя — взорванного теми, для кого он, очевидно, не представлял никакой ценности и кто вовсе не собирався его оплакивать,— со всей очевидностью свидетельствовал о том, сколь опасным представлялся Хиндемиту духовный климат сложившийся в кругах музыкального авангарда, сколь тесно связанным с духом разрушения вообще. Не только музыки, но и олицетворяемого идущими в музыке процессами разрушения более глубоких жизненных и творческих начал («умирающие воды»!).

Подобно Томасу Манну и летописцу его героя Цейтблому¹, вскрывшему потаенную связь между изошренными поисками Леверкюна в его отшельническом уединении и взрывами падающих на города Европы бомб, Хиндемит нелицеприятно поставил вопрос о взаимозависимости между языковыми экспериментами авангарда и тем глубинным неуважением к формам живой природы, тем стремлением разложить и видоизменить их, которые стали отличительной чертой отношения человека XX века к его среде обитания и создали реальную угрозу необратимого разрушения этой среды. Собственно, такая постановка вопроса вполне соответствовала исходным посылкам самого авангарда, стремившегося быть наиболее адекватным выражением «духа века» и не только выражать этот дух, но также и формировать его. Василий Кандинский, с которым связан огромный пласт русского влияния на европейский модернизм начала века, пожалуй, как никто другой позволяет уловить глубин-

¹ Слишком часто и несправедливо упрекаемому в филистерски ограниченном восприятии проблемы. Самому Манну эта «гуманно-чистая, простая душа, душа, одержимая страхом и любовью», виделась в ином свете (52, 219).

ную метафизическую идею художественного авангарда и определить ее как *искушение распадом формы*. Создатель абстрактной живописи, поддерживавший личные контакты с Шёнбергом, Кандинский вспоминал, что цвета еще в детстве утратили для него связь с конкретными предметами и превратились в цветовые *тоны*, вступающие между собой в связь подобно музыкальным. Однако с особой остротой и интенсивностью он пережил это чувство, когда, будучи еще студентом, увидел «Лознгрину» Вагнера. Именно увидел, ибо, как вспоминал он позже, «я мог видеть здесь все мои цвета, я понял, что живопись обладает таким же могуществом, что и музыка» (133, 137). Если напомнить о Скрябине и Чюрлёнисе, то в этих идеях Кандинского легко увидеть еще одно симптоматичное проявление общих исканий современного ему искусства. Однако особенно важно указание на музыку Вагнера, которая представлялась ему лишенной четко определенных линий, как и та живопись, к которой он стремился. Это, несомненно, в гораздо большей мере обусловлено собственными мистическими умонастроениями Кандинского, нежели самой музыкой великого реформатора оперы, и тем нередко догматическим значением, которое получила тема вагнеровского «расплавания» в модернистской философии искусства.

На исходную связь музыкального авангарда — и прежде всего самого Шёнберга — с Вагнером указывалось не раз, и в свое время музыка Вагнера почти единодушно воспринималась — как ее врагами, так и поклонниками — как «безопорная», диссонирующая и плывущая «бесконечная мелодия». Сама же эта «безопорность», интерпретируемая как наиболее резко выраженная черта вагнеровского стиля, стала своеобразным синонимом всего мистически-туманного, противостоящего миру чувственных явлений и человеческих страстей.

Самым категорическим образом сформулировал подобный взгляд Ф. Ницше, «туманное расплывание» Вагнера противопоставивший «средиземноморской четкости» Бизе («Кармен») как «буддийское» погружение в Нирвану — чувственной реальности жизни.

Когда-то, в пору своей очарованности великим соотечественником, Ницше восторженно заметил, что Вагнер заставил говорить языком музыки все то, что до него не находило звукового выражения, разгадал тайное желание всех явлений бытия — желание звучать. В «Сумерках кумиров», отрекаясь и от своего былого кумира, он высказал мысль прямо противоположную: «Цель, к которой стремится новейшая музыка посредством того, что внушительно, но неопределенно называют „бесконечной мелодией“, можно пояснить, сравнивая ее с состоянием того, кто отправляется в море по морскому дну, — он постепенно теряет твердую почву из-под ног и оказывается во власти стихии: он должен *плыть*» (61, 206).

И еще: «Гениальное заоблачное странствие Вагнера... льстит каждому нигилистическому (буддийскому) инстинкту и облакает его в музыку» (там же, 57).

Разумеется, не следует терять из виду ни крайний субъекти-

визм, характерный вообще для оценок Ницше, ни того, что в «Сумерках кумиров» Ницше острее своей яростной полемики направлял против всякой идеи «высших смыслов» жизни и соответствующего представления об искусстве как выразителе и защитнике этих смыслов. Как известно, страстным апологетом и того и другого был Вагнер, и уже это превращало его в безусловного антипода крайнего витализма, которым проникнута ницшевская апология «Кармен».

Вместе с тем мысль о вагнеровской «безопорности», о «хроматике» как музыкальном выражении бесструктурного, бесформенного состояния мира не была достоянием одного только Ницше. В той или иной форме она высказывалась и другими авторами, так что в целостном контексте культуры «хроматика» эта стала восприниматься как наиболее адекватное выражение и развитие части романтического мировоззренческого комплекса, связанной с идеями «мировой скорби», «влечения к смерти», дисгармонии бытия. Достаточно условный «Вагнер» предстает в этом случае как наиболее гениальный выразитель мистических искушений западной культуры.

Уже Берлиоз, прослушав в 1861 году форшпиль к «Тристану», заметил, что в нем «не появляется никакой темы, если не принять за тему нечто вроде хроматического стона с диссонирующими аккордами» (19, 276).

Позже Т. Манн писал о том же в своем дневнике: «Мир трезвучий „Кольца“, по сути, моя музыкальная родина. И все-таки я никогда вдоволь не наслушаюсь тристановского аккорда» (53, 265). В «Страдании и величии Рихарда Вагнера» этот аккорд описывается словами самого Вагнера из письма Матильде Везендонк: «Нередко я с тоской взираю на страну Нирваны. Но из Нирваны передо мною вновь возникает „Тристан“: вы знаете буддийскую теорию возникновения мира: легкое облачко омрачает ясную гладь небес». «...Тут,— продолжает Манн,— он вписывает те четыре хроматически устремляющиеся ввысь ноты, которыми начинается и на которых замирает его *opus metaphysicum: gis—a—cis—h*». «Оно ширится, сгущается, и наконец весь мир вновь предстает мне плотной, непроницаемой массой»,— пишет далее Вагнер. «Это та символически выраженная в звуках мысль,— комментирует Манн,— которую принято именовать „мотивом томления“ и которая в космогонии „Тристана“ знаменует собой прана́чало всего...» (54, 145—146).

Универсально-космогонический смысл придал вагнеровскому хроматизму австрийский поэт и писатель Франц Верфель в своем знаменитом романе «Верди». Здесь сталкиваются два начала мира (как носители их выступают Верди и Вагнер): дневное и ночное, космос и хаос, наконец, твердь и «воды», в библейском смысле слова, как олицетворение «безвидной пустоты» мира до его сотворения. В аспекте музыкальном писатель определяет противоположные начала как «мелодическое» и «хроматическое» (что лишь условно можно

соотнести с терминологическим значением этих слов в теории музыки).

Такое понимание вагнеровской музыки оказалось очень распространенным и устойчивым, а восприятие Верфеля, одного из самых блестящих представителей экспрессионизма первой четверти века и тех кругов, в которых зародился музыкальный авангард, кажется в данном случае особо симптоматичным. Однако, не говоря уже о том, что в такой «хроматической метафизике» Вагнер отождествляется, по сути дела, только с одним своим творением — «Тристаном», само оно предстает слишком однозначным и бесплотно мистическим. Между тем в «Тристане», которого композитор называл своей «самой простой, но кровью сердца напоенной музыкальной драмой», огромной силы выражения достигают не только темы скорби и смерти, но и чрезвычайно характерный для Вагнера драматизм напряжения между миром чувственных влечений и идеальных устремлений человека — драматизм, рождающий воспринимаемую даже на слух динамику вагнеровской музыки, ее мощное движение и развитие. Это было следствием того основополагающего значения, которое в вагнеровской эстетике принадлежало понятию «драмы» и человеческим страстям как необходимым действующим лицам этой драмы, так что и в «Тристане», написанном под сильным влиянием философии Шопенгауэра, сам по себе космогонический «мотив томления» бытия, жаждущего вернуться в исходное небытие, свое наивысшее выражение получает в стремящейся к смерти любви. Иными словами, само «небытие» для полноты своего выражения нуждается в посредничестве «бытия».

Напротив, уже у Шёнберга хроматическая «безопорность» должна была послужить выражению существенно иного видения мира. В еще большей мере, нежели у Кандинского, здесь получила дальнейшее развитие та часть вагнеровского — и, шире, общеромантического — наследия, где внимание художника приковано не к чувствам и образам реального мира, не к психологической драме ярких, резко выраженных характеров, а к области «лимбов», размытых очертаний.

В строгом смысле слово «лимб» (от лат. *limbus* — кайма) обозначает самую близкую к краю часть круга или небесного тела; в «Божественной комедии» Данте так именуется, как известно, первый круг Ада, и здесь это слово также имеет оттенок «пограничья», соприкосновения двух различных областей («...первый круг, идущий вкруг жерла»). В расширительном смысле слово «лимб» стало обозначать область, где обитают видения, посещающие в иные минуты человеческую мысль, область пребывания пред- или пост-форм — того, что еще не обрело существования или уже утратило его. Устойчивая традиция связывает возможность проникновения в эти области со снами и грезящим состоянием ума, и совершенное в своем роде описание такого мистического опыта оставил французский поэт-романтик Жерар де Нерваль! «...Туманящее оцепенение охватывает нашу мысль, и мы не в состоянии четко определить момент, когда

наше «я» переходит к иным формам существования. Оно вступает в темное подземелье, где понемногу начинает брезжить свет и где из мрака и ночи выступают бледные, величаво-неподвижные образы, обитающие в сфере лимбов... Сведенборг называл эти видения *Meterabilia* (что можно было перевести как „заключенные в памяти“.— К. М.) и утверждал, что они чаще посещают его в грезах, чем во сне» (161, 3). Именно к Сведенборгу и обратился Шёнберг в начале своего творческого пути и в своих философских блужданиях.

Вопрос об исходных философских идеях музыкального авангарда и самого создателя додекафонии не является праздным. Ибо двенадцатитоновая система была для него не просто формальным приемом, но средством выражения определенных, уже в начале века достаточно четко сложившихся мировоззренческих представлений. Он нередко подчеркивал, что главное в его музыке — духовный смысл, «субстанция». «Я не устану повторять,— писал он: — Мои произведения — это двенадцатитоновые композиции, а не двенадцатитоновые композиции» (178, 164—165).

Мистические унастроения творца додекафонии с наибольшей четкостью отразились в замысле его так и оставшейся незавершенной оратории «Лестница Иакова». Этот замысел сопровождал Шёнбергу всю его творческую жизнь, и сама незавершенность оратории, быть может, явилась необходимым следствием питавшей ее сокровенной мистической идеи. Первое упоминание о замысле оратории встречается в письме Шёнберга австрийскому поэту Р. Демелю от 13 декабря 1912 года. Последнее — за полмесяца до смерти: «Я, кажется, должен взглянуть истине в лицо; я не смогу закончить „Лестницу Иакова“...» (*ibid.*, 299).

В библейском контексте лестница Иакова связует между собой небо и землю, умоглядно-духовный и чувственно осязаемый миры, наконец — творца и его творения, а для Шёнберга этот образ символизировал выход современного ему человека из порожденного нависшим кризисом классической европейской культуры мировоззренческого вакуума, преодоления мучительного чувства безопорности, утраты ориентиров и смыслов бытия. Шёнберг особо акцентировал мировоззренческую адекватность своего замысла современной эпохе: «Самое главное: склад речи, склад мышления, способ выражения должны быть теми, которые присущи современному человеку; речь должна идти о вопросах, которые терзают нас...» (*ibid.*, 31).

Произведение задумывалось, стало быть, как некий обобщенный образ «современности», и это заставляет отнести к нему с особым вниманием, прежде всего — к космогоническому аспекту этого замысла, ибо в нем, в сжатом виде и окутанная мистическим ореолом, предстала основополагающая метафизика музыкального авангарда, которую можно было бы определить как *мистику развоплощения, развеществления мира*. В книге «Стиль и идея» (1950) Шёнберг заметил, формулируя философию своей музыкальной системы, что разработанные им приемы превращения серии призваны создавать

«пространство, подобное сведенборговским небесам, описанным в „Серафите“ Бальзака, в котором нет абсолютного низа и нет правой или левой сторон, понятий вперед и назад» (181, 79).

Между тем бальзаковскую «Серафиту» упоминал Шёнберг уже в письме Демелю для уточнения философской суммы своего замысла², и столь настойчивое повторение этой «темы», конечно же, не случайно. Напротив, обращение к оккультной космогонии шведского мистика XVII века Сведенборга, как наиболее адекватной для выражения «мыслей и чувств современного человека», открывшегося ему образа мира, весьма знаменательно для философии авангарда. Самое парадоксальное здесь — это то, что обращение к оккультизму произошло в контексте мировоззренческого сдвига, вызванного научными открытиями начала века. Так был возрожден феномен мистики, питаемой естествознанием и не лишенной оттенка «чернокнижности» (подобно экспериментам Леверкюна-старшего). Ведь и Сведенборг был ученым, стоявшим на высоте современных ему естественно-научных знаний.

В бальзаковской «Серафите», на которую, как уже было сказано, не раз ссылался Шёнберг как на философское обоснование труда всей своей жизни, суть сведенборговского учения дана как «программа» восхождения к истинной сути вещей путем последовательного совлечения, аннигилирования всех признаков их чувственно-телесного, земного бытия. Излагающий Сведенборга пастор Беккер говорит: «...Некоторые люди имеют видения мира духовного благодаря полному сомнамбулическому разрыву между их внешним бытием и их внутренним человеком. В этом состоянии, говорит Сведенборг, человек может быть восхищен в небесный свет, ибо, когда умолкли его земные чувства, небо может беспрепятственно воздействовать на внутреннего человека» (108, 66). И далее: «Наши, человеческие науки имеют дело лишь с внешними формами вещей... Мирской ученый — это человек исключительно внешний... а между тем, поскольку все творение есть эманация бога, все его явления имеют сокровенный смысл, как об этом вещают великие слова пророка Исайи... Эта таинственная связь между мельчайшими частицами вещества и небесами образует то, что Сведенборг называет небесной алхимией...» (ibid., 73—74).

Отсылки к алхимии, которая оказалась созвучной целому спектру исканий в западной философии и искусстве XX века, подкрепляют фундаментальную идею всего пассажа. А именно: разрушение видимой формы вещей — это единственный путь к истинному познанию. Восхождение к небесному свету, воздвижение «Лестницы Иакова» — это погружение в божественную алхимическую реторту, в которой растворяются и исчезают казавшиеся столь устойчивыми признаки телесной, материальной конкретности, что сравнимо лишь с тем, что осуществляет смерть, низводящая все во тьму: «...Отойду,—

² «В поисках текста,— писал тогда композитор,— я намерен использовать последнюю главу — „Восхождение на небеса“ — из „Серафиты“ Бальзака...» (178, 31).

и уже не возвращусь,— в страну тьмы и сени смертной, в страну мрака, каков есть мрак тени смертной, где нет устройства, где темно, как самая тьма» (Иов, 10, 21—22).

Об этой тождественности мистической аннигиляции и физической смерти лучше всего знали сами алхимики, и в их тайной науке столы же многозначными, до сих пор не вполне расшифрованными смыслами, что и «философский камень» — итог и венец процедуры, чувственное воплощение божественного света, был насыщен другой символ — символ «nigredo», или «черноцвета».

Термин «nigredo» использовался для обозначения «первичной материи», изначального бесструктурного состояния всех элементов; получение «nigredo», то есть разложение природного вещества, *распад мира, моделируемый в реторте*, являлся необходимой предпосылкой осуществления алхимической процедуры. Аннигиляция же вещества, как бы низводящая его в смертную тьму, выступала как необходимое условие его «высветления», выявления заключенной в нем универсальной субстанции мироздания³.

Это на первый взгляд странное отступление к Сведенборгу и алхимии, однако, вполне уместно, если обратиться к тем процессам, которые шли в науке в начале XX века и которые оказывали влияние на целый спектр исканий в европейском искусстве этой эпохи.

Наиболее явно такие связи обозначились в творчестве послевоенного авангарда (особенно у Штокхаузена), однако уже у предтеч модернизма можно было заметить повышенный интерес к символике и образности алхимии. Так, например, в знаменитых «Соответствиях» Бодлера некоторые исследователи усматривают прямое влияние «небесной алхимии» Сведенборга, но в еще большей мере к герметике тяготели Рембо и Малларме.

В начале века аналогичные настроения и духовный климат отметили в сфере изобразительного искусства; при этом здесь чрезвычайно резко обозначилась глубинная ломка художественного мышления, вызванная ошеломляющими открытиями физики. Решающая роль принадлежала при этом расщеплению атомного ядра, связанной с ним замене концепции «материи» концепцией «энергии» и новым представлением о пространственно-временном континууме. Позже Кандинский писал: «Это открытие поразило меня так, как если бы был объявлен конец света. В мгновение ока незыблемые, казалось, научные постулаты рассыпались в прах передо мной. Все вещи стали как бы прозрачными, потеряв свою плотность и устойчивость» (133, 139).

Событие это убедило Кандинского в том, что его отказ от изображения видимой поверхности вещей вовсе не означал «оскорбления или извращения Творения»; напротив, это означало приближение

³ Эту тайну герметики в романе Т. Манна «Волшебная гора» обнажает Лео Нафта: «Символом алхимической трансмутации прежде всего была гробница... Место тления... Она — воплощение всей герметики, сосуд, заботливо сохраненная кристаллическая реторта, в которой материю вынуждают претерпевать свое последнее превращение и очищение» (51, 236).

к его новому, более полному и глубокому видению, к изображению «внутренней, мистической конструкции мира» (ibid.). Сподвижник Кандинского немецкий художник Франц Марк (позже погибший под Верденом), один из лидеров зарождающегося экспрессионизма и создателей художественного объединения «Голубой всадник», развивая сходные идеи, подчеркивал необходимость изображения *распада вещества* как высшую цель, которую отныне должно ставить перед собой искусство, следуя в этом за современной наукой. Ибо «искусство будущего должно стать внешним, формальным выражением наших научных представлений», а последние теперь позволяют утверждать, что в мире не существует ничего, кроме «чистой вибрации», единой и неделимой энергии, и она-то, эта энергия, деятелям «Голубого всадника» и представлялась той духовной сутью мироздания, которая до поры до времени таится за иллюзорностью материальных явлений. Марк записывал в дневнике: «Тоска по неделимому бытию, освобождение от чувственной иллюзорности нашей эфемерной жизни — таков подспудный импульс всякого искусства. Его великая цель — это разложить всю систему наших частных ощущений, освободить неземное существо, которое обитает в глубине всех вещей, разбить зеркало жизни, чтобы удержать бытие» (ibid., 122).

Это гностическое видение мира, согласно которому дух томится в плену сковывающей, ограничивающей его телесности, и которое жаждет, казалось бы, предельной одухотворенности существования, неожиданно — но закономерно — оборачивается жестким культом техники — и даже технологии, то есть комплекса очень конкретных и очень «материальных» операций, с помощью которых «высвобождается» пленный дух. Так, строя догадки — весьма проницательные, как показало будущее, — о возможном облике новых, созданных в духе века произведений искусства, Марк пророчествовал: «Разве не должны они быть насыщены проводами и током, полными изумительных эффектов современного освещения, духа химических реакций, разлагающих вещество и произвольно вновь соединяющих его частицы?» (ibid., 139). Уже эта идея «духовности», достигаемая перенакоплением материальности, скопищем проводов и аппаратов, предопределяла позднейшую эволюцию авангарда в то, что позже Адорно назовет «материалистическим символизмом» и что полномасштабно развернется гораздо позже, уже после второй мировой войны.

Обращение Шёнберга к гностической мистике, к Сведенборгу и «Серафите» в поисках философского обоснования труда всей своей жизни — свидетельство сходного с деятелями «Голубого всадника» стремления к спиритуализации искусства на путях последовательного очищения от всех качественных характеристик бытия⁴.

⁴ Шёнберг был связан личными отношениями не только с Кандинским, но и с одним из зачинателей архитектурного модернизма А. Лоосом; о влиянии Лооса на себя Шёнберг упоминал неоднократно. Эти связи конкретизируют ту параллельность эстетических и философских исканий в живописи и музыке, о которой речь шла выше.

Однако здесь проходит та едва уловимая граница, перейдя которую чистое умозрение, роль которого была столь значительна и в классической музыке, из формы постижения сокровенной сущности мира превращается в *форму отрицания* этого мира.

В своей книге о Бахе Альберт Швейцер цитирует знаменательное высказывание Гёте о великом композиторе: «Я сказал себе: как будто бы вечная гармония говорит сама с собою о боге перед творением мира. Так было и в моей душе, я не чувствовал и, казалось, не имел ни ушей, ни глаз, ни других органов чувств» (95, 178). Изначальная гармония мира — как та идеальная праформа, которой надлежит быть явленной в формах сотворенного мира.

Взгляд на музыку как на искусство, более всех способное и даже предназначенное открывать людям эту вечную гармонию, восходит к философии Августина и Боэция и даже еще дальше — к Платону и Пифагору. К именно этому кругу идей обратился Хиндемит в своем полемически заостренном против авангарда сочинении «Мир композитора», где он утверждает: музыка есть наиболее универсальное выражение единого и всепроникающего принципа мироздания — принципа гармонизации. «Это „musica mundana“, которая управляет небом, временем и землей. Она заставляет планеты вращаться по своим орбитам, она движет небесные сферы. Как была бы возможна связь всей вселенной без такой организующей гармонии?» (142, 22).

Особое значение для Хиндемита в его полемике со школой Шёнберга имело положение Боэция, согласно которому мировая гармония явлена в формах сотворенного мира, а ключ к ней дан человеку в его чувствах и разуме. Решающая роль принадлежит здесь концепции идеального числа, которое, по Боэцию, есть первоначало мира, заключенное в божественном разуме. Оно, это первоначало, трансформируясь в многообразие чисел, соответствующее многообразию форм сотворенного мира, тем не менее сохраняется и пребывает в них как их неизменная сущность. Соразмерность этих чисел образует мировую гармонию, а человек, как микрокосм, повторяющий макрокосм, обладает способностью видеть и слышать мировую гармонию. Собственно, он — необходимейший посредник, через которого и для которого только и становится слышимой эта гармония, и понятно, почему, несмотря на крайний рационализм Боэция, Хиндемит избрал его себе в союзники в своей полемике с философией авангарда.

Шёнберг же, удовлетворяя назревшую в искусстве его времени потребность как-то преодолеть чрезмерную декларативность и «посюсторонность», акцентировал чистое умозрение (известен его повышенный интерес к Сведенборгу) так, что возникла основа для элиминирования реального мира, в том числе и мира чувств вообще.

Решающая роль, как об этом свидетельствует, в частности, и цитированный отрывок из «Стиля и идеи», в замысле Шёнберга на этом этапе принадлежала отказу от категорий времени и пространства. В главе «Восхождение на небо», на которую ссылался Шёнберг, говорится: «Время и пространство — это формы, созданные для материи, но дух и материя не имеют ничего общего...» Деяние же

духовное — это деяние, *«очищенное от всякой субстанциальности»* (курс. мой.— К. М.), ставшее чистой и невидимой силой, подобной той силе, что движет миры» (108, 172). Здесь, в этом видении бессубстанциального мира, мира чистой, недоступной земному восприятию и не связанной земными категориями времени и пространства энергии, сомкнулись древняя гностическая мистика и мистика, питаемая научными открытиями начала века.

В живописи новые представления об относительности времени и пространства привели не только к краху восходящей к Ренессансу линейной перспективы, но также и стоявшего за ней антропоцентризма, горделивой уверенности человека в своей способности постигать мир, созданный «по его мере». Известный исследователь живописи XX столетия, немецкий ученый Вернер Хафтман писал, касаясь мировоззренческих потрясений этого времени: «В течение первого десятилетия века два революционных открытия привели к крушению господствовавшего представления об изначальной устойчивости вещей: расщепление ядра и выдвижение новой концепции пространственно-временного континуума. Вследствие первого концепция материи уступила место концепции энергии: материальные, геометрически организованные формы заменились силовыми полями. Второе разрушило статичную перспективу, в которую со времен Ренессанса помещался наблюдаемый объект, и заменило ее динамической, неперспективной системой... Все это подтвердило догадку художников о том, что реальность видимого мира исчерпывалась, по сути дела, апперцепцией человека, что природа сама по себе не обладала никакой иной реальностью, кроме того ее образа, который складывался в человеческой душе,— короче, что весь видимый мир был всего лишь плодом воображения» (133, 138).

Реальный мир становится неуловим и «нереален», как неуловимо бледное лунное пятно, скользящее по белой одежде Пьеро в центральном, по всей вероятности, смысловом эпизоде созданного в 1912 году «Лунного Пьеро» Шёнберга, а рассматриваемый в контексте духовных исканий эпохи отказ от тональности предстает как своеобразное музыкальное подобие отказа от линейной перспективы в живописи, создающей ощущение четких соотношений между объектами реального мира; однако, учитывая относительность аналогии, добавим, что аналогом реального объекта, теряемого абстракционистской живописью, в музыке оказываются тональные центры. Только они и создают здесь эффект пребывания в реальном пространстве.

Хиндемит в «Мире композитора» употребляет даже понятие «тональная перспектива» и считает ее неотъемлемой характеристикой нашего восприятия. Он пишет: «Фактически в музыкальном процессе нет таких различий, как высокое и низкое, близкое и далекое, правое и левое,— различий, которые соответствовали бы реальному восприятию пространства. Однако последовательности звуков создают очевидные пространственные эффекты, которые своей самодостаточной впечатляющей силой убедительны даже для лишенного опыта восприятия. Поскольку ни громкость, ни окраска звуков не

могут вызвать такие эффекты или повлиять на их возникновение, причину следует искать в соотношении самих по себе звуковых высот... Музыкальное пространство ощущается опять-таки по аналогии с нашим реальным жизненным опытом как пространство в трех измерениях... Чувство пространственной глубины, вызываемое с помощью движения (по отношению к наблюдателю) туда и обратно, музыка символизирует средством, подобным перспективе в живописи. Если там все линии предметов удаляются от наблюдателя так, чтобы встретиться в одной точке и тем самым вызвать ощущение пространственной глубины, то в музыке такая же цель достигается гармониями; являясь ли гармонии звуками, расположенными друг над другом, или кумулятивным эффектом следующих друг за другом звуков мелодии, они связаны с доминирующими звуками, с тональными центрами». И здесь же Хиндемит разъясняет, каким образом те или иные звуки обретают свойство господствующих или центральных (142, 74, 76).

Сам Шёнберг писал: «Современное чувство формы не требует преувеличенной ясности, достигаемой тональной определенностью; для него пьеса оказывается постижимой и без соотнесения с опорным основным тоном; постижение возможно и в том случае, если тональность окажется, так сказать, парящей...» (179, 157).

Таким образом, атонализм, взятый в целостном контексте сложных мировоззренческих и даже космогонических исканий начала века, по самой сути своей должен был выразить это новое ощущение относительности всех, казавшихся доселе столь устойчивыми качественных характеристик бытия, зыбкости его очертаний, — ощущение, таящее в себе соблазн абсолютного освобождения от закона земного тяготения, но также и угрозу абсолютной аннигиляции не только мира, но и человека. Новая «лестница Иакова» опирается о пустоту и уходит в пустоту, но уже в самом постулате о несуществовании объекта, независимого от опыта воспринимающего субъекта, крылся глубокий и потенциально взрывоопасный парадокс.

Утверждая в исходной посылке абсолютный приоритет субъекта перед объектом, он в конечном счете должен был привести к элиминированию самого субъекта — «Иакова», для которого и была опущена на землю с небес мистическая лестница. Ибо в энергетической идеалистической концепции мироздания, с которой так прочно связал свою философию зарождающийся авангард, человек в конечном счете и сам оказывается не чем иным, как точкой пересечения силовых полей и космических энергий, игрушкой темных и непостижимых сил. Низверженная объектность самоутверждается вновь, принимая облик тех мертвенных и вместе с тем «одушевленных» демонических существ, которых так страшился древний человек. Подобное мироощущение наиболее адекватное выражение нашло в экспрессионизме, и хотелось бы особо отметить этот его, иногда умаляемый универсально-космогонический аспект, где дисгармония, диссонанс становятся универсальным законом мироздания и где в зеркале воображения отражается вселенская пустота, зыбкое «ни-

что» — не бытие, но лишь мертвенная тень бытия, подобная столь излюбленному Кафкой образу луны, дробящейся в темных и безмолвных окнах.

Австрийский художник-экспрессионист Альфред Кубин в своем романе «По ту сторону» так изобразил это ощущение исчезающего мира и распада собственного «я»: «Я хорошо помню то утро, когда я проснулся с ощущением себя как элементарной системы чисел. Я чувствовал себя некой абстракцией, точкой, вокруг которой поддерживали неустойчивое равновесие потоки энергии... Первооснова всего — это воображение и „ничто“. И отныне я знал: мир есть воображение — способность творить образы» (133, 138).

Художник же, утрачивая функцию посредника между миром сущностей и миром явлений, которая принадлежала ему в идеалистической эстетике Платона и Бёзция, уподобляется, стало быть, алхимику, творящему мир из нового хаоса, по сути же — фокуснику, создающему иллюзию бытия из пустоты.

Однако как может чувствовать себя в мире этого всепроникающего «ничто» человек, еще не смирившийся с состоянием собственной абстрактности и неспособный — или не желающий — воспринимать себя как «элементарную систему чисел»? На этот вопрос отвечает Франц Кафка в притче «Железнодорожные пассажиры»: «Если поглядеть на нас просто, по-житейски, мы находимся в положении пассажиров, попавших в крушение в длинном железнодорожном туннеле, и притом в таком месте, где уже не видно света начала, а свет конца настолько слаб, что взгляд то и дело ищет его и снова теряет, а даже в существовании начала и конца нельзя быть уверенным. А вокруг себя, то ли от смятения чувств, то ли от их обострения, мы видим одних только чудищ, да еще в зависимости от настроения и от раны, захватывающую или утомительную игру, точно в калейдоскопе...» (36, 557).

Именно с этим, глубоко человеческим и до болезненности острым переживанием ускользающего, рассыпающегося мира, краха «золотого века» европейской цивилизации и ее гуманистических идеалов, а не с «небесами Сведенборга» оказались связанными наиболее яркие явления экспрессионизма в литературе, живописи и в музыке, где опера Альбана Берга «Воцтек» давно уже стала неоспоримой классикой и одним из самых драматичных в мировом искусстве рассказов о судьбе «маленького человека» в абсурдном и жестоком мире. Сам Шёнберг, так и не закончивший «Лестницу Иакова», в 1947 году написал кантату «Свидетель из Варшавы» — эмоциональный рассказ о человеческой трагедии второй мировой войны. Конечно же, не случайность то, что оба эти выдающиеся явления музыки XX столетия стали художественным осмыслением двух мировых войн, были созданы как страстный протест против милитаризма, родились как человеческий плач перед лицом уничтожения. Стефан Цвейг так писал о духовной драме того поколения либеральной буржуазной интеллигенции, к которому он наряду с Шёнбергом и Бергом принадлежал и для которого человеческие трагедии XX сто-

летия усугублялись утратой присущего ранее этой интеллигенции чувства уверенности и покоя. «Мы — те, кому сейчас шестьдесят лет... чего мы только не видели, не перестрадали, не пережили? А перелистали от корки до корки каталог всех мыслимых катастроф. Я сам был современником обеих величайших войн в истории человечества... Все бледные кони Апокалипсиса проскакали через мою жизнь... Нам пришлось увидеть войны, начавшиеся без объявления войны, концентрационные лагеря, пытки, ограбление и массовые бомбежки незащищенных народов... Для нашего поколения не существовало, как для прежних, возможности спрятаться, поставить себя в стороне от событий. Не было страны, куда можно было бы бежать, не было покоя, который можно было бы купить, всегда и повсюду настигала нас судьба и втягивала в свою ненасытную игру!» (5).

Однако, быть может, именно «Вощек», в котором, как и у Кафки, соседствуют мир кошмаров и щемящая нота человеческой жалобы — то душераздирающей, то необычайно чистой — с особой ясностью очертил те границы, в которые замыкал изображение человека экспрессионизм. Человек — это либо мученик, терзаемый внешними агрессивными силами или фантомами собственного воображения, либо чудовище, терзающее других и побуждаемое к этому смутными для него самого, но неодолимыми импульсами и влечениями. Таков был один из самых значимых для будущего аспектов того нового демонизма, которым в огромной мере была проникнута философия «нового искусства», — демонизма как острого ощущения того, что жизнь управляется и направляется иррациональными, непостижимыми и неподвластными контролю разума силами. Перед этими силами беспомощен человек, дерзнувший вообразить себя царем природы и центром мироздания. И если на заре становления ренессансная буржуазная культура была проникнута пафосом абсолютной свободы человека, готового подчинить себе и природу, и даже самого ее творца, то в эпоху ее кризиса приходит чувство бессилия перед лицом бытия⁵.

Трагизм этого нового мироощущения усугублялся тем, что в силу целого ряда причин утраченным оказалось последнее, самое сокровенное и самое, казалось, надежное прибежище человека: его душевные недра. Это сокровенное «я», по-немецки обозначаемое словом «Gemüt» (задушевная, сердечная глубина), в лирико-романтическом мироощущении оплот теплоты и человеческой взволнованности, само, как в одной из последних и наиболее жутких новелл Кафки «Нора», превратилось в лабиринт с затаявшейся где-то в глубине его жестокой и непостижимой силой. «Gemüt» же, ставший синонимом всего мещанского, лицемерно-благопристойного, подверг-

⁵ «Характерной основной приметой и особенностью декадансного мироощущения является чувство *несвободы* человека, его подчиненности неким иррациональным силам, стоящим вне человека и его порабащающим», — писал Б. Сучков в предисловии к одноименнику избранных произведений Ф. Кафки (36, 13).

ся сокрушительному натиску «нового искусства» — прежде всего футуризма и экспрессионизма, хотя и с различных позиций.

Божеством футуристов стала техника, задаваемые ею образы, ритмы, скорости и стиль современного большого города. В жертву всем этим внешним атрибутам «современности» и приносился «сентиментальный человек» вчерашнего дня, как о том безапелляционно гласил Манифест Маринетти от 20 февраля 1909 года. Скорость гоночного автомобиля — вот новое божество, и его достаточно, чтобы сбросить не только балласт пространства, времени, но также и «устаревших» чувств. С этим универсальным технопоклонством была связана и идея шумовой музыки, позже ставшая основой для сонористики. Таким образом, если теоретические новации Шёнберга и нововенской школы в целом оказались связанными с мировоззренческими проблемами начала XX века, то связь футуристов и Руссоло с этими проблемами более поверхностна и примитивна: это замысел «музыки как интерпретации машины и индустриального века» (130, VII).

Сейчас, когда XX век на исходе, нельзя не поразиться удивительному историческому провинциализму всего этого направления, его неспособности за ошеломляющим фейерверком технических новинок разглядеть подлинные и очень драматичные проблемы столетия.

Однако именно технофильству футуристов предстояло оказать едва ли не решающее влияние на дальнейшие судьбы художественного авангарда. Будучи совершенно несравнимым по эмоциональной напряженности и философской глубине с экспрессионизмом, он оказался тем не менее наиболее адекватен тому стремлению к абсолютизации приема, к изобретению нового, искусственного языка, не имеющего подобий в реальности, которое вообще было характерно для предтеч и основоположников модернизма, широко распространено в поэзии начала века и отличало мистический поиск самого Шёнберга.

«Язык» техники, избавляя от дальнейших, собственно духовных изысканий, представлялся футуристам идеальным в этом отношении, и сама его безэмоциональность казалась им очевидным достоинством, способом одним ударом покончить с «сентиментами», неотъемлемыми от старого искусства. От футуризма через дадаизм, с его нигилистической насмешкой над всеми «идеалистическими» предрассудками и условностями, путь вел к «черному юмору» сюрреалистов, позже — к самоцельному разрушительству Кейджа и Кагеля. Но «черный юмор» не оставляет иной альтернативы, нежели выбор между различными формами уничтожения человека как того посредника, который все время порывается привнести смысл во вселенскую бессмыслицу.

Хорошо иллюстрирует это судьба Жака Вашё, последовательно исповедовавшего религию «черного юмора». Судьба его неординарна: Накануне первой мировой войны он изучал искусство, после нее для зарождающегося дадаизма и сюрреализма стал подлинным пророком нового взгляда на мир. Сам Вашё не был ни художником, ни поэтом,

но созданный им стиль жизни, порочной, причудливой, балансирующей на грани преступления, вызывал в авангардистских кругах беззвучное восхищение как совершенное воплощение их мировоззренческих установок. Вашё принадлежит определение юмора как «театрально-отстраненного и безрадостного ощущения всего сущего, когда мы познали» (131, 23).

Иначе говоря, такой юмор как бы пародирует неспособность творца и его творения совладать с бессмысленностью и пустотой изначального «ничто». Последовательно стоя на этой позиции, Вашё в 1918 году покончил самоубийством, и, как предполагают, присовокупив к самоубийству убийство⁶.

Там, где такая последовательность отсутствует, возникает и расцветает самодовлеющая глумливая клоунада людей, в общем-то со вкусом пользующихся радостями отрицаемого ими бытия. Реальное самоубийство заменяется самоубийством творческого духа, что и продемонстрировали дадаисты, а в музыке — М. Кагель.

Но футуристический и дадаистский варианты дегуманизации мира отнюдь не были единственными. «Я человека потерял затем, что всеми он потерян...» — писал Пастернак, отражая эту черту духовного климата эпохи, и экспрессионизм тоже «терял человека».

Выразительный образ нового ощущения своего «я» дал австрийский художник-экспрессионист Оскар Кокошка в серии рисунков к баховской кантате «O Ewigkeit! Du, Donnerwort...» Но кантата в данном случае стала лишь поводом для развертывания философии «Эроса — носителя смерти». «Жестокие» картины взаимного влечения и смертельной, неизбывной вражды двух полов как двух начал: «женского» (страха) и «мужского» (надежды) — символически воплощают и борьбу «эго», собственного самосознания, с захлестывающим его подсознанием, пугающей и темной стихией.

Особенно сильное впечатление производят два рисунка серии: «Дракон над пламенем» (тело чудовища, со всех сторон оплетающее слабое пламя одинокой свечи) и «Автопортрет» (взгляд безумца, со страхом и недоверием всматривающегося в себя, затерянного в мире, где сам дух святой обретает облик давящего духа Земли).

Решающую роль в становлении такого взгляда на человека сыграли своеобразно прочитанный западной интеллигенцией Достоевский и психоанализ Фрейда. Американский ученый Л. Триллинг писал — не без преувеличения — в предисловии к биографии Фрейда, написанной его учеником и последователем Э. Джонсом: «Влияние, которое оказал психоанализ на жизнь Запада, трудно переоценить. Возникнув как учение о некоторых душевных заболеваниях, он затем превратился в радикальную теорию самой душевной жизни. Все науки, изучающие природу и судьбы рода человеческого, так или иначе должны были считаться с ней. Ее положения утвердились

⁶ Он принял смертельную дозу наркотика и такую же дал своему другу, который попросил приобщить его к этому «культу». Полагают, что исход не мог не быть заранее известен Вашё.

и в массовом сознании, хотя часто в огрубленной, а порою в искаженной форме» (144, VII). В этой форме психоанализ и стал одной из самых влиятельных «массовых идеологий» XX века на Западе. Он не только способствовал исцелению некоторых душевных недугов, но превратился также в генератор целого ряда новых.

Именно психоанализ, а в особенности — его упрощенная, идеологизированная разновидность, и нанесли, вероятно, самый сокрушительный удар по срединной сфере человеческой души, тому самому «сердцу», к которому было принято взывать, дабы достучаться до истинно человеческого. «От сердца к сердцу» — так хотел видеть воспринимаемой свою музыку Бетховен, но как раз для «сердца» и не оставляет места принесенное психоанализом видение человека. Клокочущая бездна инстинктивных влечений, с которой теперь начинают отождествлять «истинное» в человеке, и контролирующее, подавляющее эти инстинкты «рацио», культурное самосознание — вот схематически суть этого видения.

Своего рода образец его дал Г. Гессе в романе «Нарцисс и Гольдмунд», где борьба двух начал — чувственно-эротического (Гольдмунд) и рационально-духовного (Нарцисс) — исчерпывает, по сути дела, все возможные драмы и коллизии человеческой души и где само слово «любовь» теряет все смыслы и оттенки, кроме эротических. Разумеется, здесь (1930) еще до его «касталийского» периода все «истинное» для Гессе олицетворяется Гольдмундом.

Конечно, было бы ошибкой отождествлять Фрейда и «фрейдизм», как и вообще всякую научную теорию с ее версией, функционирующей в качестве массовой идеологии. В частности, самому Фрейду был глубоко чужд пафос «расчеловечивания», которым отмечены работы некоторых его позднейших последователей, равно как и дух «антикультуры». Более того, поздние работы Фрейда (в особенности «Неудовлетворенность культурой») дают немалые основания думать, что обозначенная им сфера инстинктивных влечений внушала ему ужас как носительница архаических сил распада *per se*. Уже в работе «По ту сторону наслаждения» Фрейдом было высказано предположение, что инстинкты, стремясь к восстановлению какого-то ранее бывшего состояния, не только консервативны, но и деструктивны по своей природе. Эту обнаруженную им психическую тенденцию к воспроизведению и повторению прежнего состояния Фрейд был склонен толковать как всеобщий закон органической жизни вообще. «Первичное влечение, таким образом, можно было бы определить как присущую органической жизни тягу к восстановлению какого-то прежнего состояния, от которого живая единица вынуждена была отказаться под влиянием внешних мешающих сил, — своего рода органическая эластичность или, если угодно, выражение инерции, присущей органической жизни... выражение консервативной природы всего живущего» (89, 50—51).

Последовательно развивая свое предположение, Фрейд пришел к следующему выводу: «Если мы признаем как не допускающий исключений факт, что все живое умирает, возвращается в неоргани-

ческое по причинам внутренним, то мы можем лишь сказать, что цель всякой жизни есть смерть, и заходя еще дальше, что неживое существовало прежде живого» (там же, 52).

В этой еще очень эскизной картине живая природа предстает перед нами как бы разрываемой двумя несовместимыми стремлениями — к бытию и небытию, и глубже всех своих последователей Фрейд понял, что абсолютная свобода «раскованных» инстинктивных импульсов — в глазах столь многих залог полного торжества «жизни» — есть прямой путь к утверждению «неорганического», к воцарению безвидности и бесструктурности как начала всех начал. Здесь ученый XX столетия неожиданно протягивает руку первобытному шаману, отпевающему мертвое тело, объединяясь с ним в пафосе борьбы за выживание рода человеческого и культуры как орудия этой борьбы: «И теперь, мне кажется, смысл развития культуры перестал быть для нас неясным. Оно должно показать нам борьбу между инстинктом жизни и инстинктом разрушения, как она протекает в среде человечества. Эта борьба составляет существенное содержание жизни вообще, и поэтому развитие культуры можно было бы назвать борьбой человеческого рода за существование» (там же, 309).

Вместе с тем никак не приходится отрицать, что сам Фрейд подготовил почву для того отождествления «чувственности» и «чувств», с одной стороны, «рационального» и «духовного» — с другой, которое стало отличительной чертой вульгарного фрейдизма как массовой идеологии. Позже такой взгляд должен был развернуться в парадокс гипертрофированной рациональности (понимаемой как независимость от «сердца»), сочетающейся с пафосом иррационального (понимаемого как свобода инстинктов), — парадокс, являющийся отличительной чертой эстетики позднего авангарда, но, в сущности, уже очень агрессивно заявивший о себе в философии и социально-политической практике дадаистов и сюрреалистов.

Иронический абсурд, где абсурд — объективное состояние мира, а «черный юмор» — единственно возможный способ отношения индивида к нему, — так можно определить глобальную идею дадаизма. Немецкий философ и писатель Гуго Баль, создатель первого дадаистского объединения «Кабаре Вольтера», заявил: «То, что мы называем дада⁷, — это арлекинада, творимая из пустоты, арлекинада, где ставятся под вопрос все высшие ценности» (133, 182). Румынский поэт Тристан Тцара, самый известный представитель движения, пояснял: «Дада — это микроб, который, подобно воздуху, должен проникать во все щели, где может угнездиться разум» (ibid.).

Эстетические приемы дадаизма, в особенности на первом этапе, в значительной мере были заимствованы у футуристов, прежде всего

⁷ Можно напомнить историю выбора группой самого названия: между страницами франко-немецкого словаря был заложен перочинный нож, и первым словом, на котором открылся словарь, было слово «дада» — детское название игрушечной лошадки на французском языке.

в том, что касалось агрессивного натиска на «задушевность» и «сентиментальность». Отсюда их стремление эпатировать «буржуа» скандальными выходками. Вместе с тем, однако, они гораздо дальше футуристов продвинулись по пути упоения распадом, в чем немалая роль принадлежала Рембо, Аполлинеру, Жарри. Кроме того, они иронически дистанцировались и от божества футуристов — техники; однако это дистанцирование не было столь абсолютным, как дистанцирование от классической «задушевности» и склонности к моральному пафосу. Ирония была как бы выслана восхищением, непреодолимым влечением, и восхищение это питалось как мыслью о той роли, которую может сыграть техника в качестве орудия разрушения старой культуры, так и в особенности имманентным ей *автоматизмом*, изначальной свободой от «назойливого» контроля собственной мысли. Именно идеал автоматизма был подхвачен и философски обобщен Андре Бретоном таким образом, что автоматизм предстает у него как самый совершенный, универсальный принцип творчества и бытия.

В основополагающем документе движения — «Первом манифесте сюрреализма» — последний определяется как «чистый психологический автоматизм, посредством которого можно выразить — словесно, письменно, в любой другой форме — истинное содержание нашего внутреннего мира, продиктованное им при полном отсутствии контроля со стороны разума и без всякой озабоченности морального или эстетического порядка» (188, 40). И в другом месте: «Я всеми силами отвергаю любые попытки, в живописи, в письме ли, отделить жизнь от мысли и поместить ее под эгиду мысли» (ibid., 46).

Философским обоснованием этой идеи психического автоматизма и основанного на ней сюрреалистского приема автоматического письма стал для Бретона мистически переосмысленный психоанализ Фрейда (неистинность сознательно культурного и истинность подсознательно инстинктивного бытия). При этом сюрреалистами были сделаны далеко идущие выводы морального и политического порядка, отнюдь не вытекавшие из теории самого Фрейда и основанные на априорной идее творческой мощи разрушительных импульсов человеческой психики и принципа деструктивности как автономного начала бытия.

Показательны в этой связи соображения, высказанные Бретоном в «Первом манифесте» по вопросу о возможных предтечах сюрреализма. К числу таковых он причисляет многих: Данте, Свифта, де Сада, Шатобриана, Гюго (временами и Шекспира), По, Бодлера. Но все же с одной существенной оговоркой: они не смогли стать законченными сюрреалистами, ибо почти у всех из них были «предвзятые» идеи, за которые они «наивно» цеплялись. И цеплялись «потому, что не хотели заниматься лишь оркестровкой великолепной партитуры. Все это были слишком горделивые инструменты, а потому они не всегда издавали верные звуки. Мы же, не занимающиеся никакой работой очищения, простые звукозаписывающие аппараты... мы служим, возможно, еще более благородному делу» (ibid., 41—42).

Однако для сюрреалистов высвобождение стихии иррационального имеет смысл и значение лишь постольку, поскольку оно окажется способным послужить центральной задаче — разрушению существующей культуры, а в особенности ее сердцевины, суммы ее этических идеалов. По видимости «раскованное», индивидуальное подсознание должно быть направлено в совершенно определенное русло: «Если в глубинах нашей души таятся странные силы, способные либо укреплять то, что существует на поверхности, либо успешно бороться с ним, то мы, несомненно, заинтересованы в том, чтобы уловить эти силы, — вначале уловить их, а затем, если это нужно, подчинить их контролю нашего разума...» (ibid., 23). Отказ, следовательно, совершается не вообще от «предвзятых» идей, в наличии которых Бретон упрекал Гюго и Шекспира, а от предвзятых идей связанных с устойчивым неприятием духа разрушения как духа жизни и смерти.

Сам Бретон подчеркнул это тождество своим известным высказыванием во «Втором Манифесте сюрреализма»: «Простейший сюрреалистический акт состоял бы в том, чтобы, выйдя с револьвером в руках на улицу, стрелять наобум в толпу, пока достанет сил» (ibid., 155).

Таким образом, в философии, а точнее — в мистике сюрреализма индивидуальное подсознание предстает лишь как частица огромного океана космического подсознания с *заключенным в нем порывом ко всеобщей энтропии*. Целью сюрреалистического способа быть и творить становится достижение их унисона, безупречной регистрации механизмом индивидуальной психики сигналов универсума как сигналов тотального распада, возврата к состоянию изначального «*nihi*l» — «ничто». Подобно тому как в алхимии, к которой очень охотно отсылался сюрреализм, получение «*pigredo*», то есть возвращение к элементам их первобытного состояния, являлось необходимой предпосылкой всего «Великого Дела», так в сюрреализме *разложение смыслов* приобретало значение догматического условия истинного творчества.

Выведя проблему на этот уровень, сюрреализм в общих чертах завершил формирование философии художественного авангарда XX века как философии «*creatio ex nihilo*» — «сотворения из ничего». Именно так сформулировал авангардистское кредо Х. Х. Штуккеншмидт в 1958 году в ходе проходившей в Венеции дискуссии на тему «Традиции и прогресс». Однако основные положения этой философии и эстетики сложились еще до второй мировой войны, и, как уже говорилось, еще тогда можно было заметить опасность «отяжеления» исходного импульса к предельной спиритуализации, столь полного, что оно превращается в апофеоз обездуховленной материальности.

Так, мистика развоплощения, развивавшаяся Кандинским, Шёнбергом и экспрессионистами «Голубого всадника», позже ставшая основанием для версий оккультизма и востокомании⁸, своим двой-

⁸ См. далее в очерке «Паломничество...».

ником быстро получила гипертрофированный техницизм. Он сделался основой для формирования принципиально отличной от традиционной концепции творческого процесса. Штуккеншмидт позже назовет это «пафосом математики против чувства». Тенденция эта была усугублена футуристами.

В свой черед отказ от лирического посредника, от «сердца» реализовался в культе импульсивно-биологического начала, культе, опирающемся на психоанализ Фрейда и развернувшимся в настоящий антикультурный бунт. Одной из ранних форм такого бунта стал провоцирующий эпатаж, практиковавшийся уже и футуристами, но оформленный в законченный «стиль» дадаистами, у которых он и обрел особые интонации нигилистического глумления, «черной» арлекинады, творимой из «ничто» и неожиданно возникающей там, где ожидали увидеть светозарные «небеса Сведенборга».

Нетрудно заметить, однако, что все это поле разнонаправленных, но внутренне объединенных тяготений в конечном счете, так или иначе, оказалось связанным с универсальной идеей, вокруг которой начала кристаллизоваться еще на рубеже двух веков философия авангарда, — идеей тотального распада, повернутой мистически, как у Шёнберга и Кандинского, или заостренной социально-политически, как у футуристов и дадаистов, но всегда настойчиво заявляющей о себе прежде всего тем принципиальным значением, которое получило уже в эстетике «первой волны» авангарда разложение художественной формы.

Томас Манн вспоминает в «Романе одного романа»: «Я как раз закончил XXVII главу, где Адриан отправляется в морскую пучину и в „мир светил небесных“ (вольное переложение народной легенды), когда „на Японию впервые были сброшены бомбы, приводимые в действие энергией расщепленных атомов урана“... Это была политическая эксплуатация „сокровенных тайн природы“, сфер, куда, по словам поэта, не подобало проникать „сотворенному духу“ — политическая потому, что применять это страшное „оружие“ для победы над Японией вовсе не требовалось» (53, 292).

Эта запись Т. Манна зафиксировала новый рубеж в отношениях между духом распада и человеческим бытием: рубеж, за которым тайна расщепления ядра — доселе предмет занятий узкого круга особо «посвященных» ученых, а также объект мистических умозрений столь же узкого круга особо посвященных художников, — стала фактором реальной политики, грубой достоверностью гонки вооружений, обернулась угрозой всеобщего уничтожения.

Спустя почти двадцать лет Г. Бёльл подошел к вопросу именно с этой стороны, со стороны обыкновенного человека, вынужденного отныне жить «с бомбой в кармане» и уже самим фактом своего согласия и стремления жить совершающего нравственное деяние. Ибо в обстановке трагедий века, заявил писатель, само по себе такое согласие может требовать больших нравственных усилий, чем

беспросветное отчаяние. «Оставшийся жить не знает, что после него останется. Он живет с бомбой, как и вы, у нас у всех она в кармане рядом со спичками и сигаретами; с ней, бомбой, время приобрело другое измерение, почти исключаящее длительность...» (13, 112).

В 1945 году, когда ядерная вспышка Хиросимы впервые осветила эти новые измерения не только человеческой истории, но и человеческой повседневности, Европа должна была обрести силы для жизни еще и перед лицом другого Апокалипсиса — только что закончившейся второй мировой войны. Воочию открывшийся ужас концентрационных лагерей, еще дымящиеся развалины, миллионы сорванных с мест людей — нет необходимости напоминать все эти неизгладимые из истории приметы трагедии. Рано умерший немецкий писатель В. Борхерт, один из зачинателей послевоенной «литературы развалин», писал о бессилии искусства изобразить весь ужас пережитого: «И мы стоим... тоскующие... потерянные. Потерянные между деревней и деревней. Одинокие в миллионном городе... У нас нет последних вокабул, нет рифм, нет метра для всех наших общих бед» (15, 94). Карпентьер вспоминал: «Я писал „Потерянные следы“ сразу же после окончания второй мировой войны. Я был окружен людьми, которые говорили: „Какое ужасное время! Как можно писать теперь!“ Это было время, когда Поль Валери и другие французские писатели вслед за ним восклицали: „Нам остается только любоваться развалинами“» (35, 454).

Но ведь война — это не только «черная ночь Европы, кишащая бомбардировщиками» (*Сент-Экзюпери*). Это также и победа человеческого духа над силами уничтожения, это и мужество европейского Сопротивления фашизму, на волне которого поднялся неореализм; от этих истоков берет начало новый гуманизм европейского искусства, и само понятие реализм в «Манифесте» 1945 года⁹ было существенно переосмыслено. Как решающий авторы «Манифеста» обозначили не формальный критерий (реалистами, например, объявлялись Пикассо и Леже), а нравственный пафос искусства, его готовность к защите гуманистических ценностей и самого бытия человеческого. К подобному расширению обязывала эпоха. «Величие маленьких людей», как позже скажет Бёльль, требовало адекватного отображения в искусстве. Опыт минувшей войны и новая, еще большая угроза, нависшая над человечеством, обязывали к глубокому нравственному размышлению, и отсюда путь вел как к высокой трагедии (таковы Седьмая симфония Шостаковича, созданная еще в 1941 году, «Военный реквием» Бриттена), так и к «эстетике человеческого», провозглашенной Бёльлем, и той особой теплой задушевности, которую принес с собой неореализм и которую унаследовал от него Феллини.

⁹ «Манифест» был выпущен группой художников, в 1946 году создавших Новый фронт искусства, поставивший своей целью утверждение демократических и гуманистических идеалов искусства.

Иным путем пошел послевоенный авангард; и его отношение, вернее же — *отсутствие какого бы то ни было отношения к событиям второй мировой войны* обозначает рубеж, перейдя который, этот новый язык, на заре столетия созданный, чтобы наиболее верно говорить о духовных драмах человека этого столетия, вообще порывает с его судьбами.

Адриан Леверкюн в «Докторе Фаустусе» развивает перед своим другом Цейтбломом длинное рассуждение о пагубности для музыки всяких «сантиментов», «коровьего тепла», к которому она так склонна по своей природе. По его словам, все «не сентиментальное, а строго закономерное уже хорошо». Ибо «...любой закон действует охлаждающе, а у музыки столько своего тепла, хлевно, я был сказал, коровьего тепла, что ей всегда на пользу охлаждение...» (52, 91). Это прямо-таки космическое охлаждение быстро вырисовывается как «королевская идея» второй волны художественного, но в особенности — музыкального авангарда, как бы решившего противопоставить кровавому хаосу позади и ядерному апокалипсису впереди «ледяные возможности» геометрии, если воспользоваться образом из романа.

Английский музыковед Бриндл, биография которого тесно переплелась с биографией самого авангарда этой эпохи, предпринял весьма масштабную попытку проследить развитие его основных тенденций в связи с проблемами и вопросами, принесенными началом «атомной», а затем «космической» эры.

«Начиная с 1945 года,— пишет он,— произошли два события, по своему значению превзошедшие что-либо случившееся за все время после рождения Христа. Первое: на Хиросиму и Нагасаки были сброшены атомные бомбы. Второе: человек высадился на Луне. Первое означает, что человек может уничтожить весь род человеческий в одной вселенской бойне; второе — что мы отныне не прикованы цепью к этой планете до окончания времен, но можем отправиться в космическое пространство, в путешествие, не имеющее конца» (120, 1). И далее: «Суть заключается в том, что интеллектуальный климат атомной эры требовал для своего выражения качественно новых звучаний. И отличительной чертой этих новых звучаний был отказ от традиционных элементов и шёнберговских приемов их модификации... Композиторы говорили о том, что все следует начать сначала, с „tabula rasa“» (ibid., 5). Иными словами, теперь требовалось «разъять» исторически сложившийся музыкальный комплекс, создать язык, адекватный «атомному веку», что для музыки, согласно этим установкам, означало отказ от ее эмоциональной природы. Теперь даже Шёнберг и Берг, еще связанные с музыкой как с языком чувств, могли показаться слишком романтическими и эмоциональными. Напротив, как отмечает Бриндл, «микромасштабная, абстрактная, вневременная, надчувственная музыка Веберна привлекала не только самим по себе характером звучаний, она обладала также и той интеллектуальной настроенностью, кото-

рая особенно соответствовала склонностям послевоенного поколения композиторов» (ibid., 13—14)¹⁰.

Возникает и утверждается ключевое понятие новой волны авангарда, как бы концентрирующее в себе и его мировоззренческую установку, и его практическую программу: понятие «структура».

«„Структура“ — одно из ключевых понятий нашей эпохи», — провозгласил Булез в 1958 году (132, 112), а Бриндл отмечает: «...Структура превратилась в истинный фетиш, так что для некоторых композиторов стала целью в себе — и так что теперь представлялось вполне естественным пожертвовать поэзией во имя красот математики» (120, 20).

Сериализм, пуантилизм, алеаторика, конкретная музыка, электронная музыка — весь этот спектр технических новаций, пришедших с большим авангардом 50—60-х годов, был объединен общим духом абсолютного приоритета проблем языка над всеми остальными проблемами творчества. Общее настроение было таково, что не существует музыки вне этих новых языковых форм, и это самоупоеание авангарда выразил Эймерт: «Сегодня музыка существует либо в том виде, как создает ее авангард, либо не существует вовсе» (ibid., 14).

Первый — и очень сильный — удар последовал с совсем неожиданной стороны. В 1954 году раздался предостерегающий голос Адорно, в свое время увидевшего в авангарде наиболее верного выразителя духовных драм и поисков эпохи. Однако в 1954 году знаменитый философ выступил с обширным докладом об «одряхлении современной музыки» (и действительно, разве не является одним из первых и несомненных признаков старения всякого живого организма его «оссификация», окостенение?). Верный себе, Адорно зафиксировал резкий спад внутреннего напряжения, характерного для «первой волны» авангарда периода «бури и натиска», когда музыка еще была связана с болями и бедами вступившего в полосу кризисов европейского духа. «Ослабление внутреннего напряжения и формообразующей силы, — отметил Адорно, — имеет общую природу и общие корни» (106, 158).

Указание на ослабление формообразующей силы должно было бы особо уязвить лидеров послевоенного авангарда, упоенных как раз и более всего своими изобретениями в сфере формальных приемов. Но, как весьма основательно заметил Адорно, это иллюзия: по сути дела, современный авангард живет теоретическими и техническими новациями первооткрывателей, утратив то, что у них было, — «самый дух смятения, который и дал жизнь их первым творениям» (ibid., 160). Сегодня человеческое беспокойство выросло стократ, но музыка как будто даже и не хочет знать о нем. Но, продолжал Адорно, «если искусство бессознательно отворачивается от общего смятения и сводится к чистой игре — потому что оно стало слишком слабым

¹⁰ Сравнительно недавно Булез, например, еще раз указал, что причисляет себя к «потомству Веберна», а не Шёнберга (116, 16).

для того, чтобы быть чем-либо еще,— оно отрекается от истины и теряет свое единственное право на существование» (ibid.). Сто лет назад Кьеркегор говорил, что там, где раньше открывалась непроходимая и пугающая бездна, теперь построен железнодорожный мост, и взгляды пассажиров комфортабельно услаждаются ее видом. «Такова же теперь и ситуация в музыке» (ibid., 162). И однако, подчеркнул в довершение приговора Адорно, опасность абсолютизации приема уже присутствовала в «первой волне» авангарда, где поиски предельной спиритуализации «посредством диалектического парадокса» соединились с почти суеверным культом техники.

Отталкиваясь от этих жестоких, но, по сути, справедливых суждений Адорно, можно констатировать, что в потенции авангард «второй волны» как наследник и преемник первой мог пойти по пути либо усиления внутреннего напряжения (как усилили его сама эпоха и Шёнберг в «Свидетеле из Варшавы»), либо дальнейшей гипертрофии технического приема, что и произошло.

Однако такая гипертрофия техники, в отличие, скажем, от формы Шёнберга или даже разрушительного культуроборчества дадаистов и сюрреалистов, принципиально не связанная с самыми масштабными человеческими драмами XX века, означала, что разложение формы теперь превращалось в самоцель. Искусство же в этом случае, изменяя своей изначальной функции союзника жизненных сил в борьбе с силами распада, стремится к энтропии в том ее почти классически чистом виде, в каком она описана австрийским физиком Э. Шредингером, согласно которому состояние энтропии — это «неизменное состояние, в котором не возникает никаких событий» (100, 100).

В стилистике послевоенного авангарда исходная тенденция к утрате звуками всякой качественной определенности была многократно усилена тем, что Адорно назвал «атомизацией» музыкального языка. В идеологии авангардистских кругов такая атомизация подавалась как единственный путь к созданию музыкального языка, адекватного ядерному веку. Так, известный французский музыкальный критик А. Голеа, бывший своего рода рупором музыкального авангарда, провозглашал: «Писать в атомный век атомную музыку — это может показаться претенциозным и инфантильным. Но, право, есть что-то в этой параллели...» (132, 112). При этом все обстоит так, как если бы в «атомный век» существовал и был интересен только атом с проблемами своего внутреннего строения, а не люди, уже ставшие жертвами получившей преступное применение энергии распада. Задача музыки представляла как аналогичная тем, которые решала ядерная физика: внедриться во «внутреннюю жизнь звука», по словам Штокхаузена.

Своего рода эталоном тождественности музыкальной и реальной энтропии можно считать кантату Луиджи Ноно «Прерванная песнь» (1957), о которой уже шла речь в очерке «Панорама». Сам материал, ставший литературной основой кантаты, бескомпромиссно требовал от композитора заявить о своем отношении к смерти и небытию,

и Томас Манн не случайно в предисловии к первому изданию сборника «Писем осужденных на смерть борцов европейского Сопротивления» напомнил о рассказе Л. Толстого «Божеское и человеческое». Здесь о приговоренном к смерти Светлогубе есть такие слова: «Он чувствовал в себе такую силу жизни, что не мог представить себе смерти, не мог соединить сознание своего „я“ со смертью, с отсутствием „я“» (81, 262). Манн писал, отталкиваясь от Толстого, об огромной вере в жизнь, пусть даже и посмертную, объединившем в этих прощальных письмах христиан и атеистов, чувстве неприятия уничтожения.

Однако в музыке кантаты текст был «атомизирован», разложен на фонемы. Слово, посредством которого надеялись донести до оставшихся жить цельность своего «я», превратилось в бескачественное колебание звуковых частиц.

Но одержимость послевоенного авангарда «структурой» была не только следствием обманутости «высокими словами», как о том говорил Булез в 1961 году. Ее корни, ее общий философско-мировоззренческий смысл гораздо более глубоки, и, как это было и относительно «мистики развоплощения», которую исповедовала первая волна авангарда, музыкальный «структурализм» соотносился и переплетался с более обширными интеллектуальными движениями своего времени. На эти связи уже неоднократно указывали и советские и зарубежные исследователи (см. 41). Здесь, однако, хотелось бы остановиться на том, каким образом и почему лингвистический, а затем этнографический структурализм превратился в новое, актуально звучащее философское обоснование идеи распада и приемов разложения музыкального языка на составляющие его элементы.

Как и большая часть философских и общекультурных идей, к которым на протяжении своей истории отсылается авангард, структурализм в основных своих положениях сложился еще на заре века. В 1911 году Ф. де Соссюр сформулировал тезис, легший в основу как всех дальнейших структуралистских интерпретаций разных областей культуры, так и всего структуралистского мифа: *произвольность знака*. «Связь, соединяющая означающее с означаемым, произвольна... *Языковый знак произволен*» (72, 100, 101). И далее: «...В языке нет ни понятий, ни звуков, которые существовали бы независимо от языковой системы, а есть только смысловые и звуковые различия, протекающие из этой системы» (там же, 152—153). Именно этот аспект структурной лингвистики подчеркивал крупнейший антрополог-структуралист К. Леви-Стросс, которому, быть может, принадлежит решающая роль в оформлении структуралистского мифа второй половины века.

Тезис о «произвольности знака», пожалуй, не поддается прямому опровержению. Тем не менее связь между знаком и смыслом далеко не проста, и уже в древнейших культурах изначально присутствует стремление осмыслить, одухотворить знаки. Так, известный русский фольклорист А. П. Афанасьев писал, отмечая характер

ную для древних языков и народной речи образность и метафоричность: «Еще до сих пор в наших областных наречиях и в памятниках устной народной словесности слышится та образность выражений, которая показывает, что слово не всегда есть только знак, указывающий на известное понятие, но что в то же время оно живописует самые характеристические оттенки предмета и яркие картинные особенности явления» (9, 21). И далее соображение еще более глубокое и значимое для рассматриваемого здесь вопроса: «...В незапамятной древности значение корней было осязательно, присуще сознанию народа, который с звуками родного языка связывал не отвлеченные мысли, а те живые впечатления, какие производили на его чувства видимые предметы и явления» (там же, 22).

В иероглифике связь между знаком и чувственно воспринимаемым образом предмета очевидна, но и в новых языках слова и даже их отдельные, особенно корневые элементы не функционируют абстрактно, но живут в контексте языковом, а также культурном и духовном.

Структуралистский миф не только абсолютизировал постулат Соссюра, но и догматизировал характерную для современных языков «дистанцию» между словом и чувственным и эмоциональным впечатлением, его породившим. Следуя своему исходному импульсу борьбы с романтизмом, музыкальный авангард в структуралистский его период конкретизировал это как все усугубляющийся разрыв между музыкальным образом и непосредственным человеческим чувством.

Одновременно прогрессировала и другая тенденция, обозначенная еще в «словесной алхимии» Рембо, а затем наибольшее развитие получившая в творчестве Джойса, особенно в «Поминках по Финнегану». А именно: тенденция к прогрессирующей подмене реальности знаком, когда знак принципиально десемантизируется, но зато художник получает полную возможность творить новую вселенную из полностью очищенных от их первоначальных значений слов. Влияние, которое оказал Джойс на эстетическую философию послевоенного авангарда, в частности на мышление Булеза и Кейджа, хорошо известно¹¹, но наиболее отчетливо структуралистское кредо «второй волны» музыкального авангарда было сформулировано Я. Ксенакисом, по словам которого, следовало «подвергнуть анализу отдельные звуковые ощущения, *рассечь их*, овладеть ими (курсив здесь и далее мой. — К. М.), а затем использовать их в наших собственных построениях; *кристаллизовать* мыслительные процессы, посредством которых создаются звуки, и экспериментировать с ними в наших собственных композициях... Творить искусство посредством „геометрии“» (120, 20).

Структуралистская идеология в известном смысле доводит до абсолюта инженерно-техницистский взгляд на мир и человека. Уже

¹¹ Об этом влиянии сам Кейдж говорит, в частности, в своих «Вторичных записках о „Поминках по Финнегану“», к которым позже написал и музыку (14, 34).

сам по себе «чистый» структурализм тяготеет к такой гипертрофии «техники» в собственном смысле слова. Расчлняя все на сумму связей внутри системы, подходя ко всем явлениям с вопросом: «Как это сделано?», структурализм создает собственный, адекватный ему образ мира, где «неорганическое» и рукотворное принципиально возвышается над органическим и нерукотворным. Не «космическое древо», олицетворявшее мироздание для мифопоэтического мышления, а нечто вроде набора-конструктора (или «калейдоскопа», по Леви-Строссу¹²) элементов, способных вступать между собой в п-ное число сочетаний.

Эта мертвенная геометрия как нельзя более соответствовала той цели, которую как основную формулировал для себя авангард первого послевоенного десятилетия — цели создания «*tabula rasa*». Уже сама по себе структуралистская концепция «эпистемологических разрывов»¹³ как содержательно немотивированных и резких смен одной произвольной знаковой системы другой создавала духовный климат, сильно искушающий к перетряхиванию «стеклышек в калейдоскопе», — а таковым предстает теперь, собственно, вся культура.

Равным образом, несмотря на «геометрический холод», с которым провозглашался пафос нового языка, в самом музыкальном структурализме заключались предпосылки к позднейшим и внешне немотивированным (внутренне же — закономерным) переходам от рации к первобытной магии, а от космического бесстрастия — к культу коллективных экстазов. «Я думаю, — писал Булез в своей во многом программной статье „По случаю“, — что музыка должна вызывать нечто похожее на коллективную истерию и коллективное колдовство, — как этого желал Антонен Арто» (116). Отсылки к Арто, исходящие от Булеза, делают очевидным тот специфически «черноключный» характер строго техничных структуралистских формул-заклинаний, о котором говорилось выше и который в философии Булеза, например, органически связан с культом основоположника символизма Стефана Малларме.

Американский исследователь поэтического авангарда XX века У. Фоули справедливо отметил, что ключевой для понимания функции слова в этой поэзии может быть строка Робера Десноса, поэта-сюрреалиста, в годы войны погибшего в немецком концлагере: «Слова, вы — мифы, вы — мирты на мертвых ликах...» (131, 51). О чем же рассказывают эти мифы? О былой вере в сущности вещей и смыслы мироздания, но не существует ни того, ни другого, есть только калейдоскопическая игра фантомов на фоне универсальной пустоты, всеобщего «ничто», и слова, эти миртовые цветы мертвых сущностей,

¹² «...Нет противоречия в том, что история знаков и символов дает все непредвиденные явления, хотя она приводит в действие ограниченное число структурных сочетаний. В калейдоскопе сочетания одних и тех же элементов дают всякий раз иной результат» (151, 49).

¹³ Понятие, введенное известным французским философом-структуралистом М. Фуко.

непривычно сочетаемые, многообразно аранжируемые, могут снова и снова приобщать нас к такой вселенской игре.

Можно сказать, пожалуй, что для такого восприятия все словарное богатство языка становится подобным коллекции нумизмата: слова, как старинные монеты, указывают на их некогда реальное могущество. Сейчас же их можно перебирать и сочетать по своему хотению, питая этой игрой неистощимые прихоти воображения.

Но коль скоро память о древнем реальном могуществе слова жива, возникает искушение возродить его, и, в сущности, то, чего искали прославленные во французской поэзии «алхимики слова», прежде всего Малларме и Рембо, — это поэтический и рукотворный эквивалент «Слова», того божественного глагола, которым, согласно преданию, был некогда сотворен мир. При этом слова, то есть «произвольные знаки», и даже слагающие их микроструктуры — фонемы и отдельные звуки, неожиданно получают здесь своеобразную заклинательную силу, — в сущности, подобно мантрам, которые тоже ведь представляют собой отдельные слоги и звуки, якобы обладающие собственной магической силой. (Еще один мост от структуралистского «звукодробления» к восточной магии и эзотерике.) В конечном счете речь шла об универсальной формуле-заклинании, способной объять Вселенную¹⁴, и соединение в творческой философии Булеза культа Малларме с поклонением Арто очевидным образом свидетельствовало о разрушительном пафосе неотмирных звуковых конструкций, создаваемых послевоенным авангардом. Это тем более знаменательно, что бунтарская контркультура 60-х годов, с которой во многом пересеклись пути эстетического авангарда, провозгласила одним из своих величайших пророков именно Арто. Сам Арто, человек чрезвычайно трагической судьбы, умер в 1948 году, так и не дождавшись хоть сколько-нибудь масштабного воплощения в жизнь своих идей. Однако в 60-х годах его книга «Театр и его двойник» среди адептов контркультуры стала почти настольной. В ней обнаружили не только специфическую философию театра — «театра жестокости», вокруг которого в те годы гремел настоящий бум, но и более общезначимую философию искусства и жизни, подводившую еще и одну опору под отождествление творчества и разрушения. У самого Арто такое отождествление было логическим развитием гностического тезиса о духе, скованном материей, и наиболее впечатляющим образом выразилось в уподоблении им идеального театра, театра-медиума между человеком и неизвестными ему самому силами его души, мрачному «театру чумы», каким донесли его до нас средневековые хроники и «Декамерон». Художник в данном

¹⁴ «Всю свою сознательную жизнь, — отмечает советский исследователь С. Великовский, — Малларме помышлял о некоей — с большой буквы — Книге, которая давала бы исчерпывающее „орфическое толкование Земли“, и с усердной страстью алхимика делал к ней пробные заготовки. Ему мечталось явить однажды в плотной кружевной вязи завораживающих слов светское замещение божественной святости — сущность всех существований, конечное таинство всех бесконечностей, разгадку вселенских загадок» (204, 310).

контексте уподобляется шаману, говорящему с духами, а не с людьми и говорит он не на человеческом, членораздельном языке, а на языке воплей, восклицаний, слов, разъятых на первоэлементы.

Логика Булеза, связующего в единое целое «ключевое слов-структура» с первобытными экстазами Арто, теперь обрисовывается: думается, достаточно отчетливо для того, чтобы за ней можно было опознать на новом уровне сопутствовавший авангарду от самого его зарождения парадокс *рационального иррационализма*.

Реальная историческая ситуация, сложившаяся в конце 60-х годов в развитых капиталистических странах в русле антибуржуазного молодежного бунта, создала по-своему исключительные условия для омассовления ряда философских и эстетических тезисов авангарда, до сих пор не вышедших за пределы элитарного круга.

Связи между фундаментальными, по видимости холодно-математическими принципами музыкального авангарда и иррациональной стихией контркультуры с особой четкостью выявляют два феномена. Во-первых, хеппенинг, понимаемый не только как универсальный эстетический прием, но и как не менее универсальный «способ быть». Во-вторых, специфическая философия и культ Востока как родины принципиально отличных от утвердившихся в западной культуре жизненных и творческих идеалов. И то и другое объединил в своей деятельности и личности Джон Кейдж. Он же, пожалуй, может считаться лидером и даже зачинателем того процесса омассовления и вульгаризации эзотерических и мистических устремлений «первой волны» авангарда, которыми отмечена молодежная контркультура протеста.

Хеппенинг — одно из самых распространенных и универсальных определений художественного стиля театрального — но и не только театрального — авангарда 60-х годов. Хеппенинг существенно продвинул эстетику авангарда к тому, чтобы стать инструментом энтропии. Уже в самом этом слове присутствует догматизация случайного (*англ.* Нарреп — случаться, происходить), и в том виде, как хеппенинг сложился в авангардистских кругах США в начале 50-х годов, он резко усилил обозначенную еще дадаистами тенденцию к разрушению искусства хаотической, часто шутовской игрой случайных (по сути дела, нарочито «случайных») элементов и явлений жизни.

19 октября 1959 года (этот день некоторые исследователи и считают днем рождения собственно хеппенинга) в одной из мансард Гринвич Вилледж А. Кэпроу устроил вечеринку, на которую была приглашена избранная публика. Стены и мебель были декорированы коллажами самого Кэпроу и фотографиями обнаженных людей. Большую роль играло также освещение, особая игра цветовых пятен. Гости, они же и исполнители хеппенинга, получили карточки с указанием того, что они должны делать, дабы вписаться в эту окружающую среду и в живом соединении с ней создать эстетическое событие, переживаемое «hic et nunc». Как пояснил сам Кэпроу, в замысле своем он стремился «сделать границу между

искусством и жизнью возможно менее различной...» В дальнейшем развитии этого замысла решающую роль сыграла встреча Кэпроу с композитором Джоном Кейджем. И действительно, и принципы, и приемы хеппенинга уже в почти чистом виде предстали в опыте Кейджа, получившем затем вид музыкального произведения «4' 33"» (см. об этом на с. 252—253). «Музыкой» в данном случае должна была стать принципиально не музыка, а все случайные и разрозненные элементы жизни исполнителя и публики, как рамкой охваченные указанным отрезком времени: их дыхание, кашель, реплики, шум проезжающих по улице автомобилей и т. п. Искусство здесь превращается в средство собственного разрушения.

Философские обоснования такой эстетической практики, которая в свой черед должна была разрешить проблему создания *tabula rasa*, были почерпнуты из чрезвычайно популярной (особенно в США) в 50—60-х годах версии дзен-буддизма.

В этой его версии был чрезмерно педалирован тезис о смысловой, этической и эстетической равнозначности всех проявлений и элементов жизни («Будда во всем»), в чем-то тождественный пантеизму немецких мистиков¹⁵. Однако человек скован привычкой оценивать и давать имена, вместо того чтобы мгновенно воспринимать равно везде присутствующего Будду. Один из самых распространенных приемов дзен для развития такого восприятия — это как раз парадоксальное смещение границ общепринятого, ошеломляющие видимость абсурдность, а иногда и жестокостью ответы учителей на вопросы учеников.

Так, один из лидеров контркультуры и автор самого популярного в 60-х годах изложения дзен-буддизма, переселившийся в Калифорнию англичанин Алан Уотс пишет в своей книге «Дзен-буддизм»: «Однажды монах спросил Дзуй-уэя: „С какой целью пришел с Запада Первый Патриарх?“ Дзуй-уэй сказал: „Передай-ка мне эту подставку“. И как только монах подал ее, Дзуй-уэй ударил его этой подставкой. Другой учитель дзен однажды пил чай с двумя своими учениками. Вдруг он кинул одному из них свой веер со словами: „Что это?“ Ученик развернул веер и стал им обмахиваться. „Неплохо, — сказал учитель, — теперь ты“. И он сунул веер другому ученику, который тут же сложил его и почесал им шею. Затем он снова раскрыл его, положил на веер кусок пирога и подал учителю. Это понравилось учителю еще больше, ибо, когда нет имен, мир перестает члениться на классы, теряет свои границы и пределы» (207, 127).

Не нужно обладать слишком изощренным восприятием, чтобы заметить: и учитель, и ученики знают и имя, и назначение предмета. Именно поэтому учителю больше понравился ответ второго ученика: он использует предмет не по назначению, а абсурдно, бессмысленно.

¹⁵ «Звезда стоит булыжника, а лягушка столь же прекрасна, что и серафим», — писал И. Шеффлер («Силезиус») в своем «Херувимском страннике», в поэтической форме суммировавшем идеи немецкой средневековой мистики от Экхарта до Бёме.

Но эта бессмыслица имеет значение только в связи со смыслом, который она отрицает. Иными словами, здесь перед нами прием обучения, но не творчества дзен, когда подобные парадоксы теряют всякое значение и когда художник схватывает и запечатлевает непреложную истинность бытия, удерживающего равновесие на краю небытия, совершенной формы, обрисовавшейся в океане бесформенности.

Однако в той интерпретации, которую дзен получил в кругах послевоенного художественного авангарда, он предстает гораздо более однозначным; здесь он целиком подчинен центральной «идее-чувству» тотального разрушения всей сложившейся доселе западной культуры, как исходившей из заведомо ложных предпосылок: рационализма, индивидуализма, склонности дифференцировать и оценивать явления. «Мудрость Востока» призвана была послужить их сокрушению, но в том-то и дело, что, изучая устойчивый комплекс влечения к Востоку, издавна присущий «западному духу»¹⁶, можно очень многое узнать о Западе и очень мало — о Востоке. Он — либо черное, экстатичное, пламенное начало бытия, либо прозрачная и холодноватая Нирвана, но в любом случае он — олицетворение великого космического океана, слиянию с которым не препятствуют западная «рациональность» и назойливое стремление различать «добро» и «зло» (как если бы сами эти понятия были присущи только Западу, а не встречались уже в религиозно-этических системах самых архаических народов!). Но в любом случае он — «безличное», противостоящее «всеобще-западному личному началу» (Ф. Достоевский).

Своеобразную систематизацию символов, образующих устойчивые антитезы и рассеянных на всем временном протяжении от Парменида и Платона до европейских романтиков, предложил французский историк Д. де Ружемон: «Восток: заря, утро, верх, правое, предельная утонченность, ангел откровения, дух, интуиция, мудрость, возрождение, просветленное знание, отчизна души. Запад: закат, вечер, низ, левое, непрозрачная плотность, сумерки, демон утилитаризма и слепого могущества, забвение высших целей души, телесность и материальность, беспорядочная активность, ложное,отяжеленное материей знание, страна изгнания» (176, 25).

Целый ряд из этих традиционных антиномий уже в межвоенный период интенсивно возродился в философии авангарда, в частности у сюрреалистов, где особо заметно обозначилась деструктивная устремленность их увлечения Востоком. В социально-политических программах сюрреализма разоблачение буржуазно-рационалистической цивилизации Запада занимало равное место с утверждением безусловной истинности «восточных» начал. При этом в поэтике

¹⁶ К. Ясперс писал в своей фундаментальной работе «Истоки и смысл исторического процесса»: «Греки заложили основу западного мира, но так, что он существует лишь постольку, поскольку он постоянно направляет свой взор на Восток... В раз- делении Запада и Востока Восток остается... средоточением знания и соблазна...» (105, 123).

сюрреалистов, развивших и углубивших созданный романтиками культ некоего суммарного «Востока», увлечение экзотикой тропических островов и магическими культами, особенно водуизмом, играло ту же роль, что и обращение к алхимии. Здесь надеялись приобщиться к «черным» тайнам, познание которых могло бы дать освобождение от пут ненавистной западной культуры — и культуры вообще.

Американский исследователь сюрреализма К. Браудер, подчеркивая этот его аспект, отмечал, что, согласно одному из основных постулатов сюрреализма, «примитивные общества обладают непосредственным опытом магического, а также способностью к контакту с иррациональными силами... Следовательно, нет ничего удивительного в том, что Бретон очень рано заинтересовался примитивным искусством... что он посещал индейские резервации и присутствовал на водуистских церемониях» (121, 61).

Позже, с битниками, а затем — и особенно — в молодежной субкультуре 60-х годов этому кругу идей и настроений суждено было стать идеологией довольно обширного и политически радикального общественного движения, что при неизбежных упрощениях более отчетливо выявляло некие фундаментальные основы западной восточности.

Одна из них — устойчивое стремление преодолеть самосознание, понятие собственного (но, стало быть, и чужого) «я» как пагубную иллюзию, в свою очередь создающую иллюзию расчлененного на отдельные явления мира. Огромный вклад в становление ориенталистского мифа контркультуры внес Герман Гессе, «Степной волк» и «Сиддхарта» которого были в этих кругах чрезвычайно популярны.

Человек — луковица, состоящая из сотни кож, ткань, состоящая из сотни нитей, — читает в таинственном «Трактате о Степном волке» сам Степной волк, Гарри Галлер. — Поняли и хорошо знали это древние азиаты, и буддийская йога открыла целую технику, чтобы разоблачить самообман личности. Забавна и разнообразна игра человечества: самообман, над разоблачением которого Индия билась тысячу лет, — это тот же самообман, на укрепление и усиление которого положил столько же сил Запад» (24, 261—262).

Что до «Сиддхарты», то он стал своего рода священным текстом в «религии ЛСД», или психоделии, как стали именовать идеологическую (в отличие от обычной, патологической) наркоманию 60-х годов, где прием наркотиков считался необходимым условием «расширения сознания», выхода за пределы собственного «я» и слияния со стихией коллективного бессознательного. Само это понятие, выработанное швейцарским психологом и философом культуры, последователем, но затем и противником Фрейда К. Г. Юнгом, имело немало общего с основной гностической идеей универсального духа — пленника частных вещей и явлений (хотя, разумеется, столь сложное явление, как теория Юнга, не исчерпывается только этим), а его концепция «Архетипов» — устойчивой тенденции каждой индиви-

дуальной души воспроизводить и повторять одними и теми же символами какие-то неизменные сигналы универсального психизма — была очень созвучна тому расширительно понимаемому психическому автоматизму, о котором говорилось выше и который был одним из постулатов авангардистского мистицизма. Именно в таком ключе толкует юнгианские архетипы западногерманский композитор П. М. Хамель, и примерно то же означало «коллективное бессознательное» в психоделии.

Тимоти Лири, американский психолог и основоположник «религии ЛСД», рекомендовал своим последователям, готовясь к ритуалу, перечитать последнюю главу «Сиддхарты» Гессе, развивающего мысль о том, что все есть все и все равно всему. Такова высшая мудрость, которую герой романа Сиддхарта выносил в лоне очень многообразной и бурной жизни и завещает своему другу Говинде. Постоянно искушающий культурное самосознание Запада тезис об ущербности дифференциации и градации бытия получает здесь одно из наиболее выразительных своих воплощений. Сам Будда ошибается, говорит Сиддхарта, противопоставляя иллюзию и истину, страдание и избавление. «...Те, кто поучают, не могут иначе. Но мир как таковой, мир в нас и вокруг нас никогда не бывает однозначным... Никогда человек не бывает только святым или грешником. Так только кажется, потому что нам свойственна иллюзия реальности времени. Но время — это не реальность, Говинда. Я неоднократно постиг это. А если время не реально, тогда и граница между бренностью и вечностью, между страданием и блаженством, между добром и злом также является иллюзией» (141, 112). Приобщенному к этому знанию Говинде открывается видение мира, подобно могучей реке отражающего в своем течении миллионы мелькающих над ним теней, но остающегося вечно единым и неизменным. Руководитель известной американской группы «Сантана» Карлос Сантана сопровождал свою пластинку «Караван-сарай» изречением индийского мудреца, которое как бы сконцентрировало в себе гностическое «томление» авангарда и так естественно перекликается со Сведенборговым «восхождением на небеса», на заре века оказавшим столь неотразимое влияние на Шёнберга: «Тело растворяется в универсуме. Универсум растворяется, растапливается в беззвучном голосе. Звук рассеивается, растворяется во все пронизывающем свете. И свет входит в лоно бесконечной радости» (135, 149).

Но еще дадаисты показали, как легко в философии и в социальной практике эстетического авангарда храмовое священнодействие превращалось в клоунаду, из которой зритель мог делать какие угодно выводы. Не избежал подобной метаморфозы и контркультурный дзен-буддизм, а творчество Кейджа может служить здесь своего рода образцом. Так, американский критик К. Томпкинс пришел к заключению, что вклад Кейджа, в сущности, «представляет собой первый со времен Ренессанса революционный переворот основных положений западного искусства» (14, 33). Заметим, что Кейдж, действительно, в некотором роде довел до логически следовавших

из них выводов фундаментальные посылы эстетики авангарда, и прежде всего его исходное нигилистическое недоверие к человеческим чувствам. Это недоверие к психологии уже у дадаистов, любивших выбирать слова с помощью игральной кости или посредством закладывания перочинного ножа в словарь, обернулось подчинением «механике», то есть гораздо более «грубому» и материальному уровню бытия. У Кейджа такое доминирование «механики» было догматизировано в алеаторике, когда человек перестает играть какую бы то ни было роль в выборе выразительных средств. Теоретически, в духе философии дзен-буддизма и оказавшей большое влияние на Кейджа древнекитайской «Книги перемен», это должно было открыть пути к восприятию повседневности как вечности, мелочей жизни — как откровений космоса. «Наша задача, — провозглашал Кейдж, — утверждать жизнь; не создавать порядок из хаоса или улучшать мироздание, а просто пробудиться к жизни, которой мы живем» (там же).

Однако совершенно ясно, что подобная эстетическая установка предполагает и соответствующую «философию жизни», основным принципом которой становится форморазрушение, возвращение к исходному, или посмертному — хаосу составлявших их атомов. Не говоря уже о том, что результатом такой эстетической практики стало размывание вечного в суетном (взамен обещанного обретения его в повседневном), место художника, творца, вносящего упорядоченность и гармонию в хаос и тем самым создающего искусство, занял теперь «препаратор», конструирующий *антиискусство*.

В самом деле, когда «препарируется» рояль, когда создается целый оркестр из тормозных барабанов от автомобилей, деревянных кубиков, чашек для риса, детских погремушек, полицейских свистков и ослиной челюсти, то неизбежно возникает вопрос: если речь идет о непосредственном восприятии всего сущего, то зачем же нужен этот жесткий отбор по принципу «анти», для чего нужен «препаратор», заменяющий художника? Ответ напрашивается сам собой: для того, чтобы парализовать имманентно присущий жизни — и искусству как подражанию жизни — порыв к формообразованию и смыслообразованию. Стало быть, понятие «антиискусство» применительно к деятельности Кейджа — не ругательный ярлык, а точное выражение его творческого — если уместно употребить это слово — кредо.

Более последовательный и откровенный, нежели Кейдж, М. Касель вполне четко определил «космогонический» смысл такого разложения искусства. Назвав свое новое, показанное осенью 1983 года сочинение «Die Erschöpfung der Welt», он, верный себе и традиции «черного юмора», спародировал название оратории Гайдна — «Schöpfung der Welt» («Сотворение мира»). Речь, стало быть, идет о возвращении мира в изначальное «ничто», образ которого и являет лишнее чувства, формы и смысла произведение «антиискусства».

Критик Жак Дрийон комментировал не без двусмысленного вос-

хищения, но по сути весьма справедливо: «Это настоящий подрывной элемент, один из тех, кто бомбам предпочитает ложь, устрашению — смех, один из тех, кто минировать самые основания музыкального искусства, делая вид, что уважает его правила» (128, 25).

Но время ли тешиться подобной игрой перед лицом сил, способных поистине осуществить «десотворение мира», развязать подлинный, а не метафорический апокалипсис? Леденящий холод и глумливый смех — таковы две ипостаси «черта» в романе Томаса Манна, и образ этот приобретает устрашающую конкретность сейчас, когда ученые, оперируя цифрами, определяют возможный облик и последствия ядерной катастрофы, отводя первоначальную роль образу «ядерной зимы», а отрекшийся от своего предназначения художник отвечает им гримасой «черного юмора». Время (шагать «в ногу» с которым всегда было столь жизненно важно для представителей авангарда) повелевает сделать выбор, и о возросшей антиэнтропической миссии искусства в «атомный век» убедительно писал известный американский прозаик и эссеист Джон Гарднер: «По своей сути искусство серьезно и благотворно — это игра, противодействующая хаосу и смерти, противодействующая энтропии... Искусство строит временные укрепления, защищая от всеуравнивающих сил природы то, что есть в нас великолепно неестественного, — наше сознание, то особое состояние, в котором отнюдь не все атомы друг другу равны» (22, 389—390). К сожалению, слишком многие художники — прежде всего послевоенного авангарда — предают эту заградительную, антиэнтропийную миссию искусства, превращая его в пособие тех сил, с которыми оно было призвано сражаться.

Век близится к своему концу, и «тайна распада», на заре его окутанная мистическими облаками, сейчас, на закате, оборачивается ко всему живому на Земле тем своим грознейшим — но и древнейшим — обличьем, которое было ведомо еще пещерному охотнику: обличьем смерти. «Колдун — один на один с духом: он кричит во весь голос, топчет пятками землю и проклинает в безудержной ярости, передающей истинную глубину трагедии: это самая первая попытка бороться против сил уничтожения, которые извечно встают на пути человека... Перед лицом смерти, упорно не желающей выпускать свою добычу, Слово слабеет и теряет силы. И вот из уст колдуна, этого Орфея, словно предсмертный вздох, содрогаясь, вырывается короткий погребальный плач — ибо только так можно назвать это, и я в изумлении осознаю, что присутствую при Рождении Музыки» (35, 283).

Возвращаясь к этому образу, с которого был начат рассказ, как не вспомнить не только об Орфее, но и о множестве рассеянных там и тут, но упорно повторяющихся в культуре разных народов поверий и мифов о воскрешающей, созидающей и укрощающей дикие стихии силе музыки. В них запечатлен жизнеутверждающий порыв народного искусства, и сейчас можно лишь удивляться тому

упорству, с которым авангардистская мистика распада, замороженная мифом «creatio ex nihilo», отказывалась замечать этот порыв, несмотря на бесчисленные апелляции к Востоку и первобытным культурам.

Но это — лишь частное проявление более общего «парадокса», которыми столь богата история авангарда. Родившись из стремления глубже, строже и откровеннее говорить о проблемах человека XX столетия, найти адекватную этим проблемам форму, он в итоге пришел к самоцельному разложению и разрушению формы, и причем как раз тогда, когда на закате века проблемы защиты всего живого, сохранения естественной среды обитания, если угодно — сбережения и восстановления присущих природе форм организации бытия, выступили как первоочередные. Пред лицом их искусство, сосредоточенное на технике разложения художественной формы, оказалось лишенным выразительных средств, способных послужить воплощению идеи живой целостности, ибо так, пожалуй, можно было бы наиболее общим образом сформулировать то расширительное и нравственное мобилизующее значение, которое приобрело сейчас понятие экологии и которое вложил в него уже Хиндемит, говоря об «умирающих водах».

РАСПАД СИСТЕМЫ МУЗЫКАЛЬНО-ВЫРАЗИТЕЛЬНЫХ СРЕДСТВ (теоретический экскурс)

1.

Из многих задач, возникающих сегодня перед музыкальной наукой, мы избираем здесь главным образом одну — полемическую, поставив с ней в связь некоторые другие.

Мы решительно отвергаем одну из основных тенденций западного авангарда — его настойчивое стремление *конституировать* те идеи «новой музыки», которые, в сущности, означают отрыв этого искусства от его природных основ и от его исторической традиции. Мы исходим из того, что многие идеи, относящиеся к новой и новейшей музыке, находятся в стадии испытания, отбора, проверки на жизнеспособность. Процесс проверки происходит не менее интенсивно, чем продуцирование идей, — как в композиторском творчестве, так и в теории. Многие из первых инициатив авангарда уже обнаружили свою бесперспективность, а те, что пришли им на смену, находятся в самой начальной фазе испытаний и проверок. Поэтому неоправданным, слишком поспешным представляется нам истолкование экспериментов последних десятилетий как исторически правомерных, необходимых современности реформ; истолкование, согласно которому наука уже сегодня должна принять эти реформы и укрепить их своим авторитетом как новую, равноценную всем прежним (классическим) систему художественных закономерностей. Столь же искусственным кажется нам истолкование авангардной стилистики как варианта вечных и всеобщих законов музыки. Попытки изобразить разрыв с традицией как глубокую связь с ней крайне неубедительны. Но, увы, теоретизирование, ставящее перед собой такие цели, обладает некоторой силой внушения, и в этом надлежит разобраться.

Совершенно очевидно, что существует потребность расширить круг музыкально-теоретических представлений и методов, ибо многие ценнейшие произведения композиторов XX века не поддаются научному анализу на основе лишь традиционной теории. Само собой разумеется, что науку нужно безостановочно развивать, соотнося ее с непрерывным развитием самого предмета изучения и с общим развитием научных знаний в самых разнообразных областях культуры. Немало в этом направлении сделано и в отечественной и в мировой

музыкальной науке. Однако музыковедческая мысль, сознающая свою ответственность за судьбу искусства, явно не поспевает за интенсивным музыкальным экспериментаторством нашего времени. Более того, лихорадочная смена стилей, «техник», мод, доктрин — порою расшатывает основы подлинной науки; наука склоняется в сторону релятивизма: мол, «все ценности, все критерии относительны», «все по-своему правы», «у каждого времени свои вкусы, своя логика», «мы не судьи» и т. д. Иначе говоря, создается позиция «мудрого» нейтралитета по отношению к любым переменам, любым творческим авантюрам в современной композиторской практике. Это в свою очередь усиливает активность апологетов тех или иных течений. Их усилия, несмотря на кажущуюся объективность, в сущности, являются способом закрепления некоторых новых явлений в композиторской практике, в том числе и случайных, искусственных, противоречивых. Но все это, повторяем, имеет немалые шансы на успех, кажется откликами на вполне реальную, правомерную потребность в обновлении музыки и музыкальной науки. Наукообразие, категоричность определений, схемы, таблицы, цифры (столь импонирующие в эпоху НТР), особенно же готовность принять и тотчас включить в «свод законов» современного музыкального мышления любую новацию — все это принимается за научность и прогрессивность.

2.

В XX веке в русле антиромантизма музыка особенно часто и охотно иронизировала. То были главным образом иронические «обманы ожидаемого». Композиторы как бы полемизировали с нормами и привычками восприятия. Они доказывали, что парадоксальные нарушения привычной музыкальной логики могут быть стилистическим *обновлением* той же самой логики. Ирония новаторов бывала дерзкой, озорной, но в первой половине столетия чаще всего не более чем шутливо играющей. В авангардной музыке в годы после второй мировой войны ирония превратилась в злой сарказм, она уже не «играла», но высмеивала, оскорбительно потешалась. Акции некоторых авангардных пародистов типа Маурисио Кагеля уже невозможно истолковать как критику «старомодности» в искусстве; нет, это уже глумление над самим феноменом искусства, а шире — над феноменом духовной культуры. Здесь музыка вознамерилась разоблачить самое себя как якобы пережиток наивного прошлого. «Идеальности» (то есть нормальной человечности) этого искусства она захотела противопоставить злой абсурд, этот апофеоз новейшего скептицизма.

Активность насмешников и пародистов авангарда своей оборотной стороной имела полную уверенность в том, что с музыкальным прошлым покончено. Это, как уже говорилось, было главным стимулом едва ли не всех авангардных реформ музыкального языка послевоен-

ных десятилетий. А доминирующей целью реформ было раздробление исторически сложившегося музыкального комплекса на структурные элементы, автономизация их и новая организация по законам, которые, как мы попытаемся показать, чужды природе музыки.

Эта цель авангардных реформ требует специального внимания. Во-первых, потому, что на определенном этапе послевоенного экспериментирования она приобрела доминирующее значение и последствия ее сказываются по сей день. Во-вторых, потому, что западная музыкально-теоретическая литература последних десятилетий до крайней степени запутала вопрос о природе музыки, о ее содержании и форме. Теоретическая мысль, сопутствовавшая авангардным реформам, в значительной мере разделила судьбу искусственно реформированной музыки. Но обнаружение этой искусственности в композиторской практике происходило быстрее, чем в теории. И это вполне понятно. Несмотря на принципиальный конфликт элитарной композиторской среды со слушателем, не поддавшим под влияние узкогрупповых профессиональных интересов, фактор здравого смысла, закон естественного отбора все же в той или иной мере воздействует на творческие эксперименты, вызывает потребность в самокритике, в смене моделей. Теория, которая считает себя идеологическим рупором «нового искусства», более консервативна. Она долгие сохраняет пиетет к разного рода мнимоактуальным концепциям, стремится их теоретически подкрепить. Внушения этих концепций действуют порой совершенно независимо от их содержания, от их убедительности *по существу*, действуют только потому, что они интригующе новые, «смелые», способные все поставить с ног на голову. Чтобы развеять гипноз этого рода концепций, необходимо вновь и вновь напоминать о некоторых основах музыки, об ее природных свойствах и внутренних законах.

Начнем с самого простого, но решающе важного. Представим себе в самых общих чертах, что слышит в музыке человек, любящий это искусство, способный к его достаточно глубокому восприятию. При этом мы отдаем себе отчет в том, что музыка по своей предназначенности и по своим функциям в реальной жизни бывает очень разной. Мы сейчас сосредоточим свое внимание на музыке самого высокого художественного ранга, на такой, какую создавали великие ее творцы. И на слушателях, которые ищут в музыке не эмоционального аккомпанеента к собственным переживаниям («утепляющего» или возбуждающего), не иллюстрации к каким-нибудь внемузыкальным и даже внехудожественным впечатлениям. Мы хотим представить себе слушателя, воспринимающего в музыке ее *собственное богатство*: полноту чувств, состояний, психологических процессов, многих и разных граней жизни, переданных так, как это доступно только одной музыке.

Итак, что же слышит музыкально впечатлительный человек, если он при этом не имеет специальных задач исследователя, педагога или просветителя? Иначе говоря, если он осуществляет идеальное предназначение музыки, слушает ее «на уровне содержания»,

вступает с ней в тот интимный духовный контакт, который извечно является потребностью человека (покуда человек остается самим собой)?

Прежде всего, он сразу же вовлекается в процесс. Ибо в любом классическом музыкальном произведении исходный момент (первый тематически значимый импульс) — не просто объект, «персонаж», образ, но уже одновременно психологическая ситуация и потенциальное действие. Это, например, жаждущее исхода томление или душевный порыв, неудержимо влекущий к бурной активности, к кризисной кульминации; или волеизъявление могучей силы, устремленной к самоутверждению, или констатация печальной данности, невозможной утраты, в глубине которой еще не смерть, не безразличие, но, наоборот, жгучая потребность вообразить утраченное, вновь пережить расставание с ним. Поэтому исходный образ сразу же превращается в процесс — сжатый или развернутый, в движение от исходного момента к предстоящим и качественно иным. Тематический импульс все полнее обнаруживает и отстаивает свою индивидуальность. Оставаясь действующим и узнаваемым «персонажем», он порождает и свой второй план — свою «среду». Он претерпевает метаморфозы, создавая удивительные соединения того же самого и иного. Он вступает в соприкосновения с иными индивидуальностями, согласуясь или конфликтуя с ними. Происходит общая интенсификация действия. Возникают сложные перипетии музыкального «сюжета» с его контрастами, волнообразными подъемами и спадами, рассеянием и собиранием сил, интермедийными прослойками и возвращениями на главные пути развития. Цепь событий образует свои вершинные точки, моменты наивысшей активности и исчерпания сил; отражает надежды, усилия и итоги¹. «Сюжеты» великих произведений музыкальной классики, разумеется, неисчерпаемо разнообразны. Но мы едва ли ошибемся, если скажем, что все они так или иначе связаны с неким инвариантом «драмы жизни». Так было, по крайней мере, в искусстве послеренессансного времени; не случайно художников этой эпохи привлекала реальная, пластическая эмоциональность античных скульптур и среди них скульптура «Лаокоон и его сыновья» — величайшее в искусстве запечатление жизни в драматическом сопротивлении силам, сковывающим, удушающим ее. Мы почти не знаем, какой была музыка времен классического «Лаокоона», но можем утверждать: по мере того как исторически преодолевался аскетизм средневековья и духовно-возвышенное сливалось с реально-человеческим, музыка все полнее и глубже воплощала жизнь души; абстрактное и неподвижное все более становилось психологичным и процессуальным. Еще в недавнем прошлом это было аксиомой, в XX веке об этом следует настойчиво напоминать.

Чтобы прокомментировать музыкальный процесс, мы часто употребляем его театральную пьесу, роману или творениям других ис-

¹ Музыка как процесс — тема многих работ советских музыковедов, прежде всего Б. В. Асафьева. (См. также: 58, 59—70 о «событийной логике» в музыке.)

кусств. Такое уподобление вполне закономерно, особенно если речь идет об искусствах временных. Ибо ведь музыка в не меньшей степени, чем драма или роман, рассказывает нам о процессах жизни. Такое уподобление удобно, доходчиво, ибо сюжетная логика в пьесе или в литературном произведении вполне наглядна (заметим попутно, что вследствие этой наглядности истинный глубинный смысл пьес романов, особенно стихов подчас примитивизируется, сводится к тому, что лежит на поверхности). В музыке (не иллюстративной) такого рода наглядность чаще всего отсутствует. Здесь мы не имеем возможности мотивировать тот или иной «ход действия» какими-либо фактами, поступками «действующих лиц», велениями вполне определенных обстоятельств и т. п. Все мотивировки музыкального сюжета, его движущие силы скрыты в самой музыкальной ткани, они выражены только этой тканью и только через нее дают нам возможность ощутить, что музыка — это *та же жизнь*, которая окружает нас вовне и которую мы ежесекундно чувствуем в самих себе. Осознав этот факт, мы вплотную подходим к извечной «тайне» музыки, к ее парадоксальной двойственности: в отличие от всех других искусств, она не способна обозначить какие-либо вполне *конкретные* объекты, факты, вместе с тем в своем специфически музыкальном воплощении жизни она *вполне конкретна*. И в своей близости к «первоначальному», сенсорному ощущению жизни, быть может, даже имеет некоторые преимущества перед другими искусствами, чем, скорее всего, и объясняется особенная доходчивость музыки: при известных условиях она мгновенно усваивается людьми, совсем не склонными к абстрактному мышлению, к сложным метафорам и иносказаниям; она мгновенно усваивается, иногда в простейших своих формах тотчас же воспроизводится даже малыми детьми. В эту «тайну» музыки до конца не проникает даже наиболее оснащенная знаниями научная мысль.

3.

Все же важнейшее условие смысловой выразительности музыки хорошо изучено. Это условие — *звукорядная система*, образующая нечто вроде *силового поля* и наделяющая отдельные элементы определенными свойствами, которые зависят от «силовых линий» системы. Из этих динамических свойств отдельных звуков и возникают первичные *собственно музыкальные* образования. Б. В. Асафьев определил их как «интонационные смыслы», назвал их «родниками музыки» (7, 131, 140, 3). Он пояснял: «только интонационно качественная значимость интервала и его место в системе сопряженных тонов (звукоряд, лад) определяют его жизнеспособность в музыке» (там же, 4).

Сказанное хотелось бы подчеркнуть и провести красной нитью через все последующее изложение. Ибо именно отмеченное главное условие смысловой выразительности музыки испытало на себе наиболее разрушительную атаку авангардного реформаторства. Резуль-

тат этой акции Йенс Ровер (один из самых трезвых западных теоретиков музыки) назвал «диссоциацией» музыкального комплекса (174, 28—29). Об этом результате много писали и на Западе и у нас, то критикуя его, то оправдывая, ссылаясь на фатум истории.

Что же представляет собой исторически сложившаяся система музыкально-выразительных средств, организация звуковысотная?

Обратимся к понятию «система» в более широком аспекте, что позволяет опереться на общую теорию системности, созревавшую на протяжении многих веков. Как известно, системой в современном научном понимании является совокупность элементов, находящихся в отношениях и связях между собой и образующая некую целостность. Однако это лишь самая общая дефиниция. Существуют и разрабатываются определения систем на различных уровнях, в зависимости от характера организуемых ею элементов, свойств каждого элемента внутри системы, связи системы с окружающей средой («замкнутые» и «открытые» системы) и других типовых признаков. Для целей настоящего очерка важно отметить существование систем «статичных» и «динамичных» (87, 611). В «динамичных» системах, например в живых организмах, внутренние процессы обладают большей активностью. Элементы такого рода систем являются, если прибегнуть к понятиям современной науки, источниками «актуальной информации». Каждый элемент здесь не только *соотносится* с другими (например, по признакам количественным, по форме, местоположению, по своей микроструктуре и т. п.), но также *сопряжен* с ними. Он активно реагирует на них. Отражая ту или иную вновь сложившуюся ситуацию, он воздействует на дальнейшие звенья процесса, обнаруживая при этом различные заключенные в нем возможности. Таким образом, каждый элемент системы аккумулирует и передает определенную информацию, то есть *функционирует*.

То, что все системные закономерности музыки, как и других временных искусств, относятся к разряду динамических и, стало быть, активно процессуальных, в доказательствах не нуждается. Вместе с тем эту бесспорную истину приходится в наше время оборонять от всевозможных искажений. Ей противостоит, например, склонность *сводить систему к структуре* или к закономерным комбинациям математических величин. Спор с этой тенденцией затруднен тем, что в музыке действительно имеют место некоторые числовые закономерности. Однако в подлинной музыке они действуют в совсем иной ситуации и приобретают характер совершенно иной, нежели в отвлеченных математических построениях. Поэтому ложной является мысль, будто какую-либо логическую схему, словесную формулу или математический принцип можно попросту *перевести* на язык звуков и получить таким образом как бы адекватное *музыкальное* выражение этой схемы или формулы. Подобные операции остаются тщетными, поскольку они не предусматривают специфически музыкальной системности и *музыкальных значимостей*. Структурно-математический проект сам по себе может быть сколь угодно логичным, ори-

гинальным, внушительным, но музыка, которой он навязан извне, становится звуковым абсурдом.

В чем же заключается специфически *музыкальная* системность, при каких условиях последования и соединения звуков рожают ту особенную смысловую значимость, которую мы называем языком музыки? Вот вопрос, приобретающий в наше время первостепенную важность.

С достаточным основанием мы можем сказать: в сфере музыкальной звуковысотности *единственным* исторически сложившимся и художественно оправдавшим себя системным принципом является *лад*.

В XX столетии делались и поныне делаются попытки опровергнуть этот очевидный факт или взять его под сомнение. Делаются также попытки изобрести столь расширительные определения лада, при которых сущность его полностью исчезает, а заменяющие дефиниции вполне могут подойти к явлениям, противоположным ладу. Все это отражало и отражает некоторые кризисные явления в композиторской практике XX века. Начиная с теоретических выступлений Шёнберга это были попытки оправдать распад звуковысотной системности музыки. Более того — попытки представить этот распад как необходимость, продиктованную логикой исторического развития музыки, и как единственный путь подлинного музыкального прогресса.

Мысль о том, что лад — явление преходящее, давно изживавшее себя и ныне уже мертвое², находится в разительном противоречии с фактами истории. Экспериментам нескольких десятилетий нашего времени противостоит опыт многих веков. Нет никаких документов, никаких исторических памятников, свидетельствующих о том, что на свете когда-либо существовала музыка, полностью лишенная признаков ладовой системности. Да и упомянутые эксперименты были только клочком земли в необозримом поле реально бытующей, органической по происхождению музыки. Ладотональная организация звуков проявлялась с разной степенью определенности. Она могла быть выражена расплывчато, одними лишь намеками; функции отдельных звуков могли быть «переменными», а главные ориентиры блуждающими. Определенность и неопределенность лада как системы могла быть обусловлена эстетикой и психологией художественного высказывания в разные эпохи и в разной социальной среде. Имела значение и степень автономности музыкального искусства,

² Таков был излюбленный мотив адептов нововенской школы. По утверждению А. Шёнберга, «...тональность вовсе не вечный природный закон музыки»; с возмущением отзывается он о теоретиках, которые думают иначе. «К черту все эти теории, — пишет он, — если они служат только тому, чтобы препятствовать развитию» (179, 4). Веберн в одной из своих лекций говорил: «Сегодня мы посмотрим, как выглядела тональность при ее последнем издыхании! Я хочу привести вам доказательства того, что она действительно умерла» (лекция относится к 1932 году). Ознакомившись с веберновским лекционным циклом под названием «Путь к композиции на основе двенадцати тонов», А. Шёнберг писал ему: «Твой план курса в Мондзее я нахожу в принципе превосходным» (20, 60, 69).

которое, как известно, не сразу отделило себя от синкретических ритуальных художественных форм. Но и в дальнейшем, будучи уже вполне автономной, музыка постоянно вбирала в себя и перерабатывала различные звуковые элементы «из жизни». Необходимо помнить и о *стадиальности* в развитии лада, отличать в нем *еще не полную определенность* и *уже деформирующуюся определенность* под влиянием общей эволюции искусства в XIX—XX веках. Существовали и существуют также многообразные сходства и различия ладовых систем в связи с особенностями народно-национальных музыкальных культур мира. При всем этом решающе важные признаки ладового мышления существовали *всегда и везде*.

Этому факту ни в малейшей мере не противоречит хорошо известное явление *внетональности*. Уже в музыке XVII—XVIII, особенно же XIX веков композиторы пользовались приемом *прорыва тональных рамок*. Но пребывание «по ту сторону» тональной системы отнюдь не являлось безразличным к этой системе. Распространенная в современной западной музыке тенденция к такого рода безразличию, иначе говоря, идея полной функциональной нейтрализации звуков, освобождения их от каких-либо динамических связей — одна из самых разрушительных идей музыкального авангардизма. В традиционной европейской музыке прорыв тональных рамок в той или иной мере сопряжен с законами, действующими внутри этих рамок. И именно как контраст (оппозиция) к основной высотной системе он приобретает богатые и разнообразные выразительные возможности. С его помощью выражались, например, драматическая смятенность, растерянность, мучительные поиски опоры или выхода; выражалась также и «странность», устрашающая или очаровывающая фантастичность. То, что противостояло миру реальному, естественно-человеческому, композиторы нередко выражали с помощью так называемых искусственных ладов (целотонного или тон-полутонового), в которых есть свой характерный ладовый колорит, но отсутствует единый центр тяготения.

Выход за пределы тональности в тех условиях, в каких он применялся в классической музыке вплоть до середины XX века (да и в дальнейшем у очень многих композиторов), ни в малейшей степени не ставит под сомнение роль ладотонального принципа как основного и универсального. Он остается таковым даже в тех случаях, когда тональный центр не определялся на протяжении целой пьесы. Однако в этих случаях существует некий трудноуловимый критический предел. До тех пор, покуда в децентрализованной звуковой среде еще продолжают действовать интонационные связи, музыка остается самой собой³. Добавим, что особенные условия, в которых протекает «жизнь интонаций» в этой искусственной для нее среде, придают музыке специфическую, локально-выразительную образность.

³ Вполне возможно и обратное: тональные блуждания внутри широко раздвинутых рамок ладотональности. Здесь действует один и тот же семиотический закон: зависимость знака от наличия или отсутствия его оппозиции.

Мы нередко наблюдаем это, например, у Дебюсси, Скрябина, Бартока.

Но по мере того как ликвидация ладотональности умерщвляла интонационную логику, музыка все более теряла свою образную выразительность, связанную со звуковысотностью. Неизбежным следствием этого была утеря ее общительности. Восприятие, покуда оно оставалось непредвзятым, отвергало эту странную мутацию самого доходчивого из искусств. А если пытались примириться, привыкнуть (дабы «не отстать от века»), то лишь путем подавления в себе некоторых естественных реакций и критериев. «Вне лада,— писал Ю. Тюлин,— не может возникнуть музыкальная семантика — самое элементарное музыкально-художественное мышление уже несет в себе простейшие зачатки ладового сознания», «...можно утверждать, что без ладовой организации тонов, в какой бы форме она ни выражалась, была бы невозможна осмысленная музыкальная речь» (85, 55, 60).

Концепция, согласно которой распад ладовой системы был закономерным историческим процессом с фатально предрешенным финалом и что будто реформа школы Шёнберга, основанная на трезвом понимании этого фатума истории, открыла для музыки путь в будущее⁴, — эта концепция уже давно подвергается серьезной критике.

Дело обстояло значительно сложнее, чем это казалось некоторым радикальным реформаторам в 10—20-х годах нашего столетия. Напомним, что в истории музыки наблюдалось одновременное действие двух противоположных, но тесно связанных между собой тенденций; кратко и весьма условно их можно назвать дифференцирующей и интегрирующей. В так называемой «новой музыке», шире говоря, в том стилистическом русле, которое сложилось и интенсивно развивалось после вагнеровского «Тристана», первая из названных тенденций была важнейшей. Именно с ней более всего связаны были композиторские открытия и реформы этого времени. Происходило качественно новое развитие отдельных элементов музыки. Новую роль приобретали ладовые звукоряды, где значительно освеженные или динамизированные интонации привычных мажора и минора приобретали самостоятельную выразительность. В аккордике усиливались то динамические функции, то красочность, то совместное действие этих свойств. Развивались возможности метра и ритма. С широкой мелодической линией конкурировали отдельные остро-выразительные интонации, что связано было и с детализацией психологического образа и с тенденцией к сжато-му, «тезисному» тематизму. Самостоятельно культивируемые отдельные средства кроме своих собственных ресурсов еще создавали множество своеобразных комплексов, таких, например, как гармония — фактура, гармония — тембр, гармония — регистр, мелодия — фактура, мелодия — тембр

⁴ А. Шёнберг писал своему ученику Й. Руфери: «Я сделал открытие, благодаря которому превосходство немецкой музыки обеспечено на последующие сто лет» (170, 173).

и т. д. Этот процесс, как известно, открывал для музыки богатейшие новые возможности, без реализации которых уже нельзя сейчас представить себе ни одно из крупных творческих достижений в музыкальной культуре XX века. Однако этот же процесс таил в себе и серьезные опасности. Гипертрофия отдельных средств и одновременно их утончение и измельчание оказывались деструктивными по отношению к музыке как к *целому*. Началось активное разрушение той *системы* внутренне сопряженных элементов, которая на протяжении веков оставалась незыблемой основой музыки; разрушалась исторически сложившаяся *органика* музыкального искусства, его собственный «кодекс законов».

И мы можем наблюдать, как этот опасный процесс на протяжении всей первой половины XX века порождает некое противодвижение. Вместе с реформаторством все более настойчиво дает о себе знать потребность в *компенсации утраченного*. Иначе говоря, появляется потребность восстановить на основе исторического опыта *целостность* музыки, органическую связь и сопряженность главных составляющих ее элементов. Так возникла и очень скоро начала влиять вторая из отмеченных выше тенденций, интегрирующая.

Музыкальная критика и наука начала XX века с большой отчетливостью отразила обе эти тенденции. Отдавая должное стилистическим открытиям «новой музыки», порою горячо, энтузиастически откликаясь на смелые творческие шаги подлинно крупных художников, мыслящие и дальновидные знатоки музыки не скрывали и своих тревог по поводу направленности музыкальной эволюции. В критике радикальных музыкальных исканий начала века надо видеть разные стороны, которые сами по себе явились порождениями времени. В недоумениях, резко отрицательных реакциях по поводу некоторых дерзких новаций молодых композиторов несомненно действовала зависимость от слуховых норм XIX века. Но одновременно (и именно благодаря некоторой дистанцированности от новейших сенсационных внушений) проявлялась и большая трезвость взгляда. Так, очень интересна и поучительна позиция С. И. Танеева по отношению к его молодым современникам. А. Н. Александров вспоминал: «Танеев принадлежал к тому поколению музыкантов XIX — начала XX века, которое считало одним из основных музыкально-эстетических принципов равновесие и взаимозависимость составных элементов музыки, а также равноправность эмоционального и интеллектуального начал в музыкальном произведении. Всякое гипертрофирование одного элемента музыки в ущерб прочим всегда встречало осуждение Танеева» (4, 48).

Конечно, смелые стилистические искания несовместимы с идеальным равновесием. Если новое содержание искусства акцентирует какие-то новые объекты или новые стороны действительности, то соответствующие акценты возникают и в выразительных средствах. Именно поэтому дерзкими нарушителями казались в свое время Бетховен и Берлиоз, Вагнер и Скрябин. Конфликт нового с нормативным, как известно, стал особенно острым в XX столетии. Но если многие

смелые новаторы нашего века стали победителями, то этим они обязаны, кроме всего прочего, своей верности основным законам искусства. Подходя в своих дерзаниях «к самому краю» царства музыки, они все же оставались «по эту сторону». Более того, они сознательно или инстинктивно стремились к тому, чтобы силы «центростремительные» помогали с наибольшей полнотой выразить те отдельные элементы музыки, которые в соответствии с новыми художественными идеями выдвигались на первый план.

Это мы с достаточной ясностью можем заметить, например, в творчестве Дебюсси, Скрябина, Бартока, Прокофьева. Э. Курт исследует относящиеся к этой проблеме очень важные процессы. Он показывает, как стремление максимально динамизировать гармонию, то есть усилить ее тяготение к некоему центру (постоянно ускользающему и тем более «страстно желаемому»), ведет к противоположному результату: выразительность гармоний *самих по себе* начинает преобладать над устремленностью к некоей центральной точке. «Гармония,— пишет Курт,— как бы стремится освободиться от интенсивных напряжений, пронизывающих все звучащее, и она добивается этого тем, что выделяет эффекты преимущественно чувственно-звукового очарования» (42, 366). Однако, прослеживая таким образом путь от вагнеровского романтизма к импрессионизму, Курт оставляет в тени один важный и, может быть, решающий вопрос становления «новой музыки» и ее дальнейшей эволюции. При каких условиях «раздробление целого на выделяющиеся единичные впечатления» (там же, 367) — то есть, по Курту, специфический признак импрессионизма — может придать этому единичному музыкальную значимость? Ответ мы находим в самой музыке, и не только в творениях импрессионистов,— всюду, где композиторы еще оставались «по эту сторону» своего царства.

Анализ сочинений Дебюсси показывает, что он не рассчитывал на одну лишь спонтанную выразительную силу своих по-новому усложненных гармоний; он несомненно знал, что способность таких гармоний оттянуть внимание на самих себя еще не означала, что их «звуковое очарование» явится *музыкально-образным*. Для этой цели необходимо было новое соотношение общего и отдельного, что, вероятно, и явилось одним из главных художественных достижений Дебюсси. Чем более сложными являются его гармонии, чем более они локальны по выразительности и неопределенны в тональном отношении, тем настойчивее сопоставляет их композитор с элементами простыми, общими для всего произведения и тонально определенными. Простое, опорное выступает как важнейшее условие для того, чтобы почувствовать нечто смутное, размытое, красочно мерцающее⁵.

⁵ Взаимосвязь сложного и простого нетрудно заметить в любой пьесе Дебюсси. В прелюдии № 14 («Мертвые листья») «странный» звукоряд, скользящая тональная опора то и дело «разъясняются» некоторыми намеками на главную тональность; в среднем разделе пьесы сложные последования сопоставлены с самым простым диатоническим напевом, напоминающим старинные русские песни. Похожие приемы находим в пьесе «И луна озаряет» (цикл «Образы», тетрадь 2-я). Здесь обычные

Дебюсси играет звучностями, противоположными альтерационно гармоническому стилю «Тристана». Его аккордика обычно лишена интенсивного динамизма, она очаровывает «сама по себе». Но как и у Вагнера, она рождает то, что хотел выразить композитор, только потому, что живет в условиях еще цветущей ладовости.

Скрябин наиболее последовательно развил тенденции «Тристана». Гармониям, предельно динамизированным с помощью альтераций, он придал универсальный характер; в результате (согласно диалектике, которая так убедительно описана Куртом) скрябинские гармонии постепенно превращались из активно устремленного «движения» в некое «состояние». Однако состояние это было бы совершенно неверно определить как любование прекрасной данностью; в нем обычно ощущается «жажда действия», «раздражение без исхода» (104, 278). Это состояние только и могло быть выражено потому, что Скрябин, подобно Дебюсси, все еще находится «по эту сторону». В своей «центральной гармонии» (предельно обостренная доминанта) он не только не ослабляет, но, напротив, всеми средствами усиливает характер неустойчивости, томления. Стало быть, в этой музыке еще живет и действует системность ладотонального типа, хотя и сильно трансформированная; живет и вполне реально, то есть в какой-то момент обнаруживая свой главный ориентир (например, в «Прометее», в пьесе «Желание» ор. 57), или живет «невидимо», как бы за сценой, но выполняя свою «режиссирующую роль» (84, 133).

4.

Существование огромной научной литературы о музыке, казалось бы, освобождает от необходимости описывать элементарные основы этого искусства. Однако характерная для нашего столетия тенденция расшатывать и запутывать представления об этих основах вынуждает вновь и вновь напоминать о них. Восстановлению истины очень помогают лучшие труды отечественных теоретиков музыки и некоторых западноевропейских авторов, сохранивших относительную независимость от влияний авангарда.

Напомним о некоторых важнейших условиях организации музыки, при которых она остается самой собой. Речь пойдет именно о тех условиях, которые наиболее решительно оспаривались и пересматривались композиторами и теоретиками авангардных групп.

1. Иерархия в системе средств музыки. Значение звуковысотности и борьба против ее лидерства. Наивысшее значение звуко-

для Дебюсси «ленты» диссонирующих аккордов, наложения разных звукоядов опять-таки оттеняются простейшими попеvkами в очень ясном старинном ладу; кроме того, в басу упорно подчеркиваются тонические звуки. Прелюдия № 10 («Затонувший собор») может явиться универсальным примером техники Дебюсси. «Зыбкость», подчеркиваемая опорными созвучиями или, говоря иначе, неизменность, воспринимаемая как зыбкость, будто увиденная сквозь колебания воды,— вот главный образ пьесы, выраженный с помощью полярностей звукового комплекса.

высотности и то ее понимание, которое исторически сложилось в классической и народной музыке, принадлежат к основополагающим принципам этого искусства, доказанным и композиторской практикой и наукой (48, 94—134). Самостоятельное значение других средств — ритма, тембра, динамики — неуклонно усиливалось на протяжении всего XIX века. В новом столетии их развитие явилось (как уже говорилось выше) важнейшей сферой музыкального новаторства. В русле импрессионизма стали доминировать фониическая сторона гармонии, красочные и «пространственные» эффекты фактуры, тонкие градации и свежие комплексы инструментальных тембров. В течениях, так или иначе связанных с антиромантизмом, значительно выдвигается ритм (в частности, остинатный), игра метрических акцентов. В аккордике скорее ценится плотность, лапидарность, нежели изысканная красочность. Возрастает роль ударных инструментов. Характерно новое отношение к фортепиано: этот излюбленный инструмент XIX века, столь богато проявивший свои возможности в сфере лирики, теперь все чаще используется как инструмент «ударно-ритмический»; позднее путем «препарирования» становится источником чисто звуковых (сонористических) эффектов.

У композиторов первой половины XX века все эти перемены еще не оспаривают лидерства звуковысотности в ее главном значении, то есть как сферы интонационной. Иная ситуация сложилась в авангарде послевоенных десятилетий. Теперь реформы старшего поколения кажутся недостаточными, половинчатыми. И если приблизиться к сути дела, становится очевидным, что новый радикализм более всего настроен был против отмеченного выше главного значения высотности. Отсюда дифференцированное отношение к реформам «стариков», например исключительно высокая оценка роли нововенской школы, а внутри этой школы — роли Веберна. Самой большой заслугой Веберна, признаком его «совершеннолетия» как художника XX века молодые его последователи считают «освобождение от родного дома» — его потребность «призвать к порядку субъективные излияния», ибо «для зрелого человека уже не существует более эмоций бури и натиска» (174, 88). «Совершеннолетняя музыка, — пишет Х. Метцгер, — не нуждается более в плаксивом голосе, так как она способна выразить то, что ей нужно, технически» (ibid.).

Не случайно оспаривается теперь значение *дискретной*, то есть вполне определенной, различимой слухом высотности. Ей противопоставляется «скользящее», нерасчлененное для восприятия последование высот. Аналогичную роль играет стремление к «звуковым смесям», а также к наложению друг на друга вполне автономных звуковых «пластов», что в условиях полной ладовой неопределенности исключает возможность уловить качественные особенности отдельных созвучий, исключает их различимость, логику гармонических последований. Говоря об эволюционных процессах в музыке XIX—XX веков, Л. А. Мазель пишет: «Под действием многих факторов часто исчезает и свойственная классической музыке определенность самих моментов смен гармонии... Иногда можно утверждать, что в одном

месте звучит одна гармония, а через несколько тактов другая, но где именно одна сменяет другую, установить нельзя... В этом смысле *дискретность* смен классической гармонии порою уступает место *непрерывной*, текучей смене гармоний в современной музыке» (46, 23—24). По отношению к авангардной музыке второй половины века понятие «смены гармоний» уже и вовсе неприменимо: смена одного чем-либо другим непременно предполагает *отличие одного от другого*, здесь же отличие полностью теряет свою музыкальную смысловую значимость, оставаясь лишь предметом умозрения. Все это опять-таки направлено было против «интонационных смыслов» музыки, так как нивелировало индивидуальное значение каждого из звуков, обесмысливало их связь по горизонтали и вертикали. Тем самым разрушался *ладовый принцип* музыкальной системы — основной и ничем не возместимый принцип *организации* звуков. Парализовалось или крайне обеднялось действие таких звуковысотных средств, как мелодия, гармония, таких способов изложения, как полифония, таких способов развития, как модуляция, ладотональные сопоставления и контрасты. Последовательным и однонаправленным выводом из всех этих ревизий и реформ явилась техника сериализма, к чему мы еще вернемся.

К сказанному добавим: чем более немощными становились высотные компоненты музыки, тем более форсированно вводились в действие ритм, фонические эффекты, фактурные приемы. В итоге возникла столь характерная для авангардной музыки «активность суеты».

2. *Функциональность. Качественные различия звуков. Тяготения. Опорность.* В любом учебнике по теории музыки все эти понятия тщательно разъясняются. И все же мы приведем здесь несколько вполне авторитетных определений. Б. В. Асафьев: «Каждый интервал, будучи либо... гармоническим, либо мелодическим, воспринимается не как количество, безотносительное к сопряженности составляющих его звуков, а как *качество*, выражающее степень звукосопряжения или тяготения тонов друг к другу» (8, 53). Тот же автор: «...жизнь лада непременно надо наблюдать в образовании и преобразовании *опорностей*, в прилегании, в *притяжении* к ним соседних звуков и в становлении новых опорностей или характерных „неустоев“...» (7, 145). Ю. Н. Тюлин: «В области же... музыкального мышления звукоряд как таковой есть логическая абстракция, так как во всяком звукоряде мы осознаем *качественное различие* тонов... и вне этого качественного различия мы музыкально осмыслить звукоряд не можем» (85, 59). Б. В. Асафьев: «...опыты искусственного рассудочного насаждения и прививки слуху новых ладовых систем, не вырастающих из потребностей живой интонации и не назревающих в творчестве, обычно терпят поражение, не охватывают массового восприятия. Так происходит в наше время с опытами атональности, с подменной интонационно органических свойств европейской ладовости внешне конструктивными, хотя бы формально логически продуманными принципами строения лада» (8, 75). Нетрудно догадаться, кого имеет

в виду автор, говоря о подмене исторически сложившейся музыкальной системы искусственными структурами. Несомненно, речь идет о реформе нововенской школы. То, что Асафьев в приведенных строках называет «новыми ладовыми системами», можно без преувеличений и исходя именно из асафьевского понимания лада назвать «антисистемами».

Как известно, атональная двенадцатитоновая серия была предложена как аналог и замена ладовой основы музыки. Отметим в немногих словах те главные особенности серии, которые диаметрально противоположны ладу. *Во-первых*, ликвидацию функциональных качеств отдельных звуков и созвучий. Иначе говоря, ликвидацию звуковых тяготений. Для этого понадобились специальные технические правила, жестко противостоящие всегда прорывающейся природной стихии музыки — осмысленному интонированию. С помощью этой техники динамические связи звуков уступили место простым сопоставлениям акустических величин. Интервал, утерав свою интонационную значимость, стал «числом», то есть количеством полутонов, отделяющих один звук от другого. *Во-вторых*, ликвидацию той или иной ориентированности движения звуков. *В-третьих*, принципиальную отмену опорности в пределах системы, то есть того, что более всего определяет жизнь лада. С неизбежностью исчезает и возможность ощутить главные и второстепенные (подчиненные) центры притяжения. Исчезают и условия, при которых возникает изменяемость качеств отдельных звуков. Любому музыканту известно, как велики выразительные возможности этих условий, позволяющих «испытывать» один звук или аккорд в разных ситуациях. Все это с неизбежностью вытекало из отмены функциональности и вело к перерождению музыки как временного процесса. Молодые последователи нововенцев активно поддерживали именно такую эволюцию стиля. Так, по мнению Х. Аймерта, новая музыка «не функционирует, но существует», важно не то, как звук функционирует, но «каков он есть» (129, 5).

Музыкальный пуантилизм, который ведет свою родословную главным образом от Веберна, явился логическим завершением всех этих ликвидаций. Звуки, разбросанные по отдаленным друг от друга регистрам, резко дифференцированные по окраске, динамическим оттенкам, ставшие изолированными «точками», уже не только потеряли функциональную связь: в мелькающих «микроэлементах» звуковой ткани уже теряется локальная выразительность отдельных акустических явлений. Происходит удивительная метаморфоза: «освобожденный звук», в котором экспериментаторы послевоенных лет видели обетованную землю новейшей музыки, оказался обладателем только лишь *иллюзорной* свободы, так как в нормальной музыке его действительная индивидуальная выразительность невидимыми нитями связана с «несвободой». Эту метаморфозу удачно объясняет Й. Ровер: «Слух — и стало быть, слуховой интерес — устает от постоянного чередования в короткое время бесчисленных, не объединенных в образы деталей. При этом обнаруживается примечатель-

ная полярность воздействий: музыкальный феномен кажется, с одной стороны, высокодифференцированным („пуантилизм“), с другой — воспринимается как некое единообразное структурное впечатление, как плоская поверхность» (174, 30). Коренная причина этой парадоксальной метаморфозы и этого самообмана уже названа была выше — распад звуковысотной системы, ликвидация ее главных механизмов и тщетные усилия заменить органически сложившиеся механизмы искусственными.

3. *Диалектическая связь элементов (сопряженность)*. Речь идет о некоторых соотношениях элементов внутри каждой из художественных систем определенного уровня. Эти соотношения называют, например, «оппозициями» (49, 35), «диалектической парностью» (58, 176), «законом двухслойности», «противонаправленностью структурных механизмов» (44, 52, 49). Взаимозависимы тональность и внетональность, фонизм и функциональность звука (или аккорда); ритмический рисунок и ритмический пульс; экспозиция и разработка; типовые музыкальные формы и индивидуальные формы, а также ряд других элементов на разных уровнях музыкального комплекса.

Как известно, связи этого типа вовсе не являются специфически музыкальными. Они наблюдаются в необозримом множестве жизненных процессов и именно поэтому приобрели столь большое значение во всех видах коммуникаций, в том числе и в языке искусства. В каждой оппозиционной «паре» одновременно действуют полярная противоположность и непреодолимая взаимозависимость. Для первой части «пары» (константы) вторая является ее жизненным процессом; для второй части (нарушение константы) первая является способом обнаружения «иного», того, что вступает в *противоречие* с бывшим ранее и в чем, стало быть, проявляется основной закон всякого развития. Именно на действие этого универсального закона мы и обращаем сейчас главное внимание, имея в виду прежде всего те связи, которые несводимы к понятиям «сопоставление», «контраст», «комбинация» и точнее всего определяются словом «сопряжение». Несводимы потому, что части «пары» не только контрастны, но каждая из них *внутренне устремлена* к своей полярной противоположности, нуждается в ней как в необходимом средстве самосо осуществления. Это *единство противоположностей* особенно тесно связывает музыку с природными органическими процессами развития.

Между тем в авангардной музыке и в ее теории именно эти виды связей были полностью обесценены. Новая эстетика делала их ненужными. «Пары» были разомкнуты, их части «эмансипированы» и внутренние энергетические силы частей ликвидированы; им оставлена была лишь возможность внешних, структурных сопоставлений. В этой ситуации собственные выразительные возможности отдельных «эмансипированных» элементов превратились в фикции.

Присмотримся к двум реформам, которым авангардная теория музыки придает особенно большое значение, — к «хроматической тональности» и к «эмансипации диссонанса».

Общеизвестно, что широкое использование в музыке всех двенадцати звуков октавы — явление давнее, и под реформой в этой области имеется в виду, конечно же, не то, что мы находим, например, в «Хроматической фантазии и фуге» Баха, в его инвенции *f-moll*, в этюде Шопена № 2, и еще во многих произведениях прошлых веков, где хроматическая шкала специально подчеркнута. Нет, имеется в виду нечто существенно иное, хотя и генетически связанное с традиционными хроматизмами. Напомним, чем они были прежде. В музыке, сохранявшей свои природные основы, хроматическая шкала была кладезем выразительных возможностей. С ее помощью достигалась, например, динамизация как мелодии, так и гармонии. Хроматизмы создавали эффект переменности ступеней лада, то есть их колористического варьирования. Они же служили средством «уклонения от разрешения» или средством развития в виде временной тональной дестабилизации; служили и многим другим целям, всегда имевшим вполне определенную содержательную направленность.

Чем же стали эти средства у некоторых композиторов нового и новейшего времени? Поставим следующие вопросы. Возможно ли усиление, динамизация, когда не существует *объект*, к которому относится это действие, то есть когда не существуют диатонические ступени лада? А ступеней этих, конечно же, нет и быть не может, если все двенадцать звуков октавы равнозначны, независимы, не скоординированы и, стало быть, не образуют ладовой системы. Ответ возможен только один: в качестве динамизирующего фактора «эмансипированный хроматизм» немислим. Возможно ли хроматическое варьирование ступеней при отсутствии ладового звукоряда и качественных особенностей этих ступеней, с которыми можно сравнить их варианты? Возможны ли тональная дестабилизация, хроматические блуждания, энгармонические «соскальзывания» в неожиданную далекую тональную сферу, мыслимо ли все это, когда в произведении не существует «точка отсчета», а именно исходная тональная стабильность? И в этих случаях ответ может быть только однозначным: названные средства просто прекращают свое существование.

О том, что принесла с собой «хроматическая тональность», Ю. Н. Тюлин писал: «Ведь, по существу, музыка уже с давних пор опирается на ладогармоническую систему, охватывающую все 12 полутонов октавы... Возможности и богатства этой системы неисчерпаемы... И все это богатство... полностью утрачивается при нейтрализованной самостоятельной хроматической системе, обезличивающей индивидуальные свойства тонов лада и потому крайне обедняющей средства музыкальной выразительности» (84, 134). Приведем также высказывание Н. К. Метнера: «Позднейший хроматизм, создавший уклонение от лада, оправдывается постольку, поскольку он таким же

образом окружает лад, тяготеет к нему, как тяготеют к тонике остальные ноты лада... Но хроматизм, изолировавшийся от лада, превращается в вязкое болото, не могущее быть основанием никакому музыкальному построению» (56, 27).

Употребление диссонансов с акцентом на их собственной, локальной выразительности, не требующее незамедлительного разрешения диссонанса в консонанс,— явление тоже не новое. Под реформой в этой области имеется в виду отнюдь не то, что мы нередко встречаем уже у Баха, Шумана, Листа, Вагнера, Мусоргского, Бородина, Равеля, Прокофьева. Чем же был диссонанс до тех радикальных преобразований, которым положил начало Шёнберг? «Диссонанс,— писал Чайковский,— есть величайшая сила музыки: если бы не было его, то музыка обречена была бы только на изображение вечного блаженства, тогда как нам всего дороже в музыке ее способность выражать наши страсти, наши муки. Консонирующие сочетания бессильны, когда нужно тронуть, потрясти, взволновать, и поэтому диссонанс имеет капитальное значение, но нужно пользоваться им с умением, вкусом и искусством» (93, 516).

Вот некоторые из важных возможностей диссонанса, которыми столь искусно пользовались классики. Выражение неустойчивости, устремленное к реально присутствующей или воображаемой устойчивости. Диссонанс как конфликт между разными пластами музыкальной ткани (задержания, органианный пункт, конфликты или «трения» голосов в условиях полифонического изложения). Выражение звуковой характеристики, например особая красочность звучания; намеренная фактурная усложненность, придающая аккорду либо уплотненность, либо зыбкость, «размытость». Обладает ли «эмансипированный диссонанс» в его новейшем понимании какими-нибудь из названных и других выразительных возможностей? Отрицательный ответ может показаться неожиданным, поскольку в эмансипации мы привыкли видеть «шаг вперед», но в данном случае такой ответ неопровержим: «эмансипированный диссонанс» не более чем фикция. Невозможно ощутить диссонанс как повышенную неустойчивость, если принципиально отменена категория устойчивости и тяготения к ней. Нельзя воспринять диссонанс как характеристику или как столкновение различных пластов музыкальной ткани, если вся окружающая звуковая среда не оставляет никаких возможностей для различения нормативного и «особенного» или бесконфликтного и конфликтного.

Конечно, в соответствии с общим законом апперцепции мы в состоянии в любой музыке «опознать» диссонантность, ибо в многовековом опыте слуха существует (и вряд ли перестанет существовать) ее антипод — консонантность. Но такое опознание носит лишь самый общий характер, как, например, осязание поверхности шероховатой и гладкой, рыхлой и плотной — осязание, не информирующее о том, чем являються в данном объекте та или иная поверхность, каково предназначение или функция именно такой поверхности. Мы воспринимаем только один внешний элемент сложного ком-

плекса. Точно так же обстоит дело и с «эмансипированным диссонансом».

Дадим себе труд вдуматься! Если понимать «эмансипацию» отдельного диссонирующего звуко сочетания в точном смысле слова, то есть не просто как преимущественное внимание к такого рода звучаниям, не как культивирование их в качестве особенно желанных или особенно важных для выражения того или иного художественного замысла, — если понимать «эмансипацию» в точном и последовательно применяемом смысле слова, а именно как освобождение диссонанса от всего относящегося к нему музыкального комплекса, — понятие приобретает совсем иной характер. Мы уже не вправе рассматривать его в аспекте *музыкально-смысловом*. Музыковедение должно передать это понятие в ведение другой науки — *акустики*, причем слово «эмансипированный» окажется совершенно излишним.

Таким образом, употребление в музыковедении понятия «эмансипированный диссонанс» является либо заблуждением, либо условным обозначением чего-то иного, к музыке уже отношения не имеющего.

6.

Для освещения авангардной реформы музыкального мышления в целом обратимся к помощи еще одного исследования. Е. В. Назайкинский видит в музыкальном произведении три одновременно действующих механизма и рассматривает композицию соответственно на трех уровнях. Первый уровень — чисто звуковой, сенсорный, совокупность акустических явлений. Второй — синтаксический, интонационный; здесь звук обретает музыкально-системные свойства, созвучие становится аккордом, последовательность звуков — интонацией, ритмическим рисунком и т. д. Третий уровень — композиционный, музыкально-сюжетный; здесь первичные смысловые элементы (интонации, фразы, предложения и т. д.) становятся музыкальными темами, частями формы, простыми и сложными композициями, в которых и реализуется содержание произведения. Важно следующее обобщение: «Уровни связаны друг с другом так, что в каждом нижнем высший опредмечен и аккумулирован, а в каждом высшем — нижний снят. Синтаксический уровень опредмечен в звуках. В каждом отдельном звуке это отражается как качество тона. Звук становится тоном, если опредмечивает интонацию, то есть образование синтаксического слоя. В композиционном целом сняты и фонический и синтаксический уровни, как их общее отвечающее композиционным задачам качество. В синтаксических построениях, главным качеством которых является интонационность, под влиянием вышележащего уровня возникают новые, собственно композиционные свойства, например — тематичность» (58, 54).

Рассмотрение музыкального комплекса в его внутренних различиях и связях помогает ответить на главный вопрос: в чем же

заключается качественно *особенный* характер авангардистских реформ, решительно отличающий их от всех видов новаторства в музыке многих веков. Эти ни с чем не сравнимые реформы, по-видимому, явились результатом абсолютизации первого слоя музыкального комплекса — сенсорного. Произошло отделение акустической «материи» звуков от тех связей и от той иерархии элементов, благодаря которым звуки превращались в «музыкальные смыслы». Коренной идейно-эстетической причиной перемены явилась скептическая переоценка самих этих смыслов. Если признанное веками главное предназначение музыки и ее главная сила — художественное отражение жизни как эмоционально-психологического процесса, как широко понимаемой «драмы чувств», — если все это стали толковать как изжившее себя, следовало решительно отбросить все прежние нормы; показалось необходимым воздвигнуть непроходимый барьер между акустическим материалом и всем тем, во что он превращался в нормальной музыке. Звукам *не надлежало* становиться интонациями, созвучиям — становиться гармониями, длительностям — ритмикой.

Исходя из удачного обобщения Е. В. Назайкинского, можно сказать: «высший уровень» музыкального комплекса более не ведет «нижние» в том направлении, где они становятся музыкой и где первичный акустический материал музыки оказывается «снятым». В этих условиях «нижнему» уровню уже требуются иные способы организации; к изобретению их и направлена была экспериментирующая мысль авангарда. При этом направленность исканий тоже не являлась случайной (хотя ситуация и давала большой простор для волюнтаристских инициатив); ее определяли вызванные особенностями исторической ситуации, некоторыми умонастроениями определенной среды новые цели искусства. К этому мы еще вернемся. Здесь же подчеркнем главную мысль нашего теоретического экскурса. Авангардистская реформа представляла собой радикальный пересмотр всех исторически сложившихся основ музыкального искусства, переделку его природы и изменение его основной предназначенности. Естественной и важной целью современной теории музыки могло бы быть выяснение жизнеспособности тех или иных технических находок, отдельных изобретений, возникших в процессе авангардных экспериментов. Но противоестественными и бесплодными являются любые попытки конституировать основополагающие принципы авангардной реформы как исторически необходимые основы современного музыкального мышления, как выражение нормальной и благотворной «смены эпох».

ДОДЕКАФОНΙΑ И ПОСТВЕБЕРНИАНСТВО

1.

Предпринятый выше теоретический экскурс не освободил нас от необходимости заниматься некоторыми вопросами теории, а также композиторской техники. Таково требование, предъявляемое предметом исследования: авангардное музыкальное творчество упорно концентрировало свое внимание именно на теории и на технике.

Предложенная Шёнбергом техника композиции давно стала страницей истории. В практике сочинения ее расшатывали уже первые последователи Шёнберга, ревизовали и модифицировали молодые авангардисты, остро критиковали композиторы других направлений. Время основательно развеяло многие иллюзии, созданные реформой нововенской школы. И все же послевоенные эксперименты некоторых западных композиторов с полной очевидностью обнаруживали связь с этой реформой, а в западной музыковедческой литературе бытует миф о «прогрессивности» додекафонии — миф, требующий окончательного развенчания. Все это и побудило авторов настоящей книги уделить критическому анализу додекафонной техники необходимое внимание.

Техника додекафонии сформировалась, как известно, на протяжении 10-х и начала 20-х годов¹. Уже на европейских фестивалях 20-х годов (Донауэшинген, Прага, Венеция, Баден-Баден) новизна языка в сочинениях Шёнберга и его учеников воспринималась как сенсационная, вызвала особенный интерес в среде музыкальной элиты. Однако даже в этой, относительно узкой среде нововенская школа была отнюдь не самой влиятельной; у нее были очень сильные конкуренты. Следует напомнить, что только в это время, после длительного застоя в музыкальной жизни, вызванного первой мировой войной, началось активное усвоение «новой музыки» XX века, прежде всего Дебюсси, Равеля, молодого Стравинского и Прокофьева, но также и сочинений Р. Штрауса и Малера. На фестивалях после-

¹ А. Шёнберг впервые последовательно применил ее в Сюите для фортепиано ор. 25 (1921—1923), а также в отдельных частях фортепианных пьес ор. 23 (1920—1923) и в Серенаде для баритона с сопровождением инструментального ансамбля ор. 24 (1920—1923).

военных лет большое внимание привлекали к себе Хиндемит, Барток, Яначек, Кшенек, Малипьеро, композиторы французской «Шестерки». В 30-е годы и особенно в первой половине 40-х для всей европейской культуры — в том числе и для «новой музыки» — наступила еще одна, более длительная полоса трудностей — время фашизма и второй мировой войны. Можно с достаточным основанием сказать, что заветная мечта Шёнберга о руководящем значении его реформы для современной музыки стала реальностью — правда, на относительно короткое время и только для авангардного Запада — не ранее и не позднее чем в первое послевоенное десятилетие. Вполне понятно, что именно в это время начинают появляться первые книги, в которых дается фундаментальное теоретическое обоснование додекафонной техники². Развитие идей нововенской школы, связываемое уже теперь не столько с Шёнбергом, сколько с Веберном, развитие их такими композиторами и теоретиками, как Штокхаузен, Булез, отчетливо показывает, какой именно оказалась историческая роль реформы Шёнберга. Эта реформа впервые в современной музыке попыталась столь настойчиво утвердить первостепенное и самодовлеющее значение конструирования, регламента, расчета, чистого умозрения; впервые с такой радикальностью дистанцировала эти технические аспекты от художественной содержательности, образности, интуиции — иначе говоря, резко противопоставила их *собственно художественному* опосредованию мира и человека. Вопреки идее универсальной организованности музыкального произведения, которая выдвигалась на первый план, реформа нововенской школы оказалась одновременно сильнейшим толчком для *деструктивных акций* всех последующих разновидностей музыкального авангардизма. И это вполне понятно: ведь организованность в данном случае была лишь иллюзией, между тем как распад исторически сложившегося музыкального комплекса оказывался реальностью.

2.

Творцы и первые теоретики шёнберговской реформы внушали себе и другим, что они и только они являлись истинными наследниками многовековой истории музыки. Это было глубочайшим заблуждением, более того, — коварной ловушкой для многих, кто а priori принял концепцию нововенской школы и ринулся на защиту «прогресса» будто бы в его самой смелой и перспективной формации.

Однако мы прежде всего хотим обратить внимание на другую сторону исторического процесса, а именно на то, что для такого

² Имеются в виду книги: *Křenek E.* Studies in counterpoint. — New York, 1940; *Leibowitz R.* Introduction à la musique de douze sons. — Paris, 1949, *Schoenberg A.* Style and Idea. — New York, 1950; *Rufer J.* Die Komposition mit zwölf Tönen. — Kassel — Berlin, 1952; *Jelinek H.* Anleitung zur Zwölftonkomposition, Bd. 1—2. — Wien, 1952—1958.

самовнушения существовали некоторые основания. Каковы же эти основания? Охарактеризуем их в самой краткой форме.

Совершенно очевидно, что в музыке начала XX века при всем том, что это было время огромных творческих достижений ряда композиторов, довольно быстро происходила инфляция интонационной и гармонической выразительности, развитой и достигшей расцвета в музыке классиков и романтиков предшествующих двух веков. Особенно быстро назревала эта инфляция в десятилетия позднего романтизма и импрессионизма.

Потребность в обновлении языка и всех его компонентов и всей его системы испытывали в той или иной мере композиторы самых разных направлений. Усилия, вызывавшиеся этой общей потребностью, были весьма многообразными — от скромных освежений нормативных приемов до весьма радикальных реформ. Схематизируя широкий спектр творческих инициатив, напомним, во-первых, о двух уже обрисованных выше тенденциях: об усилении выразительности отдельных компонентов и об усилении целостности всей композиции. Перечислим также отдельные приемы, связанные с отмеченными общими целями.

Эксперименты «новой музыки» направлены были в одних случаях к предельной интенсификации мелодических и ладогармонических средств, в других, наоборот, к тому, чтобы приглушить или нейтрализовать эти средства. Заметим попутно, что обе эти тенденции, при всей их противоположности, имели много общего и таили в себе одну и ту же способность: обе носили в конечном счете характер центробежный, то есть способствовали «размагничиванию» тонального «поля напряжения». Вместе с тем обе направлены были к тому, чтобы преодолеть некоторые привычные свойства «старого музыкального лиризма», казавшегося теперь слишком рыхлым, сентиментальным, даже банальным. Преодолеть его можно было либо новой, более острой экспрессивностью, либо «новой наивностью» простодушных напевов, еще как бы не тронутых, не «опошленных» романтическими страстями, близких «к природе» или к старой классике.

Очень типичной стала упомянутая только что центробежная тенденция, нейтрализация экспрессивных возможностей лада. Это означало такую реформу ладовой системы, которая ослабляла свойства тяготения, делала их более неопределенными, «парящими», придавала отдельным звукам колеблющуюся функциональность или переменность. Ту же роль могли выполнять усложненные аккорды; благодаря многозвучию, смешению звуков разного ладогармонического происхождения затруднялась качественная различимость отдельных аккордов, их функциональная ориентированность и индивидуальная выразительность.

Средством преодоления «безвольного лиризма» могла служить необычная концентрация в сжатых рамках самых сильных выразительных средств — остродиссонирующих мелодических интервалов и созвучий. Приблизительно ту же роль играл столь прославив-

шийся впоследствии «принцип неповторения», когда каждый звук и каждая интонация прибавляли бы нечто новое, непредсказуемое, нарушающее инерцию привычной музыкальной логики. Этот прием культивировался уже в эпоху классиков XVIII—XIX веков, сильно развит был романтиками и в XX веке приобрел новую актуальность.

Из средств, направленных к интеграции, к цельности, в это же время выдвигается полифония, служившая еще к тому же цели повышенного насыщения музыкальной ткани, ее интенсификации. Наконец, исключительно большое значение приобретает монотематичность. Эта, имевшая уже длительную историю, техника интонационной интеграции все более совершенствуется; тематические реминисценции, сквозной тематизм, соединения принципов сонаты, рондо и вариаций становятся искусством образно-тематических переосмыслений и одновременно способствуют тематизации всей ткани произведения. Для цели данного исследования важно напомнить, что о максимальной тематизации всей ткани произведения заботились столь разные композиторы, как, например, Глазунов и Скрябин, Танеев и Шёнберг.

Повышавшийся интерес к интеграции всех элементов музыкальной ткани усиливал значение композиционно-технического *расчета*. И это можно заметить у композиторов самых разных направлений.

И вот тут мы подходим к очень знаменательной исторической *развилке*. То, что было общей потребностью времени, допускало вполне естественные, обычные для многих моментов истории *разные решения*. Однако в первой четверти XX века произошло нечто особое: среди разных, принципиально возможных ответов на потребности времени заявил о себе реформаторский проект, вступивший в весьма резкий конфликт с традициями композиторов-классиков. Это, как легко догадаться, и была реформа Шёнберга.

В чем особенный характер этой реформы? Коротко говоря, в том, что потребности времени по видимости удовлетворялись в ней с предельной радикальностью, но *ценой* этой радикальности было *искажение природы музыкального искусства и полная бесперспективность его дальнейшего развития в предложенном русле*.

Известно, что искусство всегда в той или иной мере сопротивляется любым догмам, искажающим его природу. Поэтому даже сам автор додекафонной реформы отнюдь не был безупречным исполнителем ее предписаний; поэтому в русле созданного им направления появлялись произведения, где в разной степени преодолевались тесные рамки навязанной системы, где художественное воображение так или иначе компенсировало ее недостатки. Но все это не ставит под сомнение негативную сущность самой реформы Шёнберга.

Вот почему эта реформа — не просто миф, не один из многих экспериментов среди прочих, предпринимавшихся в XX веке. Нет, в истории музыки нашего столетия это был поистине кризисный момент, влияние которого, прямое или косвенное, оказалось очень длительным.

Развилка, о которой мы упомянули выше, была выбором между путем надежды (то есть действительного преодоления исторически возникших коллизий) и путем чисто умозрительного волюнтаристского решения сложной проблемы, ведущего в безвыходный лабиринт чистых абстракций. В период между двумя войнами еще шел нормальный процесс узнавания, сравнения, выбора. На рубеже 40-х и 50-х годов рационализм Шёнберга — Веберна в кратчайший срок стал руководящей доктриной музыкального авангарда. Вера в то, что эта доктрина является ключевой, во многом связана с характерной для времени склонностью к самовнушениям, способностью поспешно, в состоянии повышенного возбуждения вовлекаться в мир новых идей, особенно если они создавали престиж некоей посвященности, причастности к тому, что людям более «обыкновенным» просто не дано. Как известно, в некоторых ситуациях здравый смысл пасует перед верой, точнее, перед *желанием* верить и любой ценой обороняться от контроля здравого смысла. Хотя бы потому, что думать и пробиваться к истине — занятие куда более трудное, нежели пребывать в состоянии веры. Как заметил Ф. М. Достоевский в связи со спорами о спиритизме: «Кто захочет поверить — того не остановите» (28, 101).

Дилемма отнюдь не была простой. То, что противостояло авантюристическому радикализму, вовсе не гарантировало прямого и гладкого пути: такие едва ли вообще когда-либо существовали в жизни искусства, особенно в годы духовной сумятицы начала нашего века. Но все же развилка заметно обнаруживалась, и история в дальнейшем показала, что решение — куда повернуть, чего больше опасаться, мчаться ли очертя голову, повинаясь мгновенному импульсу, или призадуматься, оглядеться вокруг, присмотреться к жизни и к людям «обыкновенным», призадуматься над прошлым и над будущим культуры, — решение это было чрезвычайно важным. Его подсказывала сама жизнь, и от него зависело очень многое.

3.

Развилку, о которой идет речь, можно проследить по многим документам эпохи. О ней свидетельствует, в частности, история взаимоотношений А. Шёнберга и Р. Штрауса, весьма тщательно, по архивным первоисточникам изученная Х. Х. Штуккеншмидтом.

Познакомившись лично с молодым и подававшим большие надежды Арнольдом Шёнбергом в 1902 году, Р. Штраус — уже тогда видный дирижер и композитор — сразу же проявил к своему собрату активное внимание. Он несомненно оценил не только талант Шёнберга, но и родство их творческих идеалов: близость к программному симфонизму листовского типа, повышенную экспрессивность языка в духе поздних сочинений Вагнера. С момента первого переезда Шёнберга в Берлин Р. Штраус оказывает ему многообразную помощь как исполнителю, педагогу, композитору; хлопочет он также

и о материальной поддержке своего коллеги. Позднее, уже вернувшись в Вену, Шёнберг пишет своему покровителю: «В Вене у меня очень мало друзей... За границей я никого не знаю... Вот и получается, что я сейчас, в мои 35 лет, имел только *одно-единственное* оркестровое исполнение. Вы, пожалуй, лучше всего сможете понять, что это для меня значит, и поймете, как я был бы Вам благодарен за желание исполнить мои пьесы. Вы есть тот человек, который скорее всего должен рискнуть взять под защиту таких людей, как я. Сегодня Вам верит Европа и даже промах не мог бы быть истолкован Вам во вред...»³

Однако позиция Р. Штрауса была двойственной. Как один из лидеров музыкального новаторства, он хотел и мог поощрить оригинальные замыслы Шёнберга. Но чем пристальнее он присматривался к исканиям Шёнберга, тем осторожнее становился в своих собственных оценках этого композитора. Двойствен был также и Шёнберг. В разнообразных своих высказываниях — и устных и письменных (прежде всего в «Учении о гармонии», 1911 год) — он не устал доказывать свою приверженность традиции, преданность заветам всех великих — от Баха до Брамса; он саркастически отвергал любые доводы своих критиков, «не понимавших», что именно он есть истинный наследник классиков. Но вместе с тем нетрудно было заметить и противоположное. Характерны строки из письма Шёнберга к Р. Штраусу от 14 июля 1909 года. Они касаются все тех же оркестровых пьес ор. 16. Автор не льстит себя надеждой, что партитура может быть понята «вслепую», то есть путем ее простого чтения. «От этих вещей, — пишет он, — я жду колоссально многого — совершенно не симфонического, как раз противоположного, здесь нет никакой архитектury, никакой конструкции, одни пестрые, друг с другом не связанные смены красок, ритмов, настроений» (*ibid.*, 65)⁴.

Первые сомнения Р. Штрауса относительно характера новых сочинений Шёнберга выражены были чрезвычайно деликатно: «Могло показаться, что не сам он в чем-нибудь не уверен, но лишь опасается неуспеха произведения». 20 мая 1908 года он пишет Шёнбергу: «Однако был бы рад, если бы Вы к осени прислали мне для ознакомления несколько (не слишком длинных) пьес; я был бы очень счастлив, если бы нашел среди них такие, которые мог бы без риска преподнести, к сожалению, до ужаса консервативной публике берлинского оперного зала» (*ibid.*).

На протяжении еще нескольких лет Р. Штраус сохранял по отношению к Шёнбергу безупречную корректность, дружелюбность, но, как свидетельствуют документы, нарастало взаимное неприятие. По мере того как Шёнберг отказывался от тонального мышления

³ Из письма А. Шёнберга к Р. Штраусу от 28 июля 1909 года (197, 65—66). В письме речь идет, несомненно, о пьесах из сборника «Пять оркестровых пьес» ор. 16 (1909).

⁴ Забегая вперед, скажем, что в отношении связности отдельных моментов композиции Шёнберг позднее значительно «исправил» себя. Но что это была за конструктивность? Оправдала ли она его любимое «алиби», касающееся верности заветам классиков?

(начиная уже с последних двух частей струнного квартета ор. 10 и песен ор. 14), музыка этого композитора становилась для Штрауса чуждой и в корне неприемлемой. До Шёнберга дошли откровенные высказывания его друга-покровителя, отличавшиеся крайней раздраженностью: «...я думаю... лучше бы он убирал снег, чем заполнял своими каракулями нотную бумагу»; «Бедняге Шёнбергу сейчас может помочь только сумасшедший дом» (ibid., 68). В 1912 году Шёнберг и Веберн горячо аплодировали автору «Домашней симфонии», но спустя два года Шёнберг в решительной форме отказался от участия в вечере по случаю 50-летия Р. Штрауса. По словам Х. Х. Штуккеншмидта, здесь сыграла роль не только личная уязвленность; композитор указывал и на эстетические моменты, порицая «банальность» певучих тем «Жизни героя» и «Заратустры» (ibid.).

О многом говорят также взаимоотношения Шёнберга и Малера. После венской премьеры Третьей симфонии Малера (декабрь 1904 года) Шёнберг до конца своих дней оставался горячим приверженцем этого выдающегося симфониста рубежа веков. Малер отвечал ему дружеским вниманием, хотя порою его глубоко шокировали высокомерные и раздраженно полемические замечания молодого композитора по адресу старых мастеров⁵. Он неизменно был готов помочь Шёнбергу в его нелегком пути к признанию, но все менее и менее понимал его музыку. Во время первого исполнения Камерной симфонии ор. 9 (1907) Малер призвал забеспокоившуюся публику к порядку. Но потом признавался жене: «Я не понимаю его музыку, но он молод; может быть, это его право. Я стар, вероятно, у меня уже нет органа, способного воспринять его музыку» (ibid., 98). Летом 1909 года, просмотрев по просьбе автора партитуру «15 стихотворений Стефана Георге» ор. 15 (первое атональное сочинение Шёнберга), Малер сказал композитору, что не может «перевести зрительное впечатление в акустическое» (ibid., 99). В 1911 году Шёнберг пытался растолковать Малеру свою идею «Klangfarbenmelodie»: создание некой «мелодии» путем различной инструментовки соседствующих звуков. Собеседник, как свидетельствует его жена, не выказал ни малейшего сочувствия (ibid., 100). В свои последние годы Малер хотя и поддерживал контакты с Шёнбергом и его учениками, но этот мир был для него уже, по словам Штуккеншмидта, «книгой за семью печатами» (ibid.). «Начиная с Камерной симфонии этот мир уже был недоступен для него. Однако — и в этом заключалось существенное отличие его позиции от штраусовской и регеровской — его вера в Шёнберга оставалась непоколебимой» (ibid.).

По-видимому, внутреннее неприятие резко изменявшегося стиля Шёнберга Малер объяснял только слуховой и эстетической ограниченностью своего поколения. И более важной, решающей была для него вера в «права молодости», в отважно смелое завоевание новых путей в искусстве. Ему не довелось узнать, чем обернулась эта

⁵ Свидетельство Альмы Марии Малер (ibid., 96).

смелая новизна в русле шёнберговской реформы и как сама история резюмировала последствия этой реформы. А что если б узнал? Не оказал ли бы он большего доверия своему внутреннему голосу истинного музыканта? Но это узнали и об этом с достаточной определенностью сказали многие выдающиеся композиторы следующего поколения, в том числе и общепризнанные новаторы. Так, Артур Онеггер в книге «Я — композитор» (1951) весьма скептически пишет о тех, кто, «занимаясь возрождением опытов Шёнберга сорокалетней давности, ищет спасения в атонализме и старается еще усилить деспотичный произвол додекафонной системы». «Эта серийная система, — говорил автор „Жанны д'Арк на костре“, — кичится нарочитой строгостью своей регламентации: додекафонисты кажутся мне чем-то вроде каторжников, которые, желая стать победителями в быстром беге, решились бы разбить свои кандалы, но единственно лишь для того, чтобы приковать затем к своим ногам стокилограммовые ядра...» В додекафонии Онеггер видит «свободу произвола» и замечает: «...это позволяет нам понять, почему к додекафонной технике сильнее прочих устремились только те из молодых, у которых дар творческого воображения имелся в меньшей степени, чем у остальных» (66, 152—154). Нельзя здесь не вспомнить и о критике додекафонии в известной книге Пауля Хиндемита (1959). Когда он говорит о тенденции превращения музыкального творчества в «игру со звуками», в игру, на которую расходуется много ума, но которая имеет не больше ценности, чем «игра в шары», когда он сравнивает философию этого рода игры с «деяниями змеепоклонников» (142, 89), он иронизирует не без основания. И конечно, в этих саркастических штрихах улавливаются намеки не только на исходные принципы нововенской реформы, но и на идеи ее продолжателей — авангардистов послевоенных лет.

Несмотря на то что в XX веке музыкальная среда, как никогда ранее, воспламенялась любыми видами новаторства, особенно же — радикально ниспровергающего, и притом что резко выраженная новизна атональных и додекафонных сочинений Шёнберга вызвала живой интерес, круг его активных союзников оставался относительно узким. Да и сам автор «Лунного Пьеро» крайне отрицательно отзывался едва ли не обо всех музыкальных направлениях, сформировавшихся в первой четверти XX века. Все лидеры и приверженцы новых, сменявших друг друга направлений, даже «многие большие таланты» (из обобщенных характеристик новых направлений явствует, что Шёнберг имеет в виду, в частности, Стравинского, Хиндемита, композиторов французской «Шестерки», всех тех, кто, собственно, и составил главную часть нового музыкального репертуара) — все эти композиторы, по его мнению, деградируют «вследствие своего продажного отношения к искусству». Шёнберг безоговорочно утверждает, что только он и его маленькая группа учеников «правы», а другие «неправы». И хотя он чувствует свою изоляцию, но вместе с тем — гордость исключительного знания истины (181, 357).

4.

Реформа Шёнберга разделила судьбу многих радикальных проектов в искусстве начала XX века — таких, как футуризм, дадаизм, конструктивизм, символизм, абстракционизм (в живописи и графике), функционализм (в архитектуре и дизайне) и еще многих других. Они были различны по устремленности, по-разному противоречивы и содержали в себе разные возможности сближения с полноценным искусством. Но у всех в той или иной мере был один и тот же псрок, определивший судьбу этих и подобных проектов. Их творцы и приверженцы улавливали кое-что существенное в новых потребностях времени, преодолевали власть инерции, но вследствие скороспелого превращения поверхностных импульсов в концепции и еще в результате крайне обостренной, характерной для времени страсти к самоутверждению *абсолютизировали* свои находки. И это к добру не приводило. В итоге некоторые нужные для своего времени, вполне импонировавшие чутким к жизни современникам элементы художественного творчества отрывались от органической природы искусства, от художественно содержательного комплекса; происходило нарушение (или размывание) границ, за которыми искусство превращалось в нечто принципиально иное. А то, что с большой уверенностью провозглашалось как новые принципы или новые категории искусства, на поверку оказывалось *фикцией*.

По многим причинам обнаружить такого рода фикции в музыке довольно трудно. Ибо в сфере этого искусства с древних времен особенно велик был пиетет к абстрактным категориям. Музыку тесно связывали с универсальными философскими системами, с математической логикой, с космологией, с физикой (в частности, с акустикой), не стремясь к дифференциации всех этих аспектов.

В наше время легко было, пользуясь авторитетом этой давней традиции, толковать о музыке, почти не затрагивая ее художественной сущности. Отлучить музыку от ее собственной природы и от ее реальных связей с жизнью особенно соблазнительно было потому, что это соответствовало настроениям новейшего техницизма. Действовал весьма эффектный и, в сущности, демагогический аргумент: «Век НТР есть век всеобщей технизации и математизации». Дело, однако, обстоит намного сложнее. Конечно же, достижения техники на каждом шагу меняют жизнь к лучшему, конечно же, мы вправе гордиться каждым новым достижением точных наук, инженерии, электроники и т. п., — все это азбучная истина. Но эти нередко поражающие воображение успехи сами по себе никоим образом не гарантируют духовное обогащение человека, формирование все более высоких человеческих идеалов; лучшее устройство социальной жизни, человеческих взаимоотношений; сохранение среды обитания на земле. Более того — они сулят ей все новые и все более грозные опасности. И все это тоже можно считать азбучными истинами. Ибо исторический опыт показывает, что прогресс научно-технический и прогресс духовный, хотя они и тесно связаны между собой

и в принципе могут преследовать общие благие цели, вовсе не являются единым процессом: у них разные «маршруты», разные темпы, разные функциональные особенности. Чистейшим дилетантизмом, лихой «модерновой» болтовней являются утверждения, будто искусство можно сделать «современным», напичкав его внешними атрибутами века космоса, спутников, компьютеров, бешеных скоростей и неслыханных децибелов⁶. И такими же авантюристическими наскоками на культуру оказываются идеи безбрежного творческого волюнтаризма, нигилизм по отношению к нормам вкуса, меры, контактности, деспотические амбиции, склонные превращать любую умственную авантюру в некий эталон «современного мышления».

Все это не проходит даром. В сфере этих умонастроений и рождаются искусственно культивируемые фантомы или фикции. А теоретики торопятся создать на их основе внушительные «новейшие» концепции, которые уже переходят на страницы учебных пособий. Изучение их рассматривается как необходимейшее условие прогресса композиторской техники; с их помощью юный композитор призван доказать, что и он, подобно его великим предшественникам, способен будет выразить свое время. Увы, инерция мнимого прогресса увлекает его в головокружные трудности, которые вовсе не продиктованы действительными потребностями современного человека в сфере искусства.

В науке, которая занимается музыкой именно как искусством, каждое теоретическое обобщение является одновременно и абстрактно-логическим и *музыкально значимым*. Иначе говоря, любое зафиксированное теорией музыкальное явление в принципе может быть признано не только как словесная формула, но и как музыкально-выразительный прием, то есть усвоено слуховым сознанием. Подчеркнем слово «в принципе», так как для разных слушателей существует различная степень полноты восприятия музыки: одни слушают более обобщенно, или, скажем иначе, более «приблизительно» (сказываются уровень музыкальной культуры, восприимчивость, слуховой опыт и многое другое); другие более детально, замечая не только «общий ход развития», но и каждый оттенок. Однако это ни в малейшей степени не ставит под сомнение значительность *всего*, что композитор вложил в свое произведение. Не может быть сомнения и в том, что вся техническая работа композитора должна в конечном счете *стать музыкой*. Чудо превращения «расчетов» в творение искусства

⁶ Этой проблеме посвящена была интересная дискуссия на страницах «Литературной газеты». Хочется всемерно поддержать высказывание доктора философских наук В. Толстых: «Наука и техника всего лишь средство, материальная и духовная оснастка прогресса, они „ведут себя“ так и оказывают на нас то самое воздействие, какое мы сами определили устройством собственных отношений... Проблема ведь не в том, благо или зло техника, без которой и вне которой современный мир просто не мыслим. Суть вопроса в том, совпадает или не совпадает ее развитие с развитием самого человека как целостной, гармонически развитой личности... Меняются времена, обстоятельства, люди. Но неизменным остается назначение литературы — быть человековедением» (82).

остается за кулисами созидания. И вместе с тем вся эта закулисная работа художника *реализуется*, если творится ради *высших духовных целей искусства*, но не «под флагом» искусства, за которым уже зияет пустота.

Возьмем самого среднего слушателя музыки. Он не знает ни нот, ни тем более учебников по теории музыки. Ему не известно, «что как называется». Но одним лишь слуховым сознанием он уловит, например, модуляцию, контраст мажора и минора; он различит даже переход в тональность близкую и далекую; он заметит возвращение ранее прозвучавшей мелодии; он уловит вступление имитирующего голоса; заметит функции главных разделов большой формы. Что же касается ритма, то сложные числовые соотношения, разнообразные метроритмические акценты, явления регулярности и нерегулярности схватывают даже малые дети, понятия не имеющие о связанных с этим научных обобщениях. В чем же секрет этого чуда искусства? Коротко говоря, в том, что все конструируемое в воображении художника — все его теории, правила, хитроумнейшие расчеты — возникают, живут, формируются *только внутри искусства*, они суть его воображаемая модель, техничность которой на первоначальной стадии формирования есть не более чем вспомогательный прием: он должен быть задуман, проверен, прокорректирован *в исключительной зависимости* от того, сможет ли он стать искусством.

Совсем иначе обстоит дело в некоторых радикально реформаторских композициях в нашем веке. Художник склонен нести ответственность *не перед искусством*, но прежде всего перед предпосланной и догматически реализуемой *теорией*. Ему важнее всего, «как это называется», «как это сконструировано», но отнюдь не то, что из этого получается в аспекте собственно художественного восприятия, то есть прежде всего восприятия образного, эмоционального. Вот здесь-то и возникают упомянутые фикции, фантомы, которые порождены чисто умозрительным конструированием искусства.

5.

А теперь обратимся к додекафонии и ее последствиям. Реформу Шёнберга по ее претензиям, радикализму, своеобразному сочетанию рациональности и веры в чудеса, по многим другим признакам можно сравнить с такими универсальными проектами средневековья, как, например, «философский камень». Сходство заключается в том, что все эти проекты порождались потребностями времени, различие же в том, что, если, например, алхимики, вопреки фантастичности целей, обогащали науку ценными наблюдениями, додекафония, наоборот, искажила и дискредитировала некоторые полезные поиски практиков и теоретиков «новой музыки», шедшие в том же направлении.

Вот некоторые из созданных «реформаторами» — композиторами и теоретиками нововенской школы — фикции.

Фикция № 1 — попытка заменить принцип ладотональной организации звуков тем, что является его противоположностью. То, что додекафонная серия есть прежде всего *антипод* ладотональности, общеизвестно, и мы говорили уже об этом в предшествующем очерке. Подробная аргументация здесь, в сущности, не требуется: ведь главный структурообразующий принцип серии как раз и заключается в том, чтобы гарантировать полное исключение каких-либо «остаточных» признаков старой системы. Однако что противопоставляет ей новая мнимая система? Отнюдь не связи между звуками, не их новые функции, не их какое-либо новое, к чему-то обязывающее единство. Нет, двенадцать звуков додекафонной серии, как бы «красиво» они ни подразделялись на сегменты, микросерии, симметрично или периодически расположенные интервалы, остаются произвольным набором акустических величин. Вопреки решительному утверждению Шёнберга, что «серия ни в коей мере не идентична хроматической шкале» (181, 75), она таковой именно и является; иначе говоря, *набором* всех двенадцати звуков октавы, только взятых порознь, вразбивку. Снова напомним, что употребление хроматизмов вне тональных рамок — явление, хорошо известное музыке разных эпох. Там они, как правило, были специально предпринимаемым контрастом (сегодня теоретики литературы называют это «минус-приемом»). Эпизодически возникающая атональность была одной из разновидностей неустойчивости, то есть важным средством динамически развивающегося музыкального процесса. Здесь вместе с ликвидацией такого рода контраста хроматизм стал аморфным, функционально безличным. Это уже сказано было нами в предшествующем очерке, и мы лишь хотим подчеркнуть, что переход Шёнберга от «свободной атональности» к додекафонии на самом деле не имел решающего значения. Ибо, как будет видно из дальнейшего, новая система существовала лишь в воображении ее конструкторов, не имея никаких реальных преимуществ перед аморфной массой хроматической шкалы.

Фикция № 2 — возможность образования на основе атональной серии музыкально значимой темы. Такая возможность фиктивна потому, что атональная серия *в принципе* лишена интонационных смыслов: ведь серия есть не более чем интервальная структура, в контексте которой звуки не образуют интонационных связей. Можно (к примеру) разложить на плоскости отдельные части часового механизма, придав их расположению некий структурно логичный характер — создав симметричные соответствия, закономерно чередующиеся и соотнесенные между собой промежуточными и т. п., но в результате всей этой довольно-таки детской забавы совокупность деталей не станет действующим механизмом и мы не услышим тиканья часов. Ибо мы не создали действующей системы, где каждая из деталей включена в цепь «динамической информации». То же приблизительно происходит и в попытках придать жизнь разрозненным акустическим материалам.

Заметим, впрочем, что в некоторых произведениях, основанных

на додекафонной технике (особенно в ранней стадии ее развития), возникали *подобия* осмысленного мелодического рисунка. Во-первых, в тех случаях, когда в самой серии таились возможности тональных оборотов (то есть имели место нарушения предписанных Шёнбергом «правил избегания»). Примером является серия в скрипичном концерте А. Берга, где явно представлены четыре тональных трезвучия (g-moll, D-dur, a-moll, E-dur). Во-вторых, в тех случаях, когда в темах действовало то, что можно метафорически назвать «сопротивлением материала». Дело в том, что музыкальное сознание не так-то легко уступает давлению искусственно навязанной системы и как бы пытается оставаться в русле нормальной интонационной логики, «зацепившись» за любые аналогии или подобия. Подобие нормальной мелодии есть, например, у Шёнберга в оркестровых Вариациях р. 31:



Верхний голос этой темы воспринимается как протекающий где-то «около» вполне понятного, даже знакомого мелодического рисунка. Завуалированность его «знакомости» можно ощутить как намеренную, как бы вызванную неловкостью быть слишком понятной. А что именно вуалируется, специально запутывается, можно понять, если включить тот же рисунок в *гипотетически* более свойственную ему гармоническую среду и с небольшими, соответствующими той же среде коррективами в мелодии; например, в следующем варианте:



Следует учесть, что развитие мелодического рисунка где-то «около» привычной мелодической и гармонической логики может приобретать и самостоятельный выразительный смысл. Такой прием в чем-то аналогичен известному в классической музыке «уклонению от разрешения» или «скольжению» от одного ожидания к другому, «дразнящего» своей недостигаемостью. Однако вся эта группа приемов, несомненно ценных, всегда связанных с процессуальностью музыки, возможна только в рамках тонального мышления, когда слух еще способен уловить функциональные качества отдельных звуков и созвучий и когда еще ощутима та или иная направленность процесса, — то приближающегося к некоей цели, то удаляющегося от нее, то переменчивого или неопределенного по своей направленности.

Додекафонная техника шаг за шагом ликвидировала эти возможности, и в рамках данной техники они уже окончательно прекратили свое существование, когда ткань произведения превратилась в «точки» и «пятна».

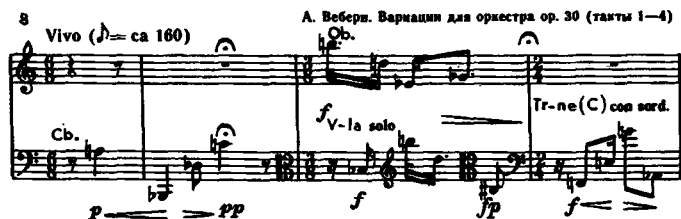
Если в примере из Вариаций ор. 31 Шёнберга мелодический рисунок в некоторых случаях как бы спорит со своей серийной основой и извлекает из нее нечто похожее на интонационный смысл, то в практике додекафонного творчества чаще бывает другое: чередование высотных величин не получает иного смысла, кроме структурно-комбинационного.

В Вариациях А. Веберна для оркестра ор. 30 основой послужили следующие двенадцать звуков:



Соотношения частей внутри этой последовательности весьма сложны. Они складываются между двумя ее половинами и тремя микросериями «а», «b», «с». Возникают также интервальные связи между основной формой серии и тремя ее модификациями — инверсией, ракоходом и ракоходом инверсии (подробный анализ см.: 39, 154—156).

А вот первые четыре такта Вариаций ор. 30 — экспозиция темы, которая основана на описанной выше серии:



В одном из писем композитор довольно подробно сообщает о технических особенностях своего замысла: уже сама четырехтактовая тема содержит в себе варьирование некоего исходного элемента, состоящего из четырех звуков (контрабас). Он пишет: «во втором построении (гобой) первый мотив дается уже в обратном движении: вторые два тона являются ракоходом первых двух в ритмическом увеличении. За ними, у тромбона, вновь следует первое построение (контрабасовое), но уже в уменьшении, а также в мотивном и интервальном ракоходном обращении»⁷. Итак, по идее композитора, уже первые четыре звука рожают «тему», а первые двенадцать, как сообщается в том же письме, определяют структуру всего сочинения.

⁷ Письмо к В. Райху от 3 марта 1941 года (39, 156).

Анализ Вариаций ор. 30 показывает, что Веберн с большой последовательностью и с технической виртуозностью исполнил свой замысел. Но идея автора вполне оправдывает себя только до тех пор, покуда мы рассматриваем ее в аспекте чисто структурном. Как только мы пытаемся связать структуру с аспектом интонационно-содержательным, возникает ряд вопросов. Может ли нормальное слуховое сознание констатировать, что основополагающие первые четыре звука «темы» уже образовали некую музыкальную мысль? Есть ли в этом последовании какая-нибудь интонационная логика? А если нет, вносят ли последующие восемь звуков более определенный смысл? Существует ли в глубине авторского замысла какая-либо художественная содержательная задача, ради которой придумана вся замысловатая структура серии, «темы» и всей пьесы? Да, в пьесе нет ни одного случайного звука, все проведения и трансформации теоретически обоснованы, но они являются не более чем «игрой комбинирования». Приходится предположить, что именно к этой игре и направлена виртуозная техника композитора, а его сверхзадача — *универсальная связь элементов музыкальной структуры*.

Комбинируемые и связываемые элементы Веберн называет «мыслями» (20, 116). Вот тут-то мы и сталкиваемся с роковым для композитора и для многих его последователей самообманом. Иначе говоря, с фиктивностью додекафонного тематизма.

Увлекаясь идеей универсального единства тематического материала («Все снова и снова изменение одного и того же»; «...все есть одно и то же: корень, стебель, цветок», — там же, 49, 57), Веберн, как известно, усматривал в музыке нечто подобное закону развития в природе. В качестве теоретической опоры его особенно привлекал трактат Гёте «Опыт объяснения метаморфоз растения» (1790). Но, увы, этот известный труд был понят композитором весьма приблизительно; по-видимому, Веберн не учитывал ни развития идей знаменитого трактата в творчестве самого Гёте, ни дальнейших исследований о жизненном цикле растений (онтогенезе)⁸. Между отдельными органами растения (корень, стебель, лист, лепесток, чашечка цветка и т. д.) действительно существует тесная связь, взаимозависимость, морфологическое родство; они являются вариантами одного и того же. Но каждый орган имеет свой собственный облик, свою функцию и свою только ему присущую жизнь. Варьирование как в природе, так и в искусстве немыслимо без двух условий — если отсутствует *индивидуализированный предмет варьирования* и если не возникают *индивидуализированные изменения* этого предмета в его последующих метаморфозах. В своих естественнонаучных трудах Гёте уделял преимущественное внимание *связям* отдельных частей органического целого. Но преобразование одной формы в другую

⁸ Содержание и историческое значение упомянутого труда Гёте освещено в обширной литературе. Из русских исследований упомянем книги К. А. Тимирязева «Жизнь растения» (М., 1905) и «Гёте-естествоиспытатель» (соч., т. 8.— М., 1912). (См. также: 34)

он понимал как изменение индивидуального. Ибо, по его словам, «всякое живое существо... является известной множественностью... остается собранием самостоятельных живых существ»⁹. В стихотворении «Метаморфоза растений» (1798) Гёте писал: «Образы все¹⁰ — и подобны, и каждый от прочих все же разнится»; и далее: «Вспомни, как в разных чертах, раскрывшись тихо, природа поочередно дала образы чувствам живым» (25, 110—111). А о более общих законах всего мироздания Гёте говорит в стихотворении «Одно и все» («Eins und Alles», 1823): «Все должно двигаться, творчески действовать. Сначала приобретать собственную форму („Erst sich gestalten“), потом преобразовываться» (34, 239). Вот мысль, которую Веберн трактовал по-своему и которой явно не соответствует его собственная композиционная техника.

Додекафонная тема, если она вполне ортодоксальна, почти не поддается индивидуализации. Этому препятствует возведенное в норму и активно воздействующее избегание интонационных смыслов, постоянный алогизм. Смыслы могут быть беспредельно разными, алогизм же есть нечто однородное, и привносимые в тему ритмы, тембры, фактурные приемы и т. п. могут лишь до известной степени восполнить эту серую однородность. Индивидуальный интонационный облик темы, как правило, остается несформированным, и она не способна стать тем концентратом музыкального содержания, который таит в себе возможности развития. По этой же причине, в результате того же самообмана не обретают индивидуального облика и все производные образования, которые композитор хотел бы считать вариациями. И если, например, в Вариациях с-moll Бетховена или в Рапсодии на тему Паганини Рахманинова мы все время ощущаем роль индивидуальных особенностей исходного тематического импульса и неповторимое своеобразие всех его изменений, то у Веберна, например в Вариациях ор. 27 или ор. 30, отдельные разделы и внутренние микроструктуры можно определить лишь как организованное последование комбинаций из некоторого количества высотных единиц.

Фикция № 3 — узнаваемость серийной темы в процессе ее варьирования. Согласно идее Шёнберга, серия должна иметь определенный композиционный план¹¹. Теоретики додекафонии всегда с большим вниманием анализируют этот план: соотношение сегментов и отдельных интервалов, явления периодичности или симметрии, закономерные модификации внутри серии и т. п. Ведь серия — это не более чем специально выстроенная *интервальная структура*, и порядок звуков, образующих серию, — то единственное, что в принципе должно придать ей звуковысотное организующее значение. «Все из одного», «из немногого многое» — эти связанные с определенными

⁹ Goethe. Zur Morphologie. 2 Bd. — Stuttgart — Tübingen, 1817—1824 (34, 276).

¹⁰ В оригинале «Alle Gestalten», что можно перевести также «Все формы».

¹¹ «Нужно установить, — писал А. Шёнберг, — что последовательность звуков в соответствии с порядком в серии всегда строго соблюдается» (181, 82).

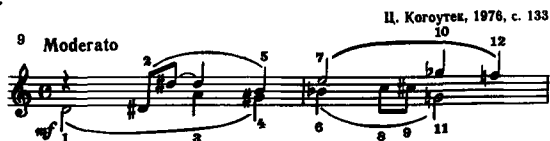
тенденциями классической музыки идеалы додекафонии поставлены в полную зависимость от одного-единственного условия — будет ли «во всем», «во многом» неизменно действовать (не только для глаза, но и для уха) избранная основополагающая структура с ее заранее спланированным и предпосланным всему произведению *порядком* следования звуков. Как же реализуется это условие?

Практика и теория додекафонного письма показывает, что изобретательность композиторов сосредоточивается главным образом на *видоизменениях* основополагающей структуры серии. Уже основные модификации серии (инверсия, ракоход, ракоход инверсии) делают проблематичной возможность слухового узнавания исходной структуры. И эта возможность становится тем менее реальной, чем больше соблюдены в серии правила «избегания» и чем радикальнее из нее исключены какие-либо уловимые мелодические элементы. Заметим, что из трех основных видов высотного преобразования серии-темы ракоходное (возвратное) движение в принципе наименее доступно слуху. Вступая в противоречие с законом однонаправленности времени, оно лишь умственно воспринимается как видоизменение уже экспонированной мысли; для слуха это новая последовательность, а ее родство со старой уловимо лишь при наличии запоминающихся мелодических примет в первоначальной версии, что в условиях додекафонии неосуществимо¹².

Дело значительно усложняется с использованием таких приемов как пермутация, ротация, селекция. Эти операции заключаются в разнообразных перестановках, пропусках, добавлениях звуков в перемешивании групп звуков, а также в соединении (по горизонтали) групп из разных серий. В результате подобных перестановок

¹² Следует напомнить, что происхождение ракохода литературное (палиндром, или перевертыш). Автор современного «Поэтического словаря» определяет палиндром как «игровое словесное искусство» (37, 190). «Игра» в такого рода искусстве происходит со *словом*, что уже значительно упрощает проблему смысла и узнавания. Даже если слово или фраза, прочитанные справа налево, не в точности воспроизводят первоначальный порядок букв (что, например, возможно в таких словах, как топот, казак, шалаш), а лишь располагали в обратном порядке отдельные слоги Nus-mi-do — Do-mi-nus), все же это довольно отчетливо намекало на смысл; а музыкальные звуки лишь выполняли при этом угадывании как бы вспомогательную роль. Поэтому в церковной вокальной музыке прием ракохода обычно применяется в *символическом* (понятийном) смысле. Так, например, он мог выразить отвлеченную мысль: «Все едино: начало и конец, бесконечность и конечность бытия». Исполнение такого рода задачи вместе с тем превращалось в собственно музыкальный конструктивный прием: он стал проявлением виртуозной техники полифонического письма, специальное и повышенное внимание к которой вообще свойственно было композиторам XIV — XVI веков. Теоретики музыки, особенно в более позднее время, считали ракоход приемом чисто умозрительным, во многом искусственным. В известном учебнике Л. Бусслера (переведен на русский язык С. И. Таневым) сказано, что ракоходная имитация «никогда не получит в музыке никакого значения» (18, 85). Сам Танев относил этот прием к категории «ухищрений» (80, 4). В музыке XVII — XIX веков этот прием встречается все реже и реже. У Баха и его современников — лишь в редчайших случаях. В XX веке новый интерес к ракоходному изложению связан с культом звукового *комбинирования*, потеснившим другие стимулы музыкального творчества.

структурная идея серии оказывается разрушенной и, во всяком случае для слухового сознания, неуловимой. Разрушение происходит и при менее замысловатых операциях. Например, в так называемой вертикальной додекафонии, то есть когда звуки: а) чередуются в голосах совершенно независимо от их порядковых номеров и б) образуют созвучия из разных номеров; в этих случаях соотнести тот или иной звук с его первоначальным местом в серии может только глаз, но не слух. Приведем простейший пример вертикальной додекафонии (39, 133):



Пермутации и другие подобные приемы никоим образом нельзя рассматривать как разновидность мелодического варьирования. Такие аналогии, постоянно встречающиеся в новой теоретической литературе, крайне поверхностны. Эти аналогии неправомерны потому, что атональная серия не является мелодией; она не становится мелодией в собственном смысле слова и в результате построения на ее основе темы. Ибо преобразование серии в тему заключается главным образом в ее ритмизации, а ритм, хоть и приближает высотную структуру к мелодии, как уже говорилось, не в состоянии компенсировать начисто отсутствующую в ней интонационную логику. В звуковысотной линии, обладающей такого рода логикой, можно весьма свободно менять рисунок, добавлять, пропускать, перемещать отдельные звуки, сохраняя вместе с тем уловимую связь с исходной мелодической мыслью; «свободные вариации» композиторов XIX века дают многочисленные примеры устойчивого влияния исходного мелодического комплекса при самых причудливых изменениях рисунка. В серии, идея которой исчерпывается ее структурой, подобные перемены имеют совсем другое значение. Поскольку перемещение или перестановки номеров звуков тотчас же уничтожают единственное достояние серии — структуру и тем самым уничтожают явление «производности», то есть преемственную связь между серией и ее модификацией, принцип варьирования приобретает характер условный и чисто умозрительный. Процесс многообразного интерпретирования некой исходной музыкальной мысли, или импульса, или движения превращается в простейшую, весьма наивную игру — в *перемещение* звуков в пределах наличного звуковысотного ассортимента.

Столь же неправомерно усматривать аналогию между свободным использованием звуков серии по горизонтали и по вертикали и таким же использованием ладового звукоряда в музыке тональной. Ведь в последней всегда остается в силе организующая роль лада; использование любых звуков и аккордов в соответствии с ладовой ситуацией не влечет за собой никакой опасности для целостности музыкального процесса. И это понятно: в условиях лада любой звук или группа

звуков в той или иной мере *ориентированы*, то есть соотнесены с некоей системой. В додекафонии же с разрушением основополагающей структуры рушится и весь механизм объединения, каким он был задуман творцами данной техники.

Но обратим внимание еще на одно важное средство, которое и при раздробленной, разрушенной серии могло бы обладать организующей силой. Имеется в виду *характерный мелодический элемент* темы, всегда способствующий ее узнаванию в любых новых вариантах. Музыканты-классики всегда учитывали это. Искусство концентрации индивидуальных выразительных свойств в одном кратком мелодическом обороте достигло большого совершенства у мастеров полифонии.

О характерных мотивах в темах баховских фуг можно сказать следующее. Такие мотивы впервые появляются как органическая часть темы. Именно в *контексте темы* они обретают свой смысл и свою характерность. Далее, в выразительности отдельных баховских мотивов, как правило, решающее значение имеет ладофункциональная сопряженность звуков. Поэтому, между прочим, динамизм достигается здесь при весьма спокойной интервалике; классический пример — тема фуги *cis-moll* из I тома Хорошо темперированного клавира (главный интервал *his — e* — уменьшенная кварта, энгармонически равная большой терции). Возникающая в отмеченных условиях интонационная осмысленность мотива позволяет узнавать его в изолированном виде (например, в интермедиях), на разных звуковысотных ступенях и в разных ладовых освещениях.

Совсем иную ситуацию для характерного интервала создает атональная серия. Здесь интервал существует только сам по себе, не обретая внутренне необходимую связь с окружающими звуками. Ведь интервалы и микроструктуры внутри серии суть лишь *комбинации*, но не мотивы или мелодические образы. Поэтому здесь ничто уже не в состоянии оттенить характерность отдельного мелодического оборота. Обезличена *степень резкости* в сопоставлении звуков, так как один из постулатов додекафонии — ликвидация принципиального различия между консонансом и диссонансом (шире говоря, между категориями устойчивости и неустойчивости). Обезличена та или иная *направленность* звуков, так как они не соотнесены с общей логикой мелодического движения. Наконец, отсутствуют условия, при которых обладали бы характерностью сопоставления звуков разных регистров. Представим себе фактуру таких произведений, как «*Kreuzspiel*» Штокхаузена или «Структуры» Булеза — это калейдоскопическое мелькание разрозненных звуков, постоянные броски из регистра в регистр. Совершенно очевидно, что в таком контексте невозможно услышать и оценить выразительность какого-нибудь отдельного мелодического элемента — хода резкого или мягкого, движения вверх или вниз, на расстояние далекое или близкое.

Существуют подробные разборы серийных произведений, где скрупулезно прослеживается использование какого-нибудь интервала или оборота с первого до последнего такта пьесы. Читая такие ана-

лизы, не устаешь удивляться соединению в них научной добросовестности с тщетностью никуда не ведущих усилий. Ведь почти ничто в сложнейшей комбинационной работе композитора не обретает музыкальной значимости. Усилия оправдываются только при одном условии — если забыть о музыке.

6.

Так называемый *сериализм* (или полиструктурализм), то есть заранее предписанная регламентация всех параметров музыки (высоты, длительности, пауз, темпов, динамики, тембров, регистров и т. п.) представляет собой, как уже говорилось, доведенный до логического конца принцип, положенный в основу реформы Шёнберга (см. об этом также с. 12—14). Именно сериализм оказался в центре внимания западных авангардистов первого послевоенного десятилетия (П. Булез, К. Штокхаузен, Л. Ноно, Э. Кшенек и др.). Их кумиром стал Веберн — наиболее строгий последователь структуралистских идей своего учителя; к тому же он одним из первых начал пользоваться принципом серийной регламентации за пределами звуковысотности.

В сериализме композиционная техника окончательно обособилась от исторически сложившихся основ музыкального формообразования. По своей художественной нереализуемости сериальные композиционные планы оставили далеко позади себя практику додекафонистов первой половины века. Сложнейшие расчеты сериалистов, по внешней видимости продиктованные стремлением к совершенству музыкальной композиции, оказывались полнейшим самообманом: технический прием не приобретал музыкальной значимости. Он оставался отвлеченной идеей «тотальной организации», наивысшего «порядка», непереводаемого на язык музыки и существующего лишь в сфере чистого умозрения.

«На смену тематизму и мелодике, — писал В. Цуккерман, — приходит прежде всего структурная сторона. Для некоторых направлений авангардизма она приобретает совершенно исключительное значение. Можно даже говорить о культе структур, о своеобразном „структурном программировании“. Я имею в виду подчеркнуто априорное, детализированное и публично декларированное внедрение закономерностей... Вполне естественно для композитора ставить перед собой в общей форме то или другое техническое задание. Но мастера прошлого (разве лишь за исключением фламандских контрапунктистов) не рассматривали его как цель, ради которой они творят. Как бы сложно и интересно ни было техническое задание, над ним высилась художественная цель... Авторы, предварительно создающие скрупулезно рассчитанный цифровой план произведения, впадают в своего рода „математические иллюзии“, ибо, как видно, мало склонны считаться с тем, могут ли их выкладки быть восприняты слушателями... Превращая структуру в исходный пункт своего

творчества, композитор рискует создать упражнение, „этюд в структурах“, а не полноценное художественное произведение» (92, 549—550).

Таким образом, сериализм явился полярной противоположностью способу и смыслу организации выразительных средств в нормальной музыке. Авангардистская теория музыки сделала все возможное, чтобы факт этот был искажен или, во всяком случае, не бросался в глаза. Мы хотели бы, наоборот, сделать его вполне очевидным.

В нашем столетии легко внушаемой стала мысль о том, что свойственная старой музыкальной классике (особенно в эпоху полифонии) строгая и безупречно рациональная организация выразительных средств в дальнейшем деградировала. Что деградация вызвана была возраставшей зависимостью композиторов от «натуры жизни» — как внутренней (стихия чувств), так и внешней, окружающей человека¹³.

В этой концепции, типичной для нашего столетия, истина спутана с заблуждением. Совершенно несомненно, что музыка начиная с рубежа XVIII и XIX веков с небывалой еще полнотой и конкретностью осваивала «натуру жизни». Усиливалось внимание к драматическим противоречиям жизненного процесса, к его скрытым стихийным силам; усиливалась роль отдельных впечатлений, сильнее и непосредственнее становились субъективные импульсы художника. Новые творческие задачи меняли прежние нормы формообразования, о чем уже говорилось выше¹⁴ (см. с. 103—105). Эти перемены, естественно, рождали новые трудности, и преодоление их не всегда было вполне идеальным, гармонически уравновешенным. Чем непосредственнее были реакции художника на мир, тем ближе подходил он к той опасной грани, где субъективность становилась субъективизмом, и эта опасность, как мы знаем, стала вполне ощутимой в модернистском искусстве XX столетия.

Означало ли это, однако, что музыка в своем приближении к жизни неотвратимо вступала на путь дезорганизации? Классические творения последних двух веков говорят об обратном. Классичность таких композиторов, как Бетховен, Шопен, Шуман, Чайковский, Брамс, Рахманинов, Дебюсси, Прокофьев, заключалась именно

¹³ По мнению Ф. Бузони, в музыке Бетховена ораторский пафос, сила страсти не всегда вели в глубь музыкальной содержательности. «Тяжкие усилия» великого композитора направлены были к тому, чтобы «воплотить человеческое (порою немusикальное) в музыкальной форме», «это ему часто удавалось, но тем самым музыка уводилась в иную сферу, не ту, в которой она пребывала раньше». У «среднего» Бетховена (то есть в период Третьей и Пятой симфоний), как думает Бузони, натиск темперамента иногда «заменяет содержание, акцентирует внешнюю выразительность» (124, 231, 232).

¹⁴ И. Стравинский в «Музыкальной поэтике» решительно осуждает «анархический индивидуализм», «индивидуальный каприз», что, по его мнению, свойственно искусству романтиков и что противостоит «универсализму духа». Стравинский, как и Бузони, — резко выраженный «антивагнерист». Музыка Вагнера, по его словам, «больше импровизация, чем конструкция в специфически музыкальном смысле» (78, 40).

в том, что необычайно широкий жизненный материал они сумели воплотить в безупречно организованных, специфически музыкальных формах. Можно ли, например, в какой-нибудь симфонии Чайковского обнаружить случайно выбранную ритмическую деталь, неотвратимый выбор тембра или динамического оттенка, случайное соединение тех или иных средств? Разумеется, нет! Каков же принцип этой организованности, полнейшей детерминированности? Этот принцип хорошо известен: *означающее* (то есть все доступные художнику выразительные средства) полностью подчинено *означаемому*, созданной художником содержательной концепции. Речь идет о том организующем модуле истинно классических произведений, который Л. Мазель удачно назвал принципом «множественного и концентрированного воздействия» (48, 167—195).

Сказанное должно, как нам кажется, прояснить, в чем заключается упомянутая выше полярная противоположность. Детерминированность композиции в нормальной музыке продиктована ее содержательной направленностью; наоборот, сериальные планы навязывают композиции произвольно выбранные схемы, не имеющие образного смысла.

Утопичность сериальных планов усугубляется еще и тем, что объектами точной и однотипной регламентации становятся здесь компоненты, совершенно разные по своей природе и по своим возможностям. Если звуковысотность имеет весьма широкую, вместе с тем отчетливо дифференцированную и абсолютно измеримую шкалу, то ритмический рисунок уже не может быть воспринят вне регулярной метрической пульсации, то есть в гораздо большей мере зависит от контекста (между тем в музыке описываемого типа регулярность пульсации почти полностью «преодолевается», что делает «серию длительностей» чистой абстракцией). Динамика, так же как темпы и агогика, дифференцируется весьма условно, приблизительно.

В музыкальной практике не существует, например, широкой и дискретной шкалы динамических оттенков, скорее, имеют место «зоны»; тихо, громко, очень громко; колебания внутри этих «зон» и переходы из одной в другую не могут быть предписаны, они в значительной степени зависят от исполнительского замысла. Поэтому детальная фиксация динамических оттенков и их быстрая прихотливая смена в соответствии с «серией динамических ступеней» (например: $pp - mf - f - ff - ppp - p - mp - f$) совершенно искусственны и нереализуемы¹⁵. Парадоксально то, что достигнутый в музыкальном искусстве высший уровень звуковысотной организации — ладотональность — здесь ликвидируется; звуковысотность сводится к самому примитивному фактору сопоставления отдельных звуков. Между тем дифференциация и соподчиненность других компонентов вопреки их природе и законам слухового восприятия повышаются.

¹⁵ Об особенностях отдельных средств, входящих в целостный музыкальный комплекс, см.: 48, 94—134.

В этом так же проявляется крайне нечуткий по отношению к музыке характер данной техники.

Ц. Когоутек с полной определенностью описывает чисто умозрительный характер сериальной техники. По его словам, здесь «главная, собственно композиторская задача заключается в нахождении структуры произведения как в деталях, так и в целом» (39, 164). А вот процесс сочинения: «Заранее придумываются формулы, математическая схема, графики (графическая, стохастическая, алгоритмическая музыка), устанавливаются синтетические организующие числа, транспозиционные „шахматные“ таблицы и прочее. Реализация структур обычным или специально установленным нотным письмом считается уже ремесленничеством» (там же). Иначе говоря фиксация структурного замысла в качестве музыкального текста является здесь чисто технической дополнительной операцией. А это значит, что музыка окончательно уступает свой плацдарм комбинаторной игре. На первый взгляд удивительно, но в самом деле вполне закономерно следующее: чем больше прав присваивает себе регламентация в условиях полной автономии «структурного творчества», тем в большей степени музыка становится неуправляемой, тем сильнее воцаряется в ней хаос. Ц. Когоутек приводит следующее высказывание Х. Х. Штуккеншмидта: «...сериальная техника, при которой организованы также и секундарные (вторичные) параметры (то есть, например, динамика, звуковой тембр, артикуляция), а серии этих вторичных параметров конкурируют с сериями примарных параметров (высот, длительностей), является скорее спекулятивной, чем прагматической. Она не учитывает акустические условия, слуховую практику и поэтому часто вынуждена расплачиваться тем, что ее результаты недоступны слуху... Комбинирование многих сериальных процедур выдвигает чрезмерные требования к слуховому восприятию, что приводит к психовизуализму, этой странной эстетике, которую развил Рашл Эткинз, не считавший слух решающим фактором для понимания музыки» (там же, 181). Мысль Штуккеншмидта вполне ясна: «спекулятивность» и «психовизуализм» (умозрительность) — вот неизбежные следствия данной техники.

Какие исторические и социально-психологические причины могли породить эту «странную эстетику»? Время уже облегчило ответ на этот вопрос, уже помогло понять искусственность, ложность, неорганичность целой полосы музыкального экспериментаторства на Западе. Но причины эти еще продолжают действовать. Их новые порождения, порою резко полемичные по отношению к предшествующему этапу, требуют трезвого, вполне независимого отношения.

7.

Однако подведем некоторые итоги.

Идея полной тематизации всей музыкальной ткани произведения — гордость додекафонной реформы — была, как могло пока-

заться, возрождением искусства великих мастеров-полифонистов XVI—XVIII веков. Западное теоретическое музыкознание на протяжении многих лет всемерно закрепляло эту версию. Она стала привычной, и над ней резко задумываются. На первый план всегда выдвигались некоторые действительно существующие, но чисто внешние аналогии, в тени оставалось самое существенное, а именно: то новое истолкование некоторых принципов старой классической музыки, при котором они неуклонно двигались к саморазрушению. Условия, определившие этот разрушительный процесс, описаны в предыдущем очерке. Общий результат отчетливее всего проявился в искусственных по отношению к природе музыки сериальных планах, в пуантилистической фактуре с ее максимальной обособленностью звуковых элементов.

В произведениях поствебернианцев обнаружилась полная иллюзорность того, что, судя по декларациям, являлось главной целью новейших экспериментов, а именно *многообразия в единстве*. Серия или совокупность серий, как единственный универсальный источник тематического материала, должна была сообщить произведению полное и совершенное единство. Вместе с тем варьирование серий как будто гарантировало постоянное освежение тематизма, постоянное движение вперед и необозримое многообразие. Но одновременно техника додекафонии нанесла этой привлекательной диалектике сокрушительный удар. Акт разрушения заключался, как уже говорилось, в нейтрализации способности звуков определенным образом соотноситься с другими звуками, тяготеть к ним или, наоборот, являться результатом предшествующих тяготений. Постулат, согласно которому интервальная структура атональной серии способна заменить систему звуковых сопряжений (каковой является ладотональность), — одна из самых странных иллюзий музыки XX века. Этот постулат мог родиться и получить некоторую власть над умами только в век удивительной веры в мифы «чистого умозрения». Отсутствие функций, обособление отдельных звуков, или — по определению Адорно — их «атомизация» привели к высотному обезличиванию тематизма; почти неуловимой стала индивидуальность темы. Таким образом, развитие как модификация уже известного становилось фиктивным, музыкальная форма более не ощущалась как процесс.

В технике новейшего сериального письма «атомизация» элементов пошла еще дальше. Исчезли не только высотные, но и ритмические сопряжения звуков, поскольку в музыке поствебернианцев, как правило, отменена была регулярность ритмического пульса и метрических акцентов. Выдвинулись звукокраসочные и динамические средства, которые сами по себе лишь в очень малой степени способны выразить связь и развитие тематических элементов. Но и они оказались скованными вследствие заранее предписанной сериализации.

Иначе говоря, идея «чистого умозрения», как и всякая попытка насильственно изменить органическую природу искусства, не осталась безнаказанной. На каком-то критическом рубеже произошла

метаморфоза: множественность, утерявшая в качестве своей оппозиции некую вполне уловимую константу, превратилась в безличное квазиединство, в монотонию «остановившегося времени».

На тему об этом квазиединстве еще в 50-х годах высказывался Дьердь Лигети — один из лидеров западного авангарда. Лигети поясняет свои мысли о сериализме метафорически: «Если мы сомнем несколько различно окрашенных кусков пластилина, возникнет конгломерат, где краски еще различимы, целое же лишено контрастов. Если будем сжимать и месить дальше, краски исчезнут полностью и останется одна серая масса» (200, 46). Так происходит, по наблюдению Лигети, в некоторых новейших музыкальных структурах: «Возникает некое состояние индифферентности: своеобразие отдельных интервалов теряется, напряжение и разрешение, диссонанс и консонанс уже не отличаются друг от друга и более не существуют» (127, 187). Независимо от того, в какой степени Лигети осознавал противоречия структурного авангардизма в целом, он коснулся здесь его самой уязвимой стороны. «Серая масса» как парадоксально неожиданный результат декларируемой предельно концентрированной художественной «информации» — вот реальность, которой оборачивается одна из главных иллюзий авангардизма.

В сущности, о той же метаморфозе пишет Йенс Ровер: «Необходимо сознавать, что идеал абсолютного присутствия элементов материала не может быть удовлетворительно реализован. Слух и, стало быть, слуховой интерес устает от постоянного чередования бесчисленных, не объединенных в образы деталей в короткое время. При этом обнаруживается примечательная полярность воздействия: музыкальный феномен кажется, с одной стороны, высокодифференцированным („пуантилизм“), с другой — превращается в некое структурное единообразие и воспринимается как плоская поверхность» (174, 30).

Одну из глав своей книги о новейшей музыке цитируемый автор назвал «Entelechie der Präsens», что означает «неизменное пребывание в настоящем». Энтелехия, по мысли Ровера, сменила собой функциональность, эта «радикальная односторонность ведет в ничто и к смыслу, противоположному ее собственной цели» (ibid., 42—43). Примечательно, однако, что противоположность теоретически поставленной цели (то есть развитию при условии тотального единства) оказалась для некоторых лидеров авангарда очень привлекательной. А. Пуссер утверждал, что в новой музыке время должно «освободиться от фатальной формы становления» (166, 71). По мнению П. Булеза, произведения новой музыки никоим образом не должны восприниматься как некий отрезок времени «от отъезда до приезда» или «от начала до конца»; вместо этого должна возникнуть ассоциация с лабиринтом, где «движение непредсказуемо и на каждом шагу возможна неожиданность» (117, 27). А в одной из ранних статей К. Штокхаузена мы читаем: «Постоянное присутствие в сквозном музыкальном порядке, которое вовсе не является „развитием“, уже само по себе может вызвать состояние медитативного слушания»

(191, 21). Так возникла идея, которая целиком и полностью увлекла Штокхаузена в 60-х и последующих годах; он зафиксировал ее в понятии «момент-формы». И здесь действительно произошло движение музыки «в ничто». Иначе говоря, превращение музыкально значимого процесса в неподвижную и аморфную звуковую массу, реальный облик которой не имел ничего общего со сложнейшими рационалистическими изысканиями и правилами новейших структуралистов. На фоне этого причудливого несоответствия рождалась и все более утверждала себя совсем иная цель — *медитативное самопогружение*: здесь, в сущности, нужна была не музыка, а нечто иное, более родственное гипнозу или воздействию наркотиков. Но об этом речь идет в других очерках предлагаемой книги.

1.

Активность авангарда в первые послевоенные годы, его идея полного переустройства музыкального искусства нигде не заявила о себе столь громко и сенсационно, как в области так называемой «технической музыки». Экспериментальные студии при радиоцентрах в Кёльне, Париже, Милане, Риме, Нью-Йорке, оборудованные новейшей техникой, руководимые инженерами и энтузиастически настроенными молодыми музыкантами, стали важнейшими центрами авангардных исканий. Здесь продуцировалась музыка «конкретная» и электронная. Обозначения указывали на теснейшую связь с научно-технической революцией века, на какие-то новые средства звукоизвлечения и совершенно новые виды звуков. И уже это одно внушало мысль о радикальной «современности» опытов. К тому же их явная экспериментальность до поры до времени как бы освобождала композиторов от серьезного самоконтроля: ведь это еще было «искусство в коротких штанишках» (А. Онеггер). Казалось неосторожным спрашивать, какова здесь главная цель, какова идейная и художественная сверхзадача, почему понадобились именно эти, а не другие средства выражения и как соотносятся они с поставленной сверхзадачей? Никто этого долгое время и не спрашивал, а у самих экспериментаторов и их апологетов на кончике языка всегда была весьма наивная формула. Она гласит: новое время есть триумф новой техники, при которой старая законно отмирает; стало быть, «современность» искусства есть приобщение его к этой же новой технике.

Отождествление «духа времени» в искусстве с прогрессом в точных науках и в инженерии — очень давняя и, увы, доныне еще не всеми понятая ошибка. Вот почему основанное на этой концепции объяснение авангардных экспериментов, в сущности, ничего не объясняло, более того, уводило от ответа в сторону пустейших умозрений. Вопрос о том, каков высший смысл авангардной «технической музыки» и чем она обогатила мировое искусство, повис в воздухе и в этом состоянии пережил время авангардного энтузиазма.

И все же прошедшие десятилетия кое-что прояснили.

Не подлежит никакому сомнению, что в сфере акустической, сонорной научно-техническая революция XX века открыла огромные,

небывалые возможности. Напомним прежде всего о новых и непрерывно совершенствуемых способах звукозаписи, о технике оборудования современных концертных залов, вмещающих тысячи слушателей, об электронном оснащении музыкальных инструментов. Напомним о современных электронных синтезаторах, в огромной мере расширяющих красочную палитру композитора. Все это принадлежит к фундаментальным достижениям нашего века, и все это независимо от теоретических споров и весьма неоднородной практики вошло в жизнь.

Несомненно и другое. Сами по себе технические открытия, при всей их ошеломляющей заманчивости, вовсе не гарантировали их естественного и плодотворного использования в русле искусства. Изобилие новых акустических возможностей, открывшаяся перед композитором поистине волшебная «свобода выбора» породили особые, столь же небывалые трудности. Ведь творческая свобода нужна художнику и полезна ему только в рамках его собственных идейно-художественных задач. И она оправдывает себя, если сами эти задачи продиктованы высшим предназначением искусства и поэтому органичны, естественны, обращены к истине и к людям. Но технический переворот заманивал сознание художника в царство иной свободы, вовсе не проистекающей из внутренних правомочных задач искусства; он сулил необычайные богатства и вместе с тем побуждал к волонтаристскому произволу; он как будто открывал прекрасные горизонты «музыки будущего» и одновременно провоцировал искажение вкуса и естественных художественных потребностей. Мощные динамики, усиливающие звучание какой-нибудь элементарной рок-музыки до того, что, кажется, вот-вот лопнут барабанные перепонки, «техника», которую с гордостью таскают за собой бородатые юноши в джинсах, — разве это не очевидный факт искажения естественных художественных потребностей! Конечно, не одни лишь технические соблазны были причиной такого рода вкусовых самообманов. Существовало и встречное движение запутанного кризисными воздействиями времени сознания.

Музыка и техника — вопрос более сложный, чем это порою кажется некоторым ревнителям «современного» в искусстве. Проблему эту не решить однозначно. На этом пути возможны лишь мнимые решения, имеющие, однако, свою оборотную сторону. Мнимая художественная перспективность «совершенно новых» звучаний быстро обнаруживала свою вполне реальную прагматическую перспективность, проще говоря, выгодность. Чем более дерзкой, самоуверенной была непонятность экспериментов, чем активнее апеллировали их творцы и комментаторы к точной науке и технике, тем все это казалось неопровержимо внушительнее, тем быстрее приходили фестивальные успехи, слава «прогрессистов», поощрения меценатов. И тотчас же с большой оперативностью начинали действовать издатели, производители грампластинок, телевизионные менеджеры. Авангард быстро становился блестящим бизнесом, о чем свидетельствует множество фактов и документов.

2.

Общеизвестно, что музыка и техника связаны между собой с незапамятных времен. Условиями, при которых композиторский замысел становится звучащей и коммуникативно действующей музыкой, являются не только технические правила сочинения, техника фиксации звуков, техника исполнения, но и работа звукоизвлекающей машины. Уже древнейшая свирель есть техническое устройство, орган и фортепиано — сложные машины. Жизнь музыки любых эпох невозможно представить себе без технически изобретательной мысли, создававшей и совершенствовавшей инструменты. Не только музыка зависела от техники, ждала ее предложений и, получив, освоив их, укрепляла свои собственные стремления и находки. Но и наоборот: успех, практическая применимость тех или иных технических изобретений всегда зависели от того, назрела ли необходимость в них в искусстве; иначе говоря, от того, в какой степени предлагаемые техникой новые или усовершенствованные выразительные средства стали насущно необходимыми для реализации художественных замыслов.

Нежные, хрупкие звуки клавесина были необходимы и вполне достаточны для исполнения пьес Д. Скарлатти, Рамо, Куперена. Фортепианной музыке XIX—XX веков непременно понадобились молоточковый механизм и все те усовершенствования этого инструмента, которые позволили ему воцариться в огромных концертных залах. Молоточковое фортепиано уже знал и одобрил И. С. Бах, на нем охотно играл Моцарт, но клавирные пьесы этих и других композиторов XVIII века могли еще вполне убедительно прозвучать на клавесине и других предшественниках современного фортепиано. Первые образцы молоточковой механики, созданные Бартоломео Кристофори, появились в 1709 году; прошло *более ста лет*, покуда эта механика закрепились в практике. Она не только удовлетворила потребности нового времени, но и повлияла на эволюцию фортепианного стиля.

Хроматическая труба и хроматическая валторна с вентильным устройством были сконструированы на рубеже XVII и XVIII веков. Прошло несколько десятилетий, покуда они появились в партитурах главным образом оперных композиторов (Галеви, Мейербер). Долгое время их употребляли наряду со старыми медными инструментами, ценя в последних мягкость и естественность натуральных звуков. Но усилившаяся в XIX веке хроматизация звуковой шкалы, свобода и разнообразие модуляционных планов сделали несомненным преимущество вентильного устройства, которое и одержало полную победу.

Эти немногие исторические напоминания говорят об одной существенной закономерности. В союзе музыки и техники лидирующее положение занимала первая. Музыка «заказывала», изобретательская мысль «предлагала». Разумеется, это лишь схема. У техники была и своя собственная жизнь, во многом движимая общими успехами инженерии, инициативой талантливых мастеров, практической

заинтересованностью предпринимателей; немаловажное значение имело техническое удобство изобретения для исполнителей музыки. Как правило, техника предлагала ассортимент новинок, превышающий реальные потребности искусства. Многие были интересны, интригующим, но не очень необходимыми. В этих случаях изобретение не оправдывало надежд, нередко обнаруживало полную нежизнеспособность. Такая судьба постигла, например, попытки реформировать звукооруд клавишных инструментов, разделив октаву на микроинтервалы (168, 29—30).

В этом отборе, нередко весьма суровом по отношению к благим стремлениям изобретателей, до поры до времени решающее слово принадлежало собственным, изнутри идущим задачам искусства. Возникновение и осуществление художественно-творческих задач никогда, разумеется, не было неукоснительным движением по прямой. Существовали колебания, пробы и вместе с тем притяжение к определенной точке. Этой точкой была оправдавшая себя художественная выразительность того или иного средства и его эстетическая ценность.

Если в искусстве продолжает действовать свой «высший закон», художественное творчество защищено; постоянно тревожась, пробуя, нередко рискуя, оно все же остается самим собой. В XX веке этот «высший закон», как никогда ранее, был атакован, расшатан, во многих случаях подавлен. Новое значение приобрели внешние факторы, что имеет прямое отношение к проблеме: музыка и техника.

Одним из таких факторов стало общее воздействие современной технической цивилизации, жизнь в современных больших городах; точнее, та реакция на определенные условия времени, которая часто обозначается словом урбанизм.

В 1949 году немецкий философ Макс Бензе писал: «Мир, в котором мы живем, — технический мир. Это мир процессов и функций, воздушных линий и станций, мир машин, вычислений, сутолоки, шумов, фабрик и трансмиссий, мир техников, инженеров, физиков... каналов, городов, шахт, глубин и высот, расписаний поездов, электронов, вечно стучащихся в ворота масс... Этот мир — не просто возможность, не сочиненный на листе бумаги эскиз, это неопровержимая реальность и одна лишь реальность» (168, 10). В этих строках легко заметить определенный акцент, из которого родилась характерная для XX века антитеза: мы живем в мире, где властвует уже не человек с его духовным миром, с его нравственным и эстетическим идеалом, но «шумы, фабрики и трансмиссии», вычисления и вычислители и еще обезличенные, «стучащиеся в ворота» массы.

Человек и машина — кто над кем господствует? В «Новых временах» Чарли Чаплин, смеясь и горестно размышляя, показал чудовищную работу хозяйничающей машины. Сознательно или интуитивно он дал сокрушительный ответ на модную идею дегуманизации культуры. Нечто очень важное, решающее он понял во сто крат трезвее и человечнее, нежели некоторые апологеты «технической эры».

Вспомним, как поняли «неопровержимую реальность» сегодняш-

него мира выступившие еще в начале столетия итальянские футуристы. Для них техника — не просто техника, она — великолепная среда обитания, новая красота, гораздо более высокая, чем вся прежняя — чисто человеческая и природная. Человек дотягивается до нее при условии, что он забудет о своих старых идеалах и кумирах и если атрибуты современной техники и современного «стиля жизни» впитаются в его плоть и кровь. Соответственно должно измениться и художественное творчество — его основной предмет отражения и его мировоззренческая, интерпретирующая направленность.

В своем руководящем манифесте лидер футуристов Ф. Маринетти призывает воссоздать в искусстве «ночную вибрацию арсеналов и верфей», «прожорливые вокзалы», «заводы, привешенные к облакам на канатах своего дыма», «локомотивы с широкой грудью», «скользящий лет аэропланов». Он писал: «...рычащий автомобиль, кажущийся бегущим по картечи, прекраснее *Самофракийской Ники*». Девиз Маринетти: «Храбрость, дерзость и бунт». Понимал ли он, однако, к каким идеям и событиям века вели следующие строки манифеста! «Мы хотим прославить войну — единственную гигиену века — милитаризм, разрушительный жест анархистов... презрение к женщине». «Италия слишком долго была громадным рынком старьевщиков. Мы хотим освободить ее от бесчисленных музеев, покрывших страну бесчисленными кладбищами». «Так придите, добрые поджигатели с обугленными пальцами!.. Суньте огонь в библиотечные полки. Отведите течение каналов, чтобы затопить склепы музеев!.. О, пусть плывут по ветру и по течению знаменитые картины! К вам, заступы и молотки! Подкапывайте фундаменты почтенных городов!» (50, 7—9).

В «Манифесте музыкантов-футуристов» соратник Маринетти Балилла Прателла предлагает: «Выразить музыкальную душу толп, больших промышленных складов, поездов, трансатлантиков, крейсеров, авто и аэро. Наконец, прибавить к огромным доминирующим мотивам музыкальной поэмы восхваление Машины и триумф Электричества» (там же, 22). Откликаясь на декларацию Прателлы, художник и композитор Луиджи Руссоло говорит об устарелости музыкальных звуков в их прежнем понимании (спустя четыре десятилетия то же самое с еще большей настойчивостью будут утверждать Пьер Шеффер и Карлхайнц Штокхаузен). Сегодня, пишет Руссоло, музыка «ищет смещения звуков наиболее диссонансирующих, наиболее странных и резких». «Так, мы неуклонно приближаемся к *звукошуму*. Эта эволюция музыки параллельна увеличивающемуся росту машин». По мнению Руссоло, наш слух, воспитанный современной жизнью, не только не тяготится шумами, но радуется им. Более того, он и этим не может удовлетвориться, ищет «все новых, более обширных акустических восприятий». «Надо завоевать бесконечное разнообразие звукошумов». Прежде, продолжает Руссоло, мы все «любил» гармонии великих мастеров, наслаждались ими. Бетховен и Вагнер потрясали наши сердца в течение многих лет. Мы пресыщены ими сегодня. Поэтому мы получаем несравненно большее удовлет-

ворение, мысленно комбинируя шумы трамваев, автомобилей и суетящейся толпы, нежели при слушании, например, „Героической“ или „Пасторальной“». Ибо «шум имеет могущество обращать нас к жизни» (там же, 52—55)¹.

В июне 1913 года в «Teatro Storchi» (Модена) Руссоло впервые продемонстрировал звучание изобретенного им шумового инструмента. Это был первый вариант «Интонаруморе» («Шумофона»). Огромное сооружение, занимавшее почти целую комнату, состояло из двенадцати ящиков, снабженных рупорами в половину человеческого роста. Машина работала на электричестве. Цель изобретателя состояла в том, чтобы создать непрерывную, «скользящую» шкалу шумов, из которых можно было бы строить своего рода шумовые мелодии. Наряду с этим он тогда же сочинил четыре пьесы, предназначенные для жужжания, треска, свиста, журчания и бульканья воды и т. п. Пьесы назывались: «Пробуждение города», «Едят на террасе отеля», «Скопление аэропланов и автомобилей», «Нападение в оазисе»².

Об опытах итальянских футуристов Стравинский много позднее вспоминал весьма иронически: «В одно из моих посещений Милана Маринетти, Руссоло — сердечный спокойный человек со спутанной шевелюрой и бородой — и Прателла — другой изготовитель шумов — подвергли меня испытанию „футуристической музыкой“. Пять фонографов на пяти столах в большой комнате, в которой больше ничего не было, издавали шумы, напоминавшие о пищеварении, радиопомехах и т. п., удивительно похожие на нашу конкретную музыку семи- или восьмилетней давности. Я сделал вид, что полон энтузиазма...» (75, 284—285). В другой связи он писал о том, что «бесконечные возможности» электронных инструментов, за редким исключением, означают «склейки физиологического урчания, чмокания (неприличного) резиновых присосок, пулеметной стрельбы и прочих — это курьезно! — изобразительных и ассоциируемых шумов, более соответствующих музыкальным имитациям м-ра Диснея! Не самый факт возможностей, но, конечно же, отбор дает начало искусству... дело не в расширении ресурсов, а в людях и в том, во что они верят» (75, 298, 299). «У меня нет больше терпения слушать музыку, которая начисто лишена песенности и танцевальности, но вообще не занимается ничем другим, кроме как отражением шумов, возникающих при всякого рода технических процессах» (77, 141).

Известно, что Ферруччо Бузони отнесся к музыкальным экспериментам футуристов вполне благожелательно. В статье «Музыкальный футуризм», откликаясь на публикацию манифеста Прателлы (1912), Бузони писал: «Мне это нравится, я давно стою за это!», и здесь же напоминает о своих собственных реформаторских идеях (124, 45). В своем известном «Эскизе новой музыкальной эстетики»

¹ Цитируемый текст Л. Руссоло уточнен по: 168, 32.

² Пьесы были исполнены в апреле 1924 года в «футуристическом концерте» (Милан, «Teatro dal Verme»). Концерт превратился в драку: футуристы избивали палками «старомодных» (см.: 168, 36—37).

Бузони довольно подробно говорит о том, что старый музыкальный инструментальный обветшал, нуждается в радикальном обновлении. Но автор «Эскиза» не остановился на первоначальных формулировках. В 1922 году, то есть спустя шесть лет после второго издания «Эскиза», Бузони пишет: «Если есть на свете что-либо столь же плохое, как желание задержать прогресс, то это безрассудное форсирование его». И далее: «Я по-прежнему стою на том, что прогресс должен означать обогащение, а не отбрасывание средств... Нужно не разрушать, а созидать. Время автоматически отвергает потом ошибочное и автоматически воспримет хорошее, полезное, чтобы его сохранить» (ibid., 46).

Это гораздо более зрелое суждение Бузони нуждается, однако, в уточнении. Автоматизм справедливого веления истории — не более чем красивая абстракция. Историю делают люди, и прав Стравинский, говоря: «Дело не в расширении ресурсов, а в людях и в том, во что они верят». Люди же далеко не всегда верят в то, что является для них благом, и все ложные упования, все иллюзии и самообманы им приходится в конечном счете преодолевать *самим*. Никто и ничто не поможет им в этом, кроме пробудившегося интереса к истине, готовности *пробыться к ней*, способности отличить ее от неистины. Процесс этот сложен, нередко драматичен. Ибо заблуждения, предвзятости, соблазны момента и еще многие другие помехи, как правило, труднопреодолимы; они вносят путаницу, они искажают естественные стремления, надолго преграждают им путь. В истории нового искусства это обнаруживается на каждом шагу.

Группа Маринетти требовала решительной урбанизации искусства и бескомпромиссного разрушения художественной традиции; эти требования уже предвосхищали фашистское ниспровержение духовной культуры. Однако для многих такая направленность футуристического урбанизма долгое время была совсем не очевидной. Понимание созревало постепенно. В годы между двумя мировыми войнами повышенный интерес ко всему, что связано с «веком машин», испытывали композиторы самых разных направлений; в том числе и те, кто вовсе не склонен был к разрушительству и воинствующему антигуманизму в духе Маринетти. Их до поры до времени объединяло критическое отношение к романтическому искусству. Появляется множество музыкальных произведений с явными приметами урбанизма — о машинах, о новых ритмах, скоростях, шумах, мелькании световых реклам, экзотически-пикантных звуках джаза и мюзик-холла³.

³ Вот несколько примеров. 1920: Б. Прателла. «Летчик Дро», опера; Д. Мийо. «Сельскохозяйственные машины» для голоса и семи инструментов, текст из фирменного каталога. 1921: Ф. Пуленк. «Прогулки» для фортепиано (среди пьес этой тетради — «Авто», «Аэроплан», «Автобус», «Железная дорога»). 1922: П. Хиндемит. «1922», сюита для фортепиано. 1923: Д. Энсл. «Аэропланная соната», «Механизмы», «Смерть машины» для фортепиано; А. Онеггер. «Пасифик 231» для оркестра; Д. Энсл. «Механический балет», партитура для восьми фортепиано, наковальни, колоколов, автомобильных гудков, пил, авиамоторов; К. Вайль. «Полет Линдберга», кантата на слова Б. Брехта (позднее названа «Полет через океан»); М. Бруссель-

Во всех этих произведениях и во многих других, близких им по эстетической направленности, нетрудно заметить активное воздействие элементов, меняющих привычную звуковую среду музыки. В небывалой степени возрастает роль ударных инструментов и расширяется их ассортимент. Происходит явное вытеснение ведущей роли струнных, что более всего способствует «материализации» звучаний. Ударные как носители прежде всего ритмического начала одновременно вытесняют и традиционную для музыки роль мелодизма. Меняется отношение к фортепиано, богатые возможности которого заметно сужаются до роли еще одного ударного или токатно-моторного инструмента. Характерны, например, инструментальный состав «Свадебки» Стравинского — четыре фортепиано, литавры, ксилофон, колокола, тамбурины, треугольник, тарелки, набор барабанов; или составы таких произведений, как Концерт для ударных и малого оркестра Д. Мийо, соната для двух фортепиано и ударных Б. Бартока.

Стремление «материализовать» звуковую среду было прежде всего антитезой к изысканности музыки предшествующего периода. Здесь смешивались и «бродили» очень разные идеи, в том числе и направлявшие искусство к большей объективности, трезвости, душевной энергии. О положительных возможностях нового направления свидетельствует творчество Онеггера, Бартока, Хиндемита, Орфа.

Проявлявшиеся одновременно крайности — легкомысленный радикализм футуристов, шумовые эксперименты Э. Вареза («Ионизация» и др.) пока еще не приобрели сколько-нибудь широкого сочувствия и влияния. Музыка, хоть порою и сильно окрашенная брюитизмом, все же оставалась в пределах свойственных ей эстетических норм. В сущности, некоторые урбанистические пьесы этих лет были всего лишь пьесами с несколько обостренной и модернизированной программностью. Таковы, например, по видимости «машинные» пьесы композиторов французской «Шестерки». Знаменитый «Пасифик 231» Онеггера выразил, по словам автора, его «страстную любовь» к локомотивам, к которым он относится «как к живым существам». Эту отмеченную высоким вкусом программную пьесу можно скорее назвать одухотворением машины, нежели обездушиванием человека, к чему так неистово стремились авангардисты новой волны. Скептическое отношение к «звуковым красотам», все более повышавшийся престиж «машинности» и техничности на протяжении всей межвоенной поры еще не в состоянии были властно вмешаться в процесс *естественного отбора* художественных средств. Это определило, в частности, судьбу многочисленных музыкальных инструментов, предлагающих использование новейшей техники. Большая их часть не получила практического применения. Некоторые компози-

ман. «Шумы аэроплана» для оркестра и грамзаписи натуральных звуков самолета, 1929: М. Бранд. «Машинист Гопкинс», лирическая драма. 1932: Ч. Айвз. «Лошадиные силы», балет. 1933: Э. Вила Лобос. «Развитие аэропланов», балет. 1934: А. Буш. «Люди и машины», балет. 1939: П. Б. Прадо. «Метрополис», балет (сцены «Современный город», «На фабрике»).

торы охотно обратились к таким новинкам, как Волны Мартено или траутониум (Хиндемит, Мийо, Мессиан и др.); их включение в партитуру, внося свежие краски, оставалось вполне органичным.

Ситуация резко переменялась в первые же годы после второй мировой войны. Произошло нечто нередко наблюдаемое в жизни социальной и природной. Процессы, развивавшиеся где-то вблизи друг от друга и в некоторой степени взаимозависимые, в какой-то момент сплетаются, образуют единый, хотя и противоречивый комплекс. Усовершенствование технических средств, новые открытия в этой области (в электронике, магнитной записи и т. д.) явились огромным успехом научной и инженерной мысли XX века. Вместе с тем этот успех мог быть истолкован как реальная основа для самых фантастических проектов полного переустройства музыкального искусства. Подчеркнем слова «мог быть истолкован». Научная мысль за это не в ответе! Она только предлагала, но вовсе не обязывала (точно так же, как технология расщепления атома не обязывает к созданию атомных боеголовок: она лишь открывает определенные возможности, и дело мыслящего, нравственно ответственного человечества выбрать из этих возможностей «добрые» и исключить «злые»). Ведь в принципе музыка могла оставаться хозяйкой положения, то есть отбирать — как и прежде — то, что необходимо и достаточно для ее собственных и притом вполне актуальных потребностей: такой она — заметим попутно — и оставалась в неавангардной творческой среде. Однако же другой процесс, социально-психологический, ситуационный, сформировал иное понимание этих потребностей, уже уводившее искусство из его собственной цитадели. Возникла концепция, сущность которой означала самоизживание искусства. То был непосредственный результат духовного опустошения (как правило, не осознаваемого), при котором искусство теряло все свои жизненные родники. Но духовная неполноценность требовала компенсации и защиты. Главным защитным аргументом становится мощная современная техника, предстающая как неопровержимый признак прогресса. А реальным художественным результатом новой, будто бы устремленной к будущему концепции становится «ничто».

Об этом «ничто» все с большей определенностью высказываются в наше время независимо мыслящие западные теоретики и историки музыки. Так, например, по словам К. Дальхауза, музыкально-шумовые конструкции Джона Кейджа, «по правде говоря, являются „антипроизведениями“». Кейдж уже начиная с Дармштадских курсов новой музыки (1958) «вторгся как эстетическая природная катастрофа европейской музыки» (125). Но мы знаем, что в этой разрушительной роли Кейдж был не одинок, и от своих авангардных союзников он отличался лишь более откровенным скептицизмом и авантюрным своеволием.

Так в определенные годы образовался странный гибрид — разрушение, нигилизм, «ничто», вступившие в союз с научно-техническим созданием и паразитирующие на этом союзе.

По-видимому, личность Пьера Шеффера, изобретателя «конкретной музыки», в полной мере соответствовала предпринятой им реформе. Наблюдавший его на фестивале в Донауэшингене в 1953 году Ф. Приберг характеризует Шеффера следующими строками: «Тип человека, который нередко встречается в зоне, пограничной между высоким искусством и большим блефом, быстрый, темпераментный, крайне агрессивный, при этом, с другой стороны, лунатик, который, собственно, ни перед кем не в ответе за свои дела, одновременно писатель, поэт, инженер, математик⁴, человек с постоянно осеменяющими его взрывчатыми идеями, дерзкий и ловкий организатор и пропагандист; его парижский шарм, кажется, полностью превратился в почти отталкивающее фанатическое упрямство» (168, 78).

Декларации П. Шеффера свидетельствуют об его теснейшей приемственной связи с футуризмом. Он писал, например: «Наша великая цель — взорвать мраморную скалу западной оркестровки, указать на новые звуковые возможности, на способы писать и говорить по-новому...» (ibid., 81). Характерно, что, начиная свои эксперименты, Шеффер ничего не знал ни о теориях, ни о шумовой музыке Прателлы и Руссоло: в конце 40-х годов эти опыты были почти забыты, а новое поколение особенно гордилось своим приоритетом и дерзкой решимостью начинать все «от нуля».

Выбор названия для нового вида музыки мотивирован был очень расплывчато, кустарно. Однако главный тезис понятен и ассоциируется со многими родственными эстетическими тяготениями XX века. «Конкретная» музыка предлагалась как принципиально новая, по-видимому, на том основании, что вся прежняя и вообще вся общепринятая музыка расценивалась как абстрактная. Ведь она говорит о чем-то возвышенном. Разве это конкретно! То ли дело «звуки жизни», а именно звуки кастрюль, дверных звонков, автомобильных клаксонов, трамваев и поездов. Вот где реальность сегодняшней жизни, почему же не стать ей сегодняшней музыкой! С полной серьезностью записывает Шеффер в своем дневнике план «Этюда с железными дорогами»: «Восемь тактов прибытия *Accelerando* для соло локомотива, потом *tutti* вагонов... Я выбрал определенное количество лейтмотивов, которые следовало бы смонтировать подобно цепочке, в контрапункте. Замедления и остановки. Толчки поршней, образующие каденцию. *Da capo* и реприза предшествующих элементов, очень резко. *Crescendo*» (ibid., 83).

Пьеса представляла собой монтаж звукозаписи, которую композитор производил на вокзале, а «соло локомотива» уже являлось «голосом машины», ставшим музыкальным инструментом.

Все это не заслуживало бы специального рассмотрения, если бы оставалось только забавными опытами в сфере музыкальной изобра-

⁴ По специальности П. Шеффер — инженер-акустик.

зительности или музыкальными шутками. Но это предлагалось и широко рекламировалось как новая музыкальная эстетика. Упражнения с кастрюлями, гудками, трещотками рассматривались как тренировка; вырабатывался *новый музыкальный язык*, предназначенный по идее для самых разнообразных творческих задач. Неудивительно, что вслед за «Симфонией для одного человека» (1950) появился балет «Орфей» (1951), где легендарный метафорический образ «подземного царства» предстал как шумовая клоака современной транспортной магистрали.

Трудно подавить в себе чувство неловкости, невольно вовлекаясь в теоретические размышления о столь элементарных ошибках, порою явных глупостях. Но перед нами вовсе не случайные факты — целое направление, неоднократно выходившее на авансцену европейского искусства. Благородный стимул сближения искусства с жизнью был донельзя упрощен, схематизирован в умах западной леворадикальной интеллигенции. Привычка к умозрению, склонность подменять реальное благое дело «для людей» демагогической видимостью дела, мнимореволюционным жестом, фразой, демонстрацией — все это породило множество иллюзий и в современном искусстве. Могло показаться, увы, что если руки и ноги у людей уподобляются стальным трубам, головы — котлам, а за ними просматриваются колеса и поршни, то такое произведение живописца ближе «простым людям», чем обыкновенный пейзаж или бытовая сцена. Могло показаться, увы, что если в музыкальном полотне, трактующем о социальной борьбе, слышен натуральный шум машин, смешиваются крики, призывы, вопли толпы, то все это больше говорит уму и сердцу «простых людей», чем, например, их любимая песня. Могло показаться, что укрепленные на какой-нибудь конструкции пустые консервные банки, этикетки от модных сигарет, осколки унитаза под эффектным названием «поп-арт» есть уже наверняка не абстракция, а «сама жизнь». Другим ясно было — тогда же или позднее, в результате отрезвления, — что все это самообман, недомыслие, профанация⁵. И все-таки недомыслие, авантюризм плюс выгода, приносимая любой сенсацией, вновь выдвигали этот вздор на передний план. Это именно и имело место в послевоенном музыкальном авангарде.

Некогда, еще в доисторической стадии художественной культуры начался тот *отбор*, в результате которого из «звуков жизни» возникло искусство, именуемое музыкой. Шаг за шагом, на протяжении многих столетий музыка освобождалась от первичного синкретизма древних ритуалов и обретала относительную самостоятельность.

⁵ И. Эренбург вспоминал: «Леже считал, что современная эстетика связана с машиной. Он говорил, что линия теперь важнее цвета. Ему нравился индустриальный пейзаж [...] Люди на его полотнах часто выглядят роботами, а он ведь ненавидел общество, которое превращает человека в машину [...] Не знаю, — может быть, я постарел; может быть, напротив, вторая половина нашего века непохожа на годы, когда формировался Леже; но я теперь люблю в искусстве не машины, а то неповторимое, единственное, живое, что отличает одно дерево от другого» (103, 169).

Этот процесс был исторически знаменателен. В ритуальных действиях наших далеких предков наивный натурализм и практическая направленность соединялись с энтузиазмом и одухотворенностью; здесь сосредоточена была сильная воля к жизни, к самоутверждению человека в таинственном и вечно угрожавшем ему мире. Несомненно, что именно эта внушенная самой жизнью духовная активность (столь непохожая на авангардистский снобизм нашего времени) и была первоначальным толчком к дифференциации и отбору определенных выразительных средств: из синкретических комплексов рождалось искусство с его сильнейшим голосом чувства.

Достигнув относительной автономии, мир музыки вовсе не стал герметичным. В него непрерывно вливались и им осваивались все новые и новые элементы жизненной природы. Но при этом музыка сохраняла и культивировала свои особые качества, принципиально отличные от звукового «сырья». Так, например, величайшим достижением был отбор звуков точной высоты, становление и стабилизация дискретной звуковой шкалы. Огромный и богатый мир речевой интонации входил в музыку в «уточненном» виде; он терял при этом неограниченное множество звуковых высот, окрасок, артикуляционных подробностей натуральной речи, но обретал новые возможности речи музыкальной. Звуки неопределенной высоты, особенно те, которые издавна вводились в музыку для разного рода характерных штрихов, или для контрастов, или для усиления ритмической активности, занимали, как правило, подчиненное положение; использование их было в той же мере экономным, зависимым от музыкального контекста, в какой эти звуки оставались элементом «необработанной природы». На основе отмеченных процессов и закономерностей только и могла сложиться система музыкального мышления.

Но этот специфический музыкальный язык не являлся самоцелью. Его исторически отобранные и усовершенствованные средства давали возможность *не просто зафиксировать жизненный объект*, но и художественно *интерпретировать его*. Не существует, кажется, таких фактов, ситуаций, впечатлений, которые не могли бы войти в поле зрения искусства (разумеется, «поле зрения» каждого из искусств имеет свои особенности, свои более или менее сильные стороны). Но есть только одна возможность собственно художественного опосредствования элементов жизни: интерпретация их с позиций человека, одновременно и эстетически одаренного, и мыслящего, чувствующего, ведомого положительной нравственной идеей. Эти факторы и сформировали язык искусства так, как его понимали классики.

Исторически сложившийся язык классического музыкального искусства, постоянно обновляемый, но верный своим основам, казался устаревшим именно в тех случаях, когда полностью менялась задача художественно-творческого акта или направленность творческой интерпретации. И в самом деле, нужны ли сокровища музыкальной речи для того, чтобы фотографически воспроизвести звуковой хаос повседневности? Или продемонстрировать абсурд как единственный,

тотальный закон жизни? Ведь музыка, если она еще остается таковой, ограничивает стихию звуковой анархии. Ведь с музыкой связано интерпретирующее чувство, стало быть, отношение к объекту, оценка его. А это своего рода оковы. Между тем свобода в авангардистском понимании — это конституированная анархия и мироощущение «по ту сторону добра и зла».

Упомянув о звуковом натурализме, мы уже коснулись одной поистине удивительной особенности «конкретной музыки». Коллекционируя звуковые реалии повседневной жизни, а также некоторые музыкальные звуки, П. Шеффер и его единомышленники всю свою техническую изобретательность направляли к тому, чтобы сделать эти реалии совершенно *непохожими на самих себя*. Процесс создания «конкретного» музыкального произведения проходит, по определению Ц. Когоутка, через следующие стадии: 1. Запись на магнитную пленку исходных звуковых элементов; здесь может быть решительно все: и звук инструмента, и удары молотка по стальному листу, и удары пальцев по коже литавр, смех, плач, обрывки речи и т. п. 2. Деформация исходных элементов, осуществляемая путем: а) трансмутации, меняющей высоту, тембр, часто и длительность звучания; б) трансформации, которая вызывает «изменения интенсивности звука на различных участках его развертывания»; в) «особого способа трансформации», состоящего в том, что пленка переписывается от конца к началу (ракоходное воспроизведение). 3. Монтаж и миксаж, то есть наложение отдельных записей на одну — сводную — пленку (39, 218—220). Нетрудно вообразить, во что превращаются записанные реалии, например человеческий голос и произносимые им слова.

К чему же были направлены подобные манипуляции со звуком? Какой музыкальный образ, сюжет или картину, идею или чувство понадобилось воплотить с помощью *именно такой* композиционной техники? Тщетно мы будем искать сколько-нибудь определенного ответа на этот вопрос у практиков и теоретиков «конкретной музыки». Гипотетически можно указать на следующие психологические или идейно-эстетические мотивировки, существующие и раздельно, и в различных сочетаниях, с различными акцентами. Для инженера, для интеллектуала, нередко более всего склонного к комбинационной игре, вряд ли вообще существенным был вопрос о высшей художественной цели; ему просто интересны были занимательные «игры с машиной», которые к тому же сулили сенсацию и успех. Любителю скептически пофилософствовать по поводу обанкротившегося в наше время здравого смысла, инфляции нравственных и эстетических ценностей импонировал прорыв в мир «иных измерений» — в фантазмагорию, которую можно было назвать подсознанием, сюрреализмом, «новой реальностью». Словом, найти для таких прорывов вполне престижное место среди новейших художественных исканий. Звуковая бессмыслица вполне устраивала и тех, кто в ситуации духовного кризиса считал доблестью организацию шокирующих неожиданностей. Ибо такие «взрывы» будто бы способствуют антибуржуазному сопротивлению. Здесь перед нами концепция, опять-таки

восходящая к раннему футуризму, сильно оживившаяся во второй половине XX века, особенно в философии «новых левых», — концепция, отождествляющая антибуржуазность с антикультурой и на практике подменяющая позитивное социальное движение разрушительным экстремизмом.

Одно лишь несомненно: в русле авангардной «технической музыки», каковы бы ни были ее мотивировки, происходило не столько созидание художественных ценностей, сколько придумывание все новых и новых манипуляций со звуком. В них нередко верили, как в эксперименты, необходимые для создания «музыки будущего». Но на исходе столетия уже вполне очевидно, что вера эта была напрасной. Истинный смысл звуковых манипуляций находился, как правило, вне сферы искусства. Они либо подменяли художественно-творческие потребности умственными забавами, либо служили одним из видов социального фрондерства.

Сказанное относится не только к сфере «машинной» музыки, но и к попыткам использовать обычные музыкальные инструменты новыми способами. Так возникла идея «препарированного рояля» — одна из инициатив Джона Кейджа. Даже в авангардной среде выдумки Кейджа порой вызвали протесты здравого смысла и «эстетической совести». Интересны воспоминания Х. В. Хенце о работе над Поэмой о Тристане (1975). Первая часть предназначена была для препарированного рояля. Струны инструмента дополнялись бельевыми прищепками, картонными полосками, кусками проволоки, бросали на них стеклянные шарики, «которые подпрыгивали, дребезжали», «бомбардировали басовые струны теннисными мячиками, это звучало как отдаленные взрывы». Дополнительно использовались детские игрушки, кнуты и колокола. «Это была игра, однако в ней было нечто дьявольское, невротическое, недоброе, насмешливо-безумное... Результат на пленке, еще до использования синтезатора, был в преобладающей части отвратительным. Гротескно, пугающе звучало это изнасилование и истязание музыки. Брютитизм, брутальность, психическая агрессия. Все стучит, воет, стонет, издает рычание. Никогда я не делал ничего подобного» (140, 224—225).

Наличие или отсутствие «эстетической совести» в конечном счете определялось доминирующей целью композитора и истинным характером его дарования. В случае Дж. Кейджа об «эстетической совести» не может быть и речи. Ибо действительный стимул его деятельности — часто замаскированный импонирующими теориями — был чисто негативным. Воображая себя творцом искусства, паразитируя на неиссякаемой в людях жажде «нового» (особенно сильной в периоды расшатывания или инфляции «старого»), он только и делал, что глумился над феноменом художественного и эстетического. У деятелей «конкретной» и электронной музыки способности инженеров и техников-изобретателей, способности и склонности к спекулятивному мышлению явно преобладали над дарованиями и потребностями собственно музыкальными. Мы можем прослушать десятки сверхноваторских произведений «технической музыки» и не уловить

ни единой мысли, интересной, привлекательной в музыкальном отношении.

Более разносторонней является одаренность Д. Лигети. Вовлеченный в путаницу авангардистских идей и внесший в эту путаницу собственный немалый вклад, он все же не до конца погубил в себе природный родник музыкальности. Не потому ли Лигети раньше многих своих единомышленников обратил внимание на искусственность некоторых авангардистских концепций? В его пьесе «Атмосферы», отчасти и в «Apparition», звучания, хоть и покидающие царство музыки, еще дают почувствовать некоторые родовые черты этого искусства. Здесь еще есть следы художественного воображения, еще можно уловить некий звуковой (чисто сонористический) «сюжет». Однако в «Приключениях» контроль «эстетической совести» подавлен страстью к звуковому озорству, к эффектам абсурда. И хотя даже здесь Лигети остается блестящим выдумщиком, позволяет заметить виртуозную легкость своей техники и свой прирожденный юмор, озорная выходка не становится явлением искусства.

Мы уже говорили о том, сколь значительной стала роль колористических элементов в музыке XX века (см. с. 90—91). Творческие искания в этой сфере музыкального искусства — процесс, который активно протекал уже в веке минувшем, — открывали и поныне еще открывают богатейшие художественные возможности. Но нетрудно заметить и другое: в русле послевоенного авангардизма сонористические эксперименты чаще всего попадали на ложные пути. И прежде всего — эксперименты, в которых главным стимулом являлась возможность манипулирования со звуками при помощи новейшей машинной техники. Здесь нередко властвовали предвзятые идеи, чуждые природе искусства, шедшие вразрез с естественными потребностями своего времени. Результатом мог быть в лучшем случае компромисс, в большинстве же случаев гибельные метаморфозы искусства.

4.

С точки зрения изобретателей электронной музыки, все попытки изменить природу традиционных музыкальных инструментов половинчаты. Проблему радикального обновления звукового материала разрешит только «чистая электроника». Штокхаузен писал: «Мало что изменяется, когда Кейдж демонтирует классические инструменты и когда их отдельные части служат для того, чтобы дуть, стучать, производить трение. Сегодня все это уже позади, уже нет желания подобными методами демонстрировать „оскорбление светского общества“ и „тотальную анархию“. Нам не нужны более скандалы. Нам нужен инструмент-континуум. Именно в процессе возникновения новой инструментальной музыки явилась необходимость поразмыслить о новом, адекватном инструменте, и только сейчас понемногу поняли, как этот инструмент мог бы быть сконструирован» (191, 149—150).

Итак, критикуя демонстративное фрондерство Кейджа и ему подобных, Штокхаузен указывает на электронику как на средство, адекватное внутреннему смыслу нового искусства. Какое же звуковое царство на самом деле открывалось с помощью «инструментал-континуума», иначе говоря — электронных генераторов, дающих первичные акустические элементы — «синусоидные звуки»? Какое музыкальное целое выстраивалось в конечном счете из них?

Чтобы ответить на эти вопросы, попытаемся кратко изложить основные идеи теоретиков авангардной электронной музыки (в частности, Штокхаузена) и обратить внимание на их искусственность, порою явную насильственность по отношению к природе музыки.

1. Самой радикальной из реформ музыкального языка, предложенных в первой половине XX века, явилась реформа Шёнберга и ее развитие в творчестве Веберна. Но и эта основополагающая реформа оставалась непоследовательной, половинчатой. Нововенские реформаторы все еще находились в рабской зависимости от классических норм: в корне изменив пользование высотными элементами музыки, они не уделили такого же внимания метрике, ритмике, динамике, октористике. Они придерживались иерархического соотношения выразительных средств музыки (то есть лидерства высотного фактора), в то время как музыка развивалась в сторону полного равноправия этих средств. Додекафонная техника открыла путь к тотальной организации всего музыкального материала на основе единого принципа, иначе говоря, на основе структурирования «первичных», вполне эмансипированных высот, длительностей, динамических оттенков и т. д. Однако возникло серьезное противоречие: звуки традиционных инструментов уже сами по себе существуют как готовые акустические структуры, то есть состоят из некоего основного тона и относящегося к нему комплекса «частичных тонов» (различного в зависимости от свойства того или иного инструмента и соответственно создающего различные тембровые особенности). В результате определяемые этими уже предварительно существовавшими («vorgeformt existierte») структурами звуковые краски как бы навязываются композитору и нарушают единообразный принцип структурирования. Обычно употребляемые инструменты, их тембры, по мнению Штокхаузена, ушли в прошлое, так же как и связанная с ними музыка (191, 140). «Разве современные композиторы, — восклицает он, — соорудили фортепиано, скрипку или трубу? Разве они определили, как должны звучать эти инструменты? Что делает архитектор, когда ему нужно соорудить свободно переброшенный мост, небоскреб или ангар для самолетов? Понадобятся ли ему глина, дерево, кирпич? Для новых форм потребуются бетон, стекло, алюминий — алюминий, стекло, бетон потребуют новых форм» (ibid., 141). (Эта аналогия, призванная, по-видимому, показать, что для новой музыки звуки фортепиано или скрипки — то же, что для строителя небоскреба глина или дерево, свидетельствует о чисто инженерной, негуманитарной позиции Штокхаузена; ему как будто неизвестно, как, в отличие от инженерной технологии, соотносился между собой «строительный материал»

искусства разных эпох.) Итак, утверждается, что реформа нововенской школы была лишь *относительно* прогрессивной.

2. Все попытки подчинить различные структуры инструментальных звуков общему принципу «тотальной» организации неизбежно терпят крушение. Новейшие композиторы все более настойчиво хотят ликвидировать эту несовместимость и «не признавать в дальнейшем ничего существующего в заранее сформированном виде» (ibid., 42); другими словами, решительно отказаться от какой бы то ни было преемственности в искусстве. «Необходимо было сделать последний шаг. Мы возвращаемся к элементу, лежащему в основе всего звукового многообразия, к чистому колебанию, которое можно создать электрическим путем, — к так называемому „синусоидному тону“. Этот акустический элемент и должен стать основным строительным элементом музыки» (ibid.).

3. «Синусоидным» является звук, полностью освобожденный от обертонов, то есть лишенный каких-либо тембровых качеств. Шкала этих звуков необычайно велика, и ограничивают ее только пределы слуховой доступности. Одновременное звучание всех синусоидных звуков именуется «белым шумом», а их последование образует скользящее, «сплошное» глissандо, которое Штокхаузен и называет континуумом (непрерывность, сплошная среда). Из общего ассортимента всех доступных слуху синусоидных звуков можно с помощью фильтров создавать разнообразные «смеси» или «блоки». Все эти частичные соединения синусоидных тонов только в немногих случаях являются подобием музыкальных звуков, большая их часть представляет собой по-разному окрашенные шумы. Штокхаузен называет их «звуковыми явлениями» или «акциями» (Schallereignisse). Он настаивает на полном равноправии шумовых и собственно музыкальных звуков. «В существующих сочинениях электронной музыки, — разъясняет Штокхаузен, — звуки с гармоническими связями частичных тонов — их можно для сравнения назвать „гласными“ — применяются гораздо меньше, чем шумы. До сих пор в западной музыке шумы использовались редко и многие музыканты рассматривали эти подобные „согласные“ звуковые явления как низкопробный материал» (ibid., 144). Автор объясняет это тем, что в прежней западной музыке существовало одностороннее «гармонически-мелодическое развитие» в сфере обычных музыкальных звуков (то есть имеющих точно фиксированную высоту и готовый набор обертонов).

4. В электронной музыке впервые появилась возможность сочинять не только звуковые последования и сочетания, *но сами по себе звуки*. Иначе говоря, составлять смеси синусоидных звуков, комбинации которых беспредельно разнообразны и осуществляются для каждого данного произведения. При этом желательно, чтобы эти смеси не вызывали ассоциаций ни с явлениями реальной жизни, ни с традиционными музыкальными инструментами. «Такие ассоциации отвлекают сознание слушателя от самостоятельного значения того звукового мира, который ему предложен... лучше всего, если

электронная музыка звучит как электронная, она должна создавать впечатление, что ничего подобного мы никогда еще не слышали» (ibid., 143).

5. Электронная музыка дает возможность для вполне последовательного использования сериального принципа, то есть в комплекс варьируемых первичных элементов включить также и «серийные вариации на звуковые смеси» (Штокхаузен осуществил это в своем Этуде II).

Итак, реформа музыкального искусства, которую предполагалось осуществить с помощью новейшей электронной аппаратуры, представляла собой еще один шаг в направлении, предложенном техникой Шёнберга — Веберна. Следовало проделать новый анализ и новый синтез. А именно: от отдельного, вполне эмансипированного музыкального звука спуститься глубже, к самому последнему «эмпирическому слою», к акустическим микрочастицам; иначе говоря, спуститься к материалу, который *еще не обрел качеств музыкального звука*. Отсюда возникала возможность нового синтеза. Но уже не музыкальных звуков, а микрочастиц. И не на основе закономерностей, выработанных историческим развитием искусства, не в подчинении тем генеральным целям, которые ставили перед собой художники-классики, — целям познания и интерпретации жизни, целям человеческого общения, но по произволу некоей «современной техники».

Снова и снова возникают вопросы — какова же сверхзадача этой реформы, во имя чего понадобилось полное пересоздание искусства, творившегося Бахом, Моцартом, Шопеном, Чайковским? С точки зрения ортодоксального авангардиста типа Штокхаузена, вопросы эти просто наивны, неуместны, так как представляют собой пережитки устаревших представлений о сущности и предназначении искусства, некий музейный гуманизм, о котором пора бы полностью забыть.

Все же в высказываниях теоретиков электронной музыки можно уловить некоторые осознаваемые ими цели реформы. Это, во-первых, достижение идеально логичного, последовательного, подчиненного единому принципу структурирования материала; во-вторых, «работа с машиной», которая лучше, точнее, более объективно, нежели человек, осуществляет этот процесс структурирования, работу, в которой, как говорит Штокхаузен, «мы распоряжаемся» современной электронно-акустической машиной, но, «быть может, и она нами распоряжается» (ibid., 146); в-третьих, полная новизна, необычайность электронных звучаний, свободных от каких бы то ни было жизнеподобных ассоциаций.

Но проливает ли это свет на действительный смысл и сущность электронных композиций как феномена художественного, на их ценность именно в этом отношении? Увы, ни в малейшей степени. Полная нечувствительность Штокхаузена и его единомышленников к реальному результату электронно-акустических теорий поистине удивительна. Кажется, что общечеловеческое восприятие этих результатов

ему совершенно неведомо или — что ближе к истине — он просто знает о нем не хочет, дабы не внести сумятицу в созданный им иллюзорный мир.

Впрочем, в первые полтора-два десятилетия авангардистского бума иллюзии, о которых идет речь, имели некоторую заражающую силу, — правда, лишь в очень узкой среде «посвященных» и болельщиков. Новизна электронных звучаний казалась образным выражением фантастического «иног мира», быть может, такого, каким будет пересозданный технической цивилизацией мир нашей планеты. Характерна одна из передач Кёльнского радио под названием «Рывок к звездам» (1953). Перед началом электронной композиции прозвучало следующее приглашение: «Сегодня мы хотим совершить полет в будущее. Минуем четыре десятилетия, пусть будет лето 1993 года! Если хотите лететь вместе с нами, просим, поднимитесь в нашу ракету» (168, 156). Музыка состояла из «нереального шума», который постепенно нарастал, доходил до кульминации, потом убывал и под конец создавал впечатление совершающего посадку самолета. А после одного из первых исполнений электронной музыки Х. Х. Штукеншмидт писал: «Было это так, как будто откуда-то из царства минералов наверх в мир людей поднимались звучащие снаряды. Казалось, что металлы поют, что технические формы сами становятся звуками» (39, 196).

Все же творцы электронной музыки, как уже говорилось, не хотели предметных ассоциаций. Звуковая структура до поры до времени оставалась для них самостоятельной и самодостаточной. Взглянем же на электронную структуру в аспекте собственно музыкальном.

Теоретики электронной музыки полагали, что замена музыкального звука шумовыми смесями есть движение к большему разнообразию музыкальной материи. Это была одна из многих иллюзий авангарда.

Напомним об удачной теории «трех уровней» классической музыкальной композиции, которую мы изложили в очерке «Распад системы музыкально-выразительных средств». Речь идет об уровнях: а) чисто звуковом, сенсорном; б) синтаксически интонационном; в) композиционном, музыкально-сюжетном (см. с. 100). В свете этой теории становится очевидным, что происходило со звуковым материалом по мере того, как усиливались его локальные, чисто звуковые свойства и ослаблялись функциональные связи.

Широко распространено мнение, что будто бы звук или звуковой комплекс, представленные вне ладовых и интонационных связей, шире и свободнее реализуют сонорную сферу музыки и тем самым по-новому обогащают это искусство. Здесь, как нам кажется, таится глубокое заблуждение. Ошибка состоит не только в том, что отдается прошлому первостепенно важное свойство музыки — ее интонационная осмысленность и процессуальность. Но еще и в том, что остаются без должного внимания выразительные возможности *самого по себе* отдельного звучания. Уже в технике пуантилистов, где обычные музыкальные звуки становятся разрозненными «точками» или

кластерами, их сонорная ценность становится ущербной: в них отсутствует ладовая окрашенность отдельного звука или созвучия, — качества всегда ощутимые в музыке интонационно осмысленной⁶. В электронных и других чисто сонористических произведениях авангардистов ущербность музыкальной сонорности усугубляется: отдельные звучания лишаются и дискретной звуковысотности, а также тембровых особенностей.

Конечно, из отдельных звуковых «блоков», начисто лишенных каких-либо функционально динамических признаков, лишенных даже специфически музыкальной сонорности, можно *составить* нечто вроде звуковой композиции. Однако в таких псевдомзыкальных композициях, как правило, отсутствует то, что можно назвать музыкальным процессом. Ибо каждый отдельный момент не обусловлен предшествующим и не «заряжен» предчувствием последующего. При этом локальная выразительность отдельных «блоков» не компенсирует этой утраты.

Чистая сонорность, как бы ее ни мотивировал западный авангардизм, была попыткой подменить музыку эмпирическим воспроизведением звуковой стихии мира. Иначе говоря — чередованием *еще не ставших музыкой* шумовых смесей, звуковых потоков, струй, фонов, всплесков, сгущений и разрядов, приближений и удалений. В чем-то соприкасающиеся с музыкальной композиционностью, авангардные сонористические опыты (особенно электронные) намеренно *обездушены*, лишены реального динамизма естественных процессов и их адекватного человеческого восприятия. «Структурированная статика» — это удачное обобщение советского исследователя в полной мере подходит и к сериально-пуантилистическим и электронным произведениям (см. 94, 76).

Парадокс электронной музыки состоит в том, что лежащий в ее основе принцип высшей рациональности, рассчитанности реализуется как царство произвола, случайности, ничем не ограниченного многообразия, которое всегда становится унылым однообразием. Стравинский удивлялся, почему средства электронной музыки, «столь богатые звуковыми возможностями, приводят к такому бедному звучанию»; здесь, по его словам, главным остается «впечатление неорганизованности» (75, 282—283). Этой же проблемы еще раньше коснулся Д. Лигети, имея в виду сложнейшую рассчитанность сериальных композиций и их реальный звуковой результат. Отдельные параметры таких композиций, утверждает он, столь «свободны» (точнее говоря, столь произвольны), что «выскальзывают из сетей серии, ибо теряют музыкальную значимость». Зачем вообще нужны серийные манипуляции? Разве нельзя было бы препоручить форму как в целом, так и в деталях полностью свободной фантазии (155, 5)? Лигети, при всей запутанности его теоретических и творческих концепций, сумел взглянуть в глаза той правде, при свете которой как карточный домик разваливается идея «тотально рассчитанной»

⁶ О роли ладовой окраски отдельного звука «в музыкальном контексте» см.: 58, 75.

музыки. Все это относится и к сфере электроники. И в самом деле, нужны ли сложные машинно-акустические процессы, точнейшие математические проекты для того, чтобы в конце концов показать нам плоды «полностью свободной фантазии»? А если сказать еще прямее — для того, чтобы погрузить нас в мир хаотических звуковых стихий, не просветленных ни чувством, ни разумом. Еще на момент вернемся к впечатлениям Стравинского его последних лет. Произведения авангардистов он критикует за то, что каждый момент в этих новых вещах организован так, чтобы создать движение, а результат кажется «экстрактом статики» (75, 300). Молодых сектантов-авангардистов он называет «пижонами в музыке» (там же). Он пишет: «Конформизм настолько сидит на хвосте у массово изготавливаемых авангардистов, что понятие передовых и отсталых смещается с невероятной быстротой...» (76, 131). Примечательно, что впечатления Стравинского от разных видов «рассчитанной» (в духе авангарда) музыки оказываются очень близкими: «В течение целой недели я слушал фортепианную музыку композитора, весьма почитаемого за то, что он будто бы всегда держится впереди своего времени. Я имею в виду Карлхайнца Штокхаузена. Могу сообщить, что для меня его сочинения, в которых монотонно чередуются длительные молчания с неуклюжими группами нот, оказались скучнее, чем самая скучная музыка XVIII века» (77, 141). В другом интервью Стравинский развивает ту же мысль: «Субстанция этой музыки столь ограничена по ее воздействию, столь полна чопорного достоинства и скучна, что я вынес это лишь потому, что во время каждой длинной паузы надеялся, что пианисту наконец самому все это надоело и он пустит себе пулю в лоб» (194, 9).

Весьма язвительно отзываясь Стравинский об авангардистах, которые «укрылись в тепленьких местечках при университетских кафедрах», которые «пишут свои опусы исключительно для себя, так, как они и есть та единственная аудитория, которая слушает эти произведения — ненужные, бесполезные, неинтересные» (77, 141).

Самообманы и неудачи авангардистской «технической музыки» коренились вовсе не в том, что в ней активно использована была новая машинная техника. Первопричина неудач находилась в сфере идейно-эстетической. Ложные идейные послышки приводили к тому, что использование машины становилось «распредмечиванием» искусства. Убывала или полностью подавлялась роль художественного замысла. Авангардистские концепции подменяли его совершенно другими задачами и замыслами, которые находились уже за пределами искусства в его исторически сложившемся гуманитарном смысле. В результате искажались та цель эксперимента, тот отбор и тот характер использования новых средств, которые могли бы сделать обращение к новой технике оптимально плодотворным и перспективным.

Таковы уж были «пути и перепутья» реальной истории современной западной музыки. Их можно объяснить, но слишком многое в них невозможно оправдать.

МУЗЫКА И ПОЛИТИКА

Лунджи Ноно

1.

Ноно — известный представитель того творческого направления, которое на Западе принято называть «ангажированной музыкой». Отношение Ноно к послевоенному авангарду двойственно. В понимании *целей* искусства он антагонист тех, кого воспитывала «дармштадтская школа»; наоборот, в выборе музыкально-выразительных *средств* он союзник авангарда. Эта двойственность — факт очень характерный для направления Ноно; факт, свидетельствующий о разъединении тех двух сторон художественного творчества, которые на протяжении многих веков, от исторических глубин народного искусства до высших образцов творчества классиков, находились в неразрывной связи.

Неудивительно поэтому особое и весьма сложное положение Ноно и в общественно-музыкальной среде его времени. Тем, кто принимает его звуковые эксперименты, чаще всего совершенно не нужны и даже крайне неприятны идейные побуждения Ноно, его настоячивые призывы к социальной активности, к революционной борьбе, его стремление подчинить творчество задачам этой борьбы. С другой стороны, многие музыканты не видят связи между композиторской техникой Ноно и демократической направленностью его произведений; они уважают идейный пафос этих произведений, но не сочувствуют их авангардистской стилистике. Сознательно или интуитивно это ощущает и его широкая демократическая аудитория.

Однако на Западе отмеченное только что противоречие остается для многих скрытым, почти незаметным. Ибо в соответствии с давней и привычной ошибкой любые радикальные эксперименты со звуками отождествляются с социальной прогрессивностью.

Ханс Вернер Хенце, друг и последователь Ноно, пишет о том, что этот композитор «принес в свой родной город серьезные мысли и сильные чувства... Его венецианский диалект так же выразителен, как бешеные тремоло его музыки, как фрагменты разорванных мелодий и сдержанное напряжение его ритмов. В его музыке всегда есть черты ясной концепции, она идет от жизни. Его трилогия на стихи Гарсиа

Лорки принесла ему лишь вражду со стороны всей группы фанатичных двенадцатитоновых композиторов, но это и есть самое отчетливое и прекрасное свидетельство в пользу его личности» (140, 213—214). Хенце подчеркивает, что Луиджи Ноно решительно отказался от артистической карьеры со всеми ее соблазнами, избрал путь социальной борьбы и защиты интересов пролетариев. «В наши ранние годы (около 1950 года), — вспоминает Хенце, — между нами существовала прекрасная дружба, питавшаяся моим восхищением и потребностью во взаимной поддержке. Потом наши пути разошлись... Но в марте 1968 года мы шли рядом в большой демонстрации в Западном Берлине против войны во Вьетнаме» (ibid., 216).

Западногерманский композитор Хельмут Лахенман — ученик Л. Ноно — сказал о нем в 1971 году: «Пожалуй, Ноно является единственным композитором своего поколения, который с самого начала поставил вопрос о политическом значении творческого действия и связал его с вопросом о новых творческих предпосылках, новом материале и новых методах, не вступая ни в какой салонный компромисс и не давая сбить себя с толку какому-нибудь из тех псевдоавангардистских течений, которые в 60-х годах положили начало всеобщему регрессу и опошлению средств под видом прогресса».

Многолетняя изоляция и осуждение Ноно у нас является позором для немецкой музыки. Тот факт, что непосредственное слияние социалистической пропаганды с музыкальными формами представляется мне проблематичным, так как одно отнимает остроту у другого, ничего не меняет в том, что Ноно остался для меня наиболее актуальным композитором, у которого я никогда не перестану учиться» (200, 116).

По свидетельству итальянского музыкального критика, Ноно — единственный крупный представитель послевоенного авангарда, который не нашел доступа к музыкальному рынку, не стал преуспевающим оркестровым дирижером, не вошел в систему радио и телевидения, не связал себя с гигантским механизмом «индустрии эксперимента». Поэтому фирмы грампластинок занимают по отношению к нему выжидательную позицию. Большинство оперных театров отказываются от постановок его произведений. Но логика рынка, «цензура рынка» ему чужды. Он стремится к новой публике из среды рабочих.

Музыка композитора направлена к активному вмешательству в дела мира, к изменению мира. Его привлекают события современности. Он не обращается ни к библейским, ни к средневековым сюжетам. Он избирает своими темами антифашистскую борьбу в Испании, войны за независимость колонизированных народов Африки, Азии, Латинской Америки. Он пишет об атомной угрозе, о событиях на Кубе, во Вьетнаме, Греции, Чили. Он разрабатывает тему капиталистического производства и эксплуатации, тему империалистического насилия (165).

Луиджи Ноно родился в 1924 году в Венеции. Он начал учиться музыке у Дж. Малипьеро и после окончания второй мировой войны продолжил музыкальные занятия у Б. Мадерны и Г. Шерхена. Кроме того, он получил законченное образование юриста. Ноно известен как активный общественный деятель, член Итальянской коммунистической партии, образованный марксист, последователь Антонио Грамши.

Вместе с Б. Мадерной Ноно может быть назван зачинателем поствебернианства в Италии. Однако с последователями Шёнберга и Веберна, а также с представителями других направлений внутри послевоенного авангарда Ноно находится в постоянном споре. Как активный участник музыкально-теоретических дискуссий он чаще всего не получает поддержки в авангардистской среде¹. Причин для этого более чем достаточно. Прежде всего — идеологическая позиция Ноно, распространяющаяся и на его понимание задач музыкального творчества.

Спор со стороны Ноно ведется во многих и разных аспектах, но центром всегда является вопрос о целенаправленности современных творческих исканий. Как правило, предметом критики Ноно являются не сами по себе композиционно-технические новации авангарда, но их обособление от достойных идеологических задач. Он говорит: «Мы внимательно обсуждаем новые художественные приемы, новые технические возможности, оказавшиеся в нашем распоряжении», но эти новые приемы, по его убеждению, не должны быть «самоцелью». Для рабочей аудитории, которой Ноно адресует свои произведения, главный критерий — «функция данного произведения в их жизни». Понимание искусства как «зеркала жизни» композитор считает устаревшим; для рабочих «искусство более нежели зеркало: это одно из средств, при помощи которого жизнь можно постигнуть и изменить» (64, 385—386). Какими же должны быть собственно художественные качества искусства, перед которым поставлены столь глубокие и радикальные задачи? Каким должен быть его язык? Как должно оно соотноситься с художественной классикой прошлого и с ниспровержением классических основ искусства в авангардизме? Об этом мы скорее сможем судить по его произведениям (об этом ниже), чем по его декларациям. Сейчас заметим, что для Ноно, в сущности, идейная направленность музыкального произведения определяется не тем, каково оно *само по себе*, — с какой глубиной, этической

¹ В 1957 году Ноно читает перед своими коллегами десять лекций о композиторской технике Шёнберга и развитии принципа серийности. В 1958 году ведет вместе с Б. Мадерной семинары по композиции, названные тогда «еретическими». В 1959 году читает доклад «Историческая действительность в современной музыке». В 1958 — 1960 годах ведет постоянную полемику в Дармштадте. В 1960 году читает две лекции как ответ Штокхаузену («Текст — музыка — пение»). Poleмика Ноно достигла наибольшего накала в его высказываниях, направленных против деятельности М. Кавеллы.

и эстетической силой опосредованы в нем явления и высшие цели жизни; а только некоторыми внешними признаками: политический плакатный тезис, лозунг, натуральные звуки, относящиеся к жизни пролетария, — к технически современному заводу, к политическим демонстрациям, схваткам с полицией и т. п. По мнению Ноно, именно в этом рабочий слушатель усматривает необходимый ему художественный реализм. При таком понимании целей искусства не могло, естественно, возникнуть подлинно критическое отношение к звуковым экспериментам авангарда. Они не устраивают Ноно только потому, что отстаивают свою аполитичность. Он пишет: «По-моему, те, кто применяет современную технику, вовсе не могут быть только по этому признаку автоматически причислены к авангарду» (там же, 386). Подчеркнем слова «только по этому признаку»; значит, если к «этому признаку» прибавить другой — политическую мотивировку, получится именно то, что нужно. «Решающее значение для нас, — пишет Ноно, — приобретает лишь такой вопрос: является ли данное достижение технического прогресса орудием эксплуататоров или же служит рабочему классу?» (там же). Этими словами высказано нечто очень существенное для теоретической позиции композитора: совершенно очевидно, что «технические достижения» в искусстве и в инженерии для него, в сущности, одно и то же, и все дело лишь в том, кому они служат.

Тех, кто без достаточных оснований причисляет себя к авангарду, Ноно критикует с убеждающей резкостью. Он усматривает у них прежде всего стремление бежать от исторической ответственности. Он обрушивает свой гнев на произвольные манипуляции со звуковой материей, которыми заняты Кейдж, Штокхаузен, Булез. Ноно обвиняет авангардизм в декадентстве, в академизации, в подвластности капиталистическому механизму бизнеса. Так называемая «новая музыка» мертва в социологическом, в гражданском смысле. Ее отвлеченный и догматический рационализм не способствует интенсивному и свободному познанию мира. Ноно отрицает фатальность процессов дегуманизации искусства. Вместе с Ноно эти же принципы отстаивают композиторы Витторио Феллегары и Джакомо Мандзони.

Впрочем, отношение Ноно к его коллегам по дармштадтской школе крайне противоречиво, представляет собой причудливую смесь признаний и отрицаний, сомнений и жесткой критики. «Изучать электронную музыку, — пишет он, — очень важно не только для сочинения, но и для понимания свойств акустического материала» (163, 327). Ноно положительно оценивает «Гимны» Штокхаузена, ибо «композитор использует не абстрактный музыкальный материал, но материал, имеющий определенный смысл, — национальные гимны» (ibid., 327—328). Но здесь же замечает, что в «Гимнах» фашистские мелодии перемешаны с социалистическими и таким образом Штокхаузен «проделывает двусмысленную, глумливую операцию» (ibid., 328). Для Ноно вполне очевидно безразличие Штокхаузена к содержательной стороне композиции и исключительный интерес к звуковым комбинациям. Штокхаузена и гораздо более уважаемого им Ксенаки-

са. Ноно считает жертвами общественной ситуации. Причем Штокхаузен позволяет своей реакционной идеологии все более проникнуть в его музыку.

Вообще Ноно отрицает наличие в современной музыке Запада какой-либо крупной, центральной фигуры, вызывающей безоговорочное восхищение, симпатию. Он рассматривает каждого композитора «дифференцированно». Его интересует, во-первых, какова идейная функция музыки и, во-вторых, что нового предлагает композитор в смысле средств выражения. Таким образом, он признает, что в свое время Штокхаузен многое сделал в смысле изобретения новых «материалов» композиции и новой техники, что он искал новые формы общения между музыкантами и публикой, но идеологические его амбиции, в том числе и опубликованные высказывания, в которых он провозглашает себя прямо-таки посредником между небом и людьми, обнаруживают в нем типичного европейского музыканта, применяющего некоторые азиатские приемы, но, как выражается Ноно, делающего это значительно хуже Дебюсси. Ноно с большим уважением относится к Д. Лигети, подчеркивая его связи с Бартоком и в особенности использование им микроинтервалов. В ряду этих имен Ноно не забывает значительно более родственного ему Х. В. Хенце, которого он характеризует как честного антифашиста и антиимпериалиста, оказывающегося, однако, пленником своих традиционно-мелкобуржуазных представлений. Поэтому протест Хенце зачастую расплывчат и наивен.

В статье, впервые опубликованной в 1970 году, Ноно характеризует четыре неприемлемые для него позиции внутри западного музыкального авангарда. Первая, которую автор хочет проиллюстрировать примером Пьера Булеза, — стремление к изоляции музыки от революции. Булез сказал: «Если музыкант хочет делать революцию, он берет в руки винтовку, когда же он делает музыку, то он создает ее по объективным законам своей эстетики». Комментируя слова французского композитора, Ноно замечает: «Так и слышишь: „Здесь работают, а не разговаривают о политике“ — лозунг фашизма, или же ощущаешь требование капиталиста: рабочий на фабрике должен повышать производительность и молчать». По мнению Ноно, беспринципность Булеза проявилась в том, что он, подписав в свое время вместе с Сартром «Манифест 121» (против войны в Алжире), «отправился в Нью-Йорк, где в течение трех лет возглавлял филармонию, то есть самую официальную из официальных организаций в системе американской культуры» (63, 378). Вторая неприемлемая позиция иллюстрирует личность М. Кагеля. Это еще один вид изоляционизма. По Кагелю, только интеллигентская элита способна к революционному протесту, так как «рабочий класс интегрирован, крестьянства не существует, а с нетрудящимися социальными группировками и связываться не стоит» (там же, 378). Один из видов такого протеста — авангардные художественные эксперименты. Для них, как говорит Ноно, «отказ от традиционного языка уже означает революционную позицию. Словом, это другой способ отказаться от борьбы, углубив-

шись в эксперименты в области эстетики, которые великолепно воспринимаются наиболее образованной буржуазией». «Кагель, аргентинец по происхождению, прекрасно включился в сферу официальной культуры Западной Германии, в которой „левые“ адорнанцы теоретизируют как раз в духе вышеизложенного» (там же, 378—379). Третья позиция — увлечение самоцельными музыкально-техническими проблемами — типична для Штокхаузена. Эту позицию Ноно склонен определить как «империалистическую». Ей свойственно «аристократическое пренебрежение культурой других стран, не говоря уже о странах третьего мира» (по-видимому, усилившийся как раз на рубеже 60-х и 70-х годов интерес Штокхаузена к восточной мистике Ноно не рассматривает как внимание к странам Востока). Ей свойственно также «неимоверное восхваление научно-технического прогресса». Независимость этой позиции «только кажущаяся», «на самом деле единственно, что в ней истинно, — это крепчайшая связь с развитием технической мощи США и Западной Германии» (там же, 379). «Какой смысл имеют слова о „человеческом слушании“, о новых акустических пространствах, новой психологии слушания, новой технике, если не связывать их с новым социальным строем человечества...» (там же). Четвертая позиция — левацкое отрицание всей культуры в целом. «Эта позиция означает глубокое недоверие к культуре, даже к той, которая претендует быть левой». Ноно не называет имен; скорее всего, он имеет в виду вульгарно-социологические концепции маоистов, но также и контркультурные идеи на Западе (Маркузе и др.). Свою собственную, пятую позицию композитор определяет словами: «Осознание борьбы, дискуссия, соучастие». Именно такая позиция, говорит Ноно, «мобилизует меня на участие в манифестациях, на стычки с полицией; это то, что завтра заставит меня присоединиться к вооруженной борьбе. Но именно это изолирует меня от музыкальных „властей“, „запрещает“ мне входить в международный эшелон музыкантов, связанных с крупным капиталом» (97, 121).

«Пятая позиция» убедительна, внушает доверие и уважение, но лишь до тех пор, покуда Ноно разъясняет ее на уровне общих социологических понятий; покуда он спорит с «дармштадтцами», отстаивая необходимую связь художественного творчества с социальной борьбой и революцией. Но эта позиция становится более чем проблематичной, как только Ноно демонстрирует ее реализацию в конкретных музыкальных концепциях. Попытаемся ответить на вопрос, какие художественные средства композитор считает наиболее подходящими для осуществления своих идейных целей.

3.

В очерке «Панорама» уже шла речь о кантате Ноно «Прерванная песнь». Прочитированные там отзывы отражают самое главное противоречие в творческом методе композитора. Движимый высокими социально-этическими мотивами, Ноно склонен выбирать

темы, сюжеты и тексты, вызывающие к сильным чувствам. В особенной мере это относится к «Прерванной песни». Письма безвременно погибших, совсем юных, почти детей, но уже произносивших свои последние слова,— может ли появиться более естественная реакция на такие тексты, нежели жгучая скорбь, гнев, страсть к справедливому возмездию. Одним словом — чувство! Тем более что стихия музыки прежде всего, как известно,— стихия чувства. Однако автор «Прерванной песни» сделал все возможное, чтобы не дать искусству звуков выразить то, что внушается текстом и что в наибольшей степени соответствует природе музыки. По-видимому, разработка отдельных фонов из «Писем осужденных» казалась Ноно более «современной», чем живой человеческий отклик на глубокий смысл этих писем.

И уже на примере «Прерванной песни» можно заметить, что метод Ноно, его понимание «современности» композиторской техники мало отличается от принципов «дармштадтцев». Не случайно Штокхаузен похвалил Ноно за то, что в «Прерванной песни» он избежал смысловой и образной интерпретации текста.

Но композитор вполне убежден в правильности своего метода. Он лишь хочет закрепить его, создав для этого прочную, научно проверенную основу. В 1958 году, вскоре после издания «Прерванной песни», Ноно приступает к работе в Миланской фонологической лаборатории, пользуется электронной техникой. Свои эксперименты он понимает как поиски «связи между техникой и идеологией» (62). О результатах этих поисков Ноно писал: «Сейчас для меня главное — использование голоса, чего они² совершенно не желали замечать... Использование голоса не означает абстрактных звуковых ухищрений. Сначала шли долгие практические поиски новых возможностей отделения звука и артикуляции; они проводились в течение нескольких лет группой молодежи, с которой я работаю, составляю и исполняю мои последние произведения» (там же). Ноно имеет в виду: «Лес молод и полон сил» (1968). «Диалектический контрапункт мысли» (1968), «Musica manifesto № 1» (1969). В этих партитурах, как полагает Ноно, «достигнута прямая связь различных формальных фонетико-семантических особенностей с идеологическим смыслом взятого текста» (там же).

Как же достигается эта «прямая связь»? Композитор поясняет: «Например, в шестом эпизоде „Леса“ для построения последних фраз, которыми обмениваются южновьетнамский партизан Нгуен Ван Трой перед убийством его в Сайгоне и его подруга Фан Ту Кейн, мы вместе исследовали сначала мелодические и ритмические флексии южновьетнамского языка, затем изучали отдельные фразы в свете их идеологической нагрузки, далее проделывали ряд упражнений для различных способов эмиссии и артикуляции, приспособляемых к голосам моей группы... Мы работали с микрофоном и без

² «Они» — то есть приверженцы «дармштадтской школы».

него, а затем все вместе находили лучший технический вариант и экспрессивность для передачи смысла... Затем для седьмого эпизода, где анализируется Вторая Гаванская декларация, мы вместе изучали голоса кубинцев, и прежде всего флексии голоса Фиделя Кастро, а затем наши поиски были перенесены на Кубу» (там же). Композитор, по его словам, не ограничивается обычным использованием литературного текста, но рассматривает текст «изнутри его лингвистической структуры, так сказать, в присущей ему жизни» (там же).

Произведение, названное «Musica manifesto № 1», — своего рода «музыкальный манифест» Ноно. Это, по его замыслу, «уличная музыка», предназначенная для агитационной работы. Произведение возникло в атмосфере майских событий 1968 года в Париже. Здесь применяется электронная техника, голоса записаны на магнитофон и переработаны. Записаны также звуки манифестаций и столкновений с полицией во время агитации против проведения венецианской биеннале. Тут же читаются тексты различных политических документов и повторяются двадцать надписей, сделанных восставшими студентами на стенах парижских домов. Воспроизводятся крики демонстрации, радиохроника. На разные лады повторяется имя «Мао Цзедун».

Еще один образец техники Ноно — «Como una ola de fuerza y luz» (1972). Важнейший организующий элемент этой композиции — произнесение имени погибшего чилийского революционера, друга Л. Ноно — Lusiano Cruz. Из него построен «фонетический каркас» композиции, которая длится 32 минуты (голоса на магнитофоне накладываются один на другой, тысяча голосов рассыпается и собирается в конце в мощный единый хор).

По-видимому, такого рода техника и все сопряженные с ней усилия подвижны были стремлением композитора к реалистической правдивости, достоверности музыки. Логика композитора, насколько ее можно извлечь из его комментариев и из его практики, приблизительно такова. Если вполне достоверно установить и вычленить фонемы того языка, на котором говорит тот или иной герой, например вьетнамский партизан-революционер, если к тому же изучить его индивидуальную артикуляцию, то можно с достаточной подлинностью выразить его идеологию. Такое же значение приобретает воспроизведение натуральных «звуков жизни», так или иначе связанных с изображаемой ситуацией. Вот в этом и заключается искомая «прямая связь» техники и идеологии.

Концепция эта ошибочна, по крайней мере, по двум причинам. Во-первых, потому, что основана на предположении, будто речевые фонемы или шумы *сами по себе* имеют какую-либо конкретную идеологическую семантику. Во-вторых, и это в контексте нашего очерка важнее всего, потому, что основана на предположении, будто комбинации из отдельных звуковых элементов (в том числе и речевых фонем), не имеющих между собой собственно музыкальных связей, могут выразить какие-либо *музыкальные смыслы*. Иначе говоря —

выразить идейное содержание произведения на языке музыки.

К тому, что уже было сказано по этому поводу в теоретических очерках нашей книги, добавим следующее. Поскольку композитор, в сущности, отказывается от специфически музыкального опосредования литературного текста, идеологическая функция целиком передается в ведение слова. Таким образом, усилия композитора, направленные к тому, чтобы «идеологизировать» музыкальный язык, оказываются еще одной фикцией: в сущности, Ноно как музыкант в большинстве случаев капитулирует перед трудностями поставленной им задачи. Если поверить ему, неизбежно признать, что в подлинно революционном произведении для музыки как таковой остается лишь очень скромное место. По словам Л. Песталотти, друга и единомышленника композитора, по отношению к Ноно вопрос о том, «хороша или не хороша музыка, является второстепенным», ибо музыка здесь лишь «инструмент провокации, дискуссии, политического воздействия» (165, 269).

Одно из наиболее известных произведений Ноно — его опера «Непримиримость» («Intolleranza», 1960). Отказавшись от попыток возродить «музыкальную поэтику» классической оперы, Ноно пошел по пути максимального сближения спектакля с приемами нового политического театра Брехта, Пискатора, Мейерхольда. Большая ответственность выпала на долю художника Эмилио Ведова и еще большая на режиссера пражского театра «Латерна магика». Тема оперы Ноно — непримиримость к насилию, в какой бы ситуации оно ни проявилось. На афишах премьеры напечатано было «Intolleranza 60», а через десять лет появился спектакль «Intolleranza 70» с той же музыкой, но с иным подбором актуальных политических текстов.

Музыкальные прародители оперы Ноно названы им самим: «Счастливая рука» Шёнберга, его же «Моисей и Аарон», где уже предусмотрено было новое решение проблемы пространственного размещения источников звука, которую Ноно решает как «стереофоническое распыление» звука. Неоконченная оратория Шёнберга «Лестница Иакова» тоже упоминается Ноно, ибо в ней также предполагалось использовать несколько громкоговорителей в разных углах зала. Среди прямых предшественников своей оперы Ноно числит также «Лулу» А. Берга и «Узника» Л. Даллапиккола. Принимая марксистское учение о роли искусства в жизни общества, Ноно был чрезвычайно озабочен проблемой доступности своей новой оперы. Своей целью он считал «новый реализм». Признаками «нового реализма» Ноно считал в период работы над оперой полное подчинение звуковой материи принципам новой техники, особое внимание к музыкальному воплощению категорий времени и пространства, понимаемых «материалистически». Ноно допускает в музыке оперы эпизодически возникающее ощущение тональности, возлагает надежды на «естественную коммуникативность» человеческого голоса, заботится о «кантиленности» мелодического материала, вводит знакомые слушателю мелодические обороты григорианских хоралов, характер-

ные ритмы народных танцев, вводит говорящий хор в целях пропагандистской остроты и непосредственности воздействия.

В авторском комментарии к опере мы читаем: «„Непримиримость 1960“ — это пробуждение гуманистического сознания человека (шахтера-эмигранта), который, взбунтовавшись против нужды, ищет смысл и „гуманную“ основу жизни. Пережив испытания ненавистью и насилием, он вновь находит связь между собой и такими же, как он, людьми и вместе с ними гибнет в наводнении». Характеризуя жанр произведения, Ноно говорит: «Что это — символ, хроника, фантазия? Да, все это вместе объединяется в повествовании о нашем времени. Приоритет слова или приоритет музыки? Или музыка только как сопровождение? Нет. Это композиция с необходимыми элементами музыкального театра, зрительными и слуховыми, подразумевающая разнообразие источников звука, динамику зрительного элемента во множественности сценических решений, не исключая и одновременности сценического действия» (164).

Содержание произведения далеко не исчерпывается сюжетом. Либретто намеренно схематично, написано в тоне манифеста. Личная драма героя намечена лишь в самых общих чертах: он выбирает между двумя женщинами, олицетворяющими эгоизм и самоотречение, спасение и гибель. Текст представляет собой монтаж различных стихотворных строф, изречений, лозунгов, хроникальных сообщений. Первый хор (стихотворение Анжело Рипеллино) звучит как этическая программа «истинной жизни», противопоставленной деловому прозябанию обывателей: «Лишь тот воистину живет, кто бодрствует, кто отдает лучшее, ни с чем не считаясь, кто дарит себя людям... Кто любит жизнь и в этой жизни — все: и скорби ее и празднества...» Полифонические хоры доносят до слушателя также фрагменты из «Репортажа с петлей на шее» Ю. Фучика, из писем казненных участников Сопротивления, из «Левого марша» Маяковского. В самом конце в качестве идейного итога произведения звучит отрывок из поэмы Б. Брехта «К потомкам»: «О вы, которые выплывете из потока, поглотившего нас, помните, говоря про слабости наши, и о тех мрачных временах, которых вы избежали».

Действие происходит то в шахте, то в концентрационном лагере, то в полицейском участке, где пытаются арестованных, то на городской площади среди демонстрантов против «грязной войны» Франции в Алжире или США во Вьетнаме. На магнитофонной пленке звучат подлинные голоса поэтов и политических деятелей, обрывки фраз из радиопередач, звуки взрывов. Безымянная Спутница героя поет «лирическую арию» на слова: «Пепел Хиросимы в наших нервах! Возможно ли теперь быть спокойным, замечать красоту природы и любить?» Спутница вспоминает о прошлом: на слушателя надвигается оскверненная фашистскими лозунгами стена синагоги, ворота концлагеря с печально знаменитой надписью «Труд освобождает».

Все хоры по предписанию композитора должны быть предварительно записаны на пленку и транслироваться через репродукторы. Их звучание из нескольких точек создает «пленэрный» стереофони-

ческий эффект. Вокальные партии исполняются актерами на сцене. В мелодике порою заметно стремление к напевности, хотя и ограниченной серийным принципом письма: музыке каждого из персонажей присвоен определенный интервал, извлеченный из «серии», разрабатываемой в произведении. С точки зрения традиционной оперной эстетики это произведение стоит ближе к оратории для хора, оркестра и солистов — корифеев хора. Раскрытие образов чрезвычайно ограничено стихией анонимного людского страдания, бушующих сил разрушения, развязанных безответственной волей человека.

Отклики на первые исполнения «Непримиримости» были разноречивыми. Многие способствовало успеху произведения. Рекламой явился уже политический скандал, разыгравшийся на венецианской премьере (листовки, разбрасывавшиеся неофашистской организацией). Внимание привлекли тексты Маяковского, Брехта, Сартра, приемы «динамического театра». В связи с исполнениями в Лондоне и Кёльне пресса была раздираема противоречиями. Значительность театрального факта не отрицалась, но даже в доброжелательных рецензиях проскальзывали охлаждающие нотки: «обыденный суконный текст громкоговорителей», «длинная скучная пантомима», «абстрактные декорации Э. Ведова». Отмечалось, что музыка, истоками которой сам автор назвал сочинения Шёнберга, Берга и Даллапиккола, была малоходчивой и отделила знатоков и почитателей «современного стиля» от демократической публики, которую Ноно считает своей.

В ряде последующих произведений Ноно все более заметно отходит от норм «обыкновенной оперы». Он выбирает «действие» без традиционно-жанрового определения и строит композицию, которая должна, по его мнению, прежде всего влиять на политическое сознание зрителя всем комплексом аудиовизуальных средств, находящихся в распоряжении театра, кино и телевидения. Собственно музыкальная специфика, идея *музыкального произведения* постепенно и, может быть, незаметно для композитора как бы отодвигается на третий план.

Чтобы выполнить радиоказ, Л. Ноно отправился на завод в Генуе. Он рассказывал впоследствии: «В цеху раздавались возмущенные выкрики: „Сколько минут надо человеку, чтобы умереть?“, „Наш завод — это тот же концлагерь!“, „Эта фабрика фабрикует мертвецов!“, „Рабочий трудится восемь часов, а оплачивают ему только два!“ Интересным был разговор с рабочими у плавильной печи; этот эпизод вошел позднее в музыкальный материал» (65).

На заводе композитор беседовал с рабочими, профсоюзными активистами, *делал записи на пленку*. В свое произведение под названием «Освещенная фабрика» композитор включил звучания солирующего голоса, говор и шумы, записанные на заводе, электронные звучания. Ноно изучал экономические и правовые проблемы итальянского «неокапитализма», формы эксплуатации рабочих и формы их классовой борьбы. Попутно его заинтересовала история Турина — центра рабочего движения в Италии. В одном из интервью Ноно сам описал

результат своих трудов: «Первую часть можно назвать экспозицией: в ней передаются опасности и риск для человека на производстве, сюда же органично включены отдельные положения из трудового договора. Вторая часть вводит в атмосферу завода. Содержание третьей части определяется солирующим голосом. Его партия — размышления о влиянии труда на личную жизнь и быт. Далее рассказывается о столкновениях между рабочими и полицией. В финале, написанном на текст Чезаре Павезе, утверждается: каких-либо кардинальных перемен в своей жизни трудящийся человек может добиться только собственными усилиями» (там же).

В 1975 году в миланском театре «Ла Скала» состоялась премьера еще одной музыкально-сценической композиции Ноно — «Под солнцем яростным любви». Как и следовало ожидать, директору театра Паоло Грасси пришлось выдержать политический нажим и угрозы со стороны властей. Однако коллектив постановщиков (дирижер Клаудио Аббадо, режиссеры Джорджо Стрелер и Лука Ронкони) отстоял свой замысел сближения оперного театра с трудящимися людьми Италии.

Л. Ноно выбрал на этот раз тему жизни, любви и борьбы женщины. Речь идет о революционных героинях прошлого и настоящего. Название взято из стихотворения Артюра Рембо «Руки Жан-Мари»³. Эпизоды посвящены Луизе Мишель, Розе Люксембург. Как собирательный образ взята Ниловна из романа Горького «Мать». В числе героинь присутствует и соратница Фиделя Кастро Айде Сантамария — знаменитая «Таня», вместе с Че Геварой погибшая в Боливии, и, наконец, итальянская работница наших дней.

В текст включены высказывания К. Маркса, В. И. Ленина, Э. Че Гевары, Ф. Кастро, А. Грамши, Г. Димитрова, стихи поэтов Парижской коммуны Луизы Мишель и А. Рембо, а также фрагменты из сочинений Ч. Павезе, М. Горького, Б. Брехта. Сопоставляются сцены из времен Парижской коммуны, из русских революций 1905 и 1917 годов, антифашистское рабочее восстание в Турине, освободительная борьба народов Латинской Америки и Азии. Тема Парижской коммуны проходит как сквозной символический мотив и придает некоторую цельность всему спектаклю. Партитура написана для восьми солистов, хора и оркестра. Электронная музыка воспроизводится на магнитофоне. Сценическое оформление предполагало «занавес» из перекрестных лучей юпитеров и пять подвесных подмостков, где стояли распятые сорок героев прошлого и настоящего как символ вечной борьбы за свободу.

Критик Морис Флёр в «Le Nouvelle observateur» писал: «В партитуре оперы Луиджи Ноно довел до совершенства все то, что выделяло его предыдущие работы, — кантату „Прерванная песнь“ (1956), оперу „Нетерпимость 1960“ (1961), особенно вокально-электронную композицию „Призрак бродит по миру“ (1970), — то есть гармониче-

³ «Чудесные, они бледнели под солнцем яростным любви, чьи отражения горели на бронзе митралеэ, в Коммуны дни...»

ское слияние виртуозного вокала с хоровой полифонией и широкого многогранного инструментального звучания с напряженными паузами... Из глубины столь сложной формы рождается и растет трогательная простота, своего рода мелодичность без мелодики, которая еще послужит темой дискуссий в музыкальных журналах, а вот у слушателя создает ощущение жизненной силы музыки» (88, 22).

Восторженные слова рецензии можно было бы уточнить следующим образом. Спроектированное действо исходит из тех же принципов, что и прежние театральные опыты Ноно. Здесь фактически та же бессюжетность, то же отсутствие единой драматургической линии развития, те же абстрактно-обобщенные фигуры-символы без развития и становления их характеров. Наибольшее значение в спектакле приобретает звукорежиссура и современные приемы оформления сцены. Обычная работа композитора в значительной мере заменяется работой тонмейстера. Музыка здесь — некое второстепенное фоновое явление. Первое место занимает сценическая разработка политической идеи средствами актерской игры, хореографии и сценографии.

Как бы ни оценивать *спектакль* «Ла Скала», нельзя все же упустить из виду, что новое произведение Ноно — это опять «опера без пения», это снова электронная композиция, комбинирование множества разнородных звучаний окружающего мира.

4.

Хотя Ноно в некоторых случаях не полностью исключает собственно музыкальные средства, в частности мелодию, но в принципе он считает их устаревшими, подлежащими коренному преобразованию. Характерно его отношение к музыкальному фольклору. Ноно признает, что для развивающихся стран традиционный фольклор очень важен. Он помогает народам осознать свою самостоятельность, противостоять давлению культуры колонизаторов. Однако в развитых странах, в частности в Италии, дело обстоит совсем иначе. «Невозможно, — говорит Ноно, — повторять определенные формулы прошлого, пение должно сегодня обновляться с учетом речи определенных классов. Речь можно понимать как акустический материал» (162). Современное отношение к фольклору, считает Ноно, должно решительно отличаться от того, которое существовало у корифеев национальных школ — от Мусоргского до Яначека и Бартока. «Ныне, — говорит он, — возможно предложить другую трактовку фольклора: не национальную, а классовую... Она предполагает существование *интернационального фольклорного материала*. Сюда мы относим не только песни классовой борьбы, но и лозунги, выкрики, которые можно услышать на демонстрациях во всем мире». И далее: «Само его происхождение, как известно, интернационально — мы можем проследить французские, польские, русские, немецкие влияния. Конечно, он имеет национальные отличия. Но его классовая природа

для нас в данном случае важнее» (65). Как готовится к использованию и как включается в музыкальное произведение этот «интернациональный фольклор»? Первый этап, по словам композитора, — «политическая локализация»; далее «приходит очередь акустики», то есть машинной обработки звукозаписей, о чем уже говорилось выше.

Здесь перед нами целый комплекс мотивов, типичных не только для Ноно, но и — в разных соприкосновениях — для музыкального авангарда в целом. Во-первых, противопоставление фольклора «классового» национальному, который будто бы в ситуации социальной борьбы теряет свое прежнее значение. Для Ноно это связано с идеей абсолютной «политизации» музыкального материала; предполагая, что в музыкальных звуках может заключаться прямой и вполне конкретный «классовый смысл», он, естественно, убежден, что этот смысл должен доминировать, отодвигая на второй план все другие смыслы и качества. Но авангардисты, с которыми Ноно спорит, могут полностью принять последствия его идеи, то есть нейтрализацию или сглаживание национальной характеристики музыки. Ибо таков один из путей эмансипации современной музыки от исторически сложившегося языка этого искусства. Сочинения Булеза, Штокхаузена, Ксенакиса хоть и ни в малейшей мере не претендуют на выражение «классовости», но столь же мало дают нам почувствовать и связь с национальной музыкальной традицией своих народов.

Во-вторых, включение в рамки искусства, каковым всегда было и поныне остается народное художественное творчество, элементов внехудожественных (выкрики, лозунги, фабричные шумы и т. п.). Ноно считает эту операцию «обновлением музыкальных формул прошлого». Но развитие музыки никогда не обходилось без освоения акустических материалов окружающей среды, и, как уже говорилось в одном из предшествующих очерков, это освоение было одновременно и *художественным опосредованием*. Непонимание этой закономерности — одно из самых уязвимых мест в теории и практике Ноно.

В-третьих, превращение жизненных источников музыки в объекты машинно-акустического манипулирования. В этом пункте Ноно единомышленник отвергаемых им авангардистов. Без всяких политических мотивировок они делают почти то же самое. Композитору кажется, что его обращение с голосами — нечто совсем иное, чем «абстрактные звуковые ухищрения» авангардистов. На уровне слов, понятий, социальных идей сочинения Ноно действительно конкретны, но на уровне собственно музыкальном это все те же монтажи из разрозненных звуков и шумов, которые культивировали создатели конкретной и электронной музыки. Что это — приближение искусства к современной реальности и обретение новых действенных способов художественного воплощения этой реальности? Или это самообман художника, не знающего, как осуществить привлекающие его благородные цели?

Ноно неустанно спорит с авангардистами элитарного типа. Свое творчество он мыслит только как искусство для *массы* людей, далеких

от интересов узких профессиональных групп. Вместе с тем он презирает тот вид популярности, которым обладает массовая музыкальная продукция индустрии развлечений. Достигает ли он желанного соединения идейной серьезности и общительности?

Один из интервьюеров спрашивает композитора: «Твою музыку часто упрекают в сложности. Как ты к этому относишься?» Ноно отвечает: «Я отдаю себе в этом отчет. Музыка — своеобразное средство коммуникации. У нее свой язык, и, чтобы произвести желаемое действие, этот язык должен быть понят. Когда рабочие говорят мне, что моя музыка сложна, я с ними соглашаюсь, но объясняю, что эта проблема не стоит изолированно, а является составной частью всей культурной проблематики наших дней... Рабочие обычно во время наших встреч в первый же момент заявляют, что не могут принять участия в серьезном обсуждении, ибо им известен только тот вид музыки, который широко распространен при помощи средств массовой коммуникации» (62, 386—387).

В этом рассуждении многое необходимо досказать. В каком смысле «простые люди» Италии ощущают музыку Ноно как сложную и не склонны обсуждать ее? Общеизвестна природная музыкальность итальянцев. Многие неопровержимые свидетельства говорят о том, что во все времена своей истории итальянцы любили петь и слушать пение. И не только элементарные «песни быта»; какая-нибудь группа провинциальных любителей-меломанов могла запросто, «по слуху» воспроизвести оперу Россини. Но разве Россини так уж прост! Почти каждый итальянец напевает или насвистывает арию Верди как самую понятную и доступную ему мелодию. А ведь Верди — одна из вершин искусства XIX века. Конечно, потоки безличной массовой музыки и ее всеохватность в эпоху радио и телевидения не оставили прославленную итальянскую музыкальность без изменений. Но даже удешевление вкуса никогда и нигде, тем более в Италии, не уничтожало естественной потребности «простого человека» в том, чтобы музыка оставалась музыкой. И когда под именем музыки им предлагают нечто совершенно иное, они, деликатно уклоняясь от определения, говорят о сложности или о несхожести с тем, что они повседневно слушают и поют.

Как понять слова Ноно о том, что проблема доступности «составляет часть всей культурной политики наших дней»? Вероятнее всего, так: завоевание культуры для народа есть составная часть борьбы народа за свои права, — поэтому сегодня главное в искусстве — идея борьбы; те, кто ей сочувствуют, поймут это искусство, признают его своим. По-видимому, это и имел в виду Ноно в цитированном выше диалоге, добавив: «Важна лишь готовность слушателей разобраться в моей музыке. Если эта готовность есть, то у нас завязываются беседы, представляющие для меня большую ценность, ибо они содержат куда более выраженную критическую субстанцию, чем все рецензии буржуазных музыкальных критиков, исходящих из чисто эстетических категорий» (там же, 387).

Можно не сомневаться в готовности слушателей Ноно принять

и понять близкие им идеи социальной борьбы. Возможно, что композитор умеет убеждать их и в том, что для выражения этих идей необходимы именно шумы и крики, потому что они «реальные», «сурово правдивы» и т. п. Но основательны ли эти и подобные доводы? Кто, где и когда доказал, что социальная активность исключает естественные эстетические потребности человека? Что участник классовой борьбы перестает нуждаться в голосе искусства? Разумеется, никто и никогда! Но попытки это доказать, притом весьма активные и настойчивые и внушавшие к себе интерес, были.

И в этой связи полезно напомнить о некоторых идеях, имевших распространение на самых ранних стадиях развития нашей отечественной художественной культуры. Мы имеем в виду идеи футуристов, пролеткультовцев, левых, «производственников», беспредметников, конструктивистов, «заумников» и еще многих «ультралевых». Известно, что нигилистическое отношение всех этих мнимых революционеров к культуре прошлого было решительно осуждено в выступлениях В. И. Ленина и в партийных документах⁴. «Для нового индустриального пролетариата, — писал А. Гастев, — для его психологии, для его культуры прежде всего характерна сама индустрия. Корпуса, трубы, колонны, мосты, краны и вся сложная конструктивность новых построек и предприятий...» (23, 44). В новых «механизированных коллективах» «уже нет человеческого индивидуального лица, а есть ровные нормализованные шаги, есть лица без экспрессий, душа, лишенная лирики, эмоция, измеряемая не криком, не смехом, но манометром и таксометром... Здесь мы вплотную подходим к какому-то действительно новому комбинированному искусству, где отступают на задний план чисто человеческие демонстрации, жалкие современные лицедейства и камерная музыка. Мы идем к *невиданно объективной* демонстрации вещей, механизированных толп и *потрясающей открытой грандиозности*, не знающей ничего интимного и лирического» (там же, 45). А вот что писал один из единомышленников Гастева: «Формы и выразительные средства месс, опер, ораторий, симфоний устарели... Самым полным, самым подлинным и неисчерпаемым притом источником материалов и форм для социалистической коммунальной музыки является ненадрывающаяся и неустающая глотка промышленных центров и мировых городов...» (43, 109—110). По словам Б. Арватова, «в музыке новое искусство отказалось от специальных, нарочитых, ограничивающих творческие богатства инструментов и перешло к использованию реальных общежизненных материалов со всеми их великими возможностями в смысле мелодии, гармонии и особенно тембра. Впервые музыканты захотели организовать не искусственный внежизненный звуковой материал, а материал самой жизни (шум улицы, завода и др.), шумы... всевозможных звучащих явлений нашего быта...» (6, 84).

«Привнесение музыки в процесс производства — дело недалекого

⁴ Важнейшие из них: речь В. И. Ленина «Задачи союзов молодежи» (2 октября 1920 года); ленинский проект резолюции «О пролетарской культуре» (8 октября 1920 года); Письмо ЦК РКП(б) о пролеткультах (1 декабря 1920 года).

будущего, — прорицал В. Плетнев. — Это не будет введением во храм металла современного симфонического оркестра. Сам процесс производства представляет из себя ненастроенный инструмент невиданного и даже немывслившегося до сих пор диапазона» (68, 27).

Нетрудно заметить, что все эти, порою спорившие между собой концепции имели один и тот же корень: пафос революционных преобразований они превращали в разгром всей духовной культуры прошлого, обновление искусства трактовали как его полное уничтожение, как подмену искусства тем, что им не является и даже противоположно ему по духу и по цели. В упомянутом Письме о пролеткультах недвусмысленно говорилось о том, что в области искусства рабочим прививали «нелепые, извращенные вкусы», «полубуржуазные философские „системы“ и выдумки» (2, 220—221).

Факты свидетельствуют о том, что все эти заблуждения, давно осознанные и почти изжитые как в теории, так и в практике советского искусства, все еще не стали достоянием истории. В иных общественных условиях они все еще внушают доверие и служат основой для художественных экспериментов.

Ведь то, что А. Гастев писал в 1919 году о «новом рабочем коллективе», вполне совпадает с впечатлением от «объективного», «внеличного» тона звучаний в опере «Непримиримость», в «Освещенной фабрике», в кантате «Лес молод и полон сил».

В 1929 году О. Брик, размышляя о «литературе факта», о производственном романе, в центре которого будут проблемы производства хлеба, угля, железа, цемента, откровенно обнажал порочность пропагандируемой им эстетической утопии (или — антиутопии): «...интерес к делу для нас основной, интерес к человеку — производный» (16, 93), хотя ведь не мог же автор этих слов не догадываться, что именно всякое «дело» — производное от человека. И вот композитора 70-х годов нашего века потянуло назад, к этому обесчеловеченному искусству «дела», «факта», «документа», «идеи». К музыке, которая не рождается из песни и танца, а получается из аппаратов и автоматов на основе расчетов и формул, посредством специально разработанной инженером технологии. Но пролеткультовские теории в подавляющем большинстве случаев теориями и остались. А время для практики на новом историческом и техническом этапе настало лишь теперь...

Ноно, разумеется, вполне искренен, когда говорит: «Я ищу контакты с рабочей аудиторией, с трудящимися». Но как согласовать это стремление с ориентацией композитора на чуждые людям композиторские средства? Как бы полемизируя с еще более радикальными приверженцами политизированной музыки, Ноно говорит, что призыв отбросить искусство и заниматься только революцией — схематичен и догматичен, поскольку революция и искусство тесно связаны между собой. Но именно его установка вводить в искусство «натуральный» материал жизни, размывать границу между фактом и его художественным воплощением ведет в итоге к ликвидации искусства.

Этим он как музыкант обрекает себя на неконтактность со своим слушателем. В композициях Ноно слушатель может с интересом

воспринять зрелище, речь, многозначительные символы. И чем более серьезны все содержательные мотивы, тем более сильным, волнующим, быть может, даже главным составным элементом всего комплекса *могла бы* явиться музыка. Ведь именно в такой роли и в таком значении она существовала во многих музыкально-театральных произведениях классиков. Но здесь музыка как голос чувства, как эмоциональное обобщение, как протянутая рука сердечного соучастия и сопереживания — в этих своих обычных функциях полностью отсутствует.

И вот снова приходится констатировать: благие намерения композитора остаются утопическими. Предвзятая теоретическая установка подавляет чувство художественной правды и преграждает естественный путь к тем, ради которых искусство создается.

Ханс Вернер Хенце

1.

В годы после второй мировой войны появилось много новых композиторских имен, но лишь в немногих случаях их известность была справедливым вниманием к истинно выдающимся *музыкантам*. Знаменитости чаще всего оказывались изобретателями и пропагандистами новых композиторских «техник», любителями необычайных звуковых комбинаций, схем и графиков, организаторами сенсаций. Одним из справедливо отмеченных явился Ханс Вернер Хенце.

Несмотря на то что Хенце, без всякого сомнения, принадлежит к послевоенному музыкальному авангарду, он заметно отличается от многих типичных представителей авангардизма и складом ума и характером таланта. О нем без натяжки можно сказать: «человек культуры». У него есть исторический кругозор, гражданское сознание. Он независим, порою своенравен и резок во взаимоотношениях с прессой, с художественными группами, с издателями и антрепренерами. В своих многочисленных эссе и интервью он необычайно искренен и прямодушен, остро критичен и к другим и к самому себе. Он склонен сам разъяснять современникам смысл своих поисков, своей эволюции. Отчасти потому, что не хочет доверять все это музыкальным критикам: ведь они целиком заняты исследованием формальных структур и, по ощущению Хенце, до понимания человеческой сущности искусства дойдут нескоро.

Х. М. Энциенсбергер, поэт, которого высоко ценит Хенце и с которым он охотно сотрудничает, сказал когда-то: «...мы должны решительно отвергать те роли, которые нам предлагают все, кому не лень. Их сотни, этих ролей-полуфабрикатов. Вот лишь несколько примеров: роль Сердитого Молодого Человека, роль Спасителя Человечества, роль Оформителя Витрин Общества, роль Борца на Баррикадах — есть ли баррикады, нет ли — все равно, роль Одинокого

Гения, парящего высоко над простыми смертными, роль Бородатого Грубияна, роль Верховного Жреца Поэтической Религии, роль Циркового Клоуна, роль Кинозвезды, наконец, роль Шамана. Очевидно, — продолжает поэт, — у всех этих ролей вполне пристойное происхождение. Я не собираюсь порочить людей, которые когда-либо играли эти роли. Но мне кажется, что нам придет конец, если мы напьем их на себя, словно одежду, купленную в магазине готового платья. И если мы хотим преодолеть стандартизацию в поэзии, прежде всего надо не допустить нашей собственной стандартизации (102, 202).

Надо ли доказывать, что проблема стандартизации для всех искусств в наше время — проблема общая. На Западе даже самый талантливый современный художник не застрахован от власти моды, модной рутины, стандарта. Это касается его личности, его общественного поведения, его творчества. Талантливый, высокообразованный, вдумчивый музыкант Хенце не избежал навязанных ему временем и обществом стандартизованных ролей. Сначала роли Сердитого Молодого Человека, потом Одинокого Гения, вознесенного высоко над простыми смертными, затем Борца на Баррикадах, в том числе и на несуществующих баррикадах. Может быть, только роль Бородатого Грубияна он оставил М. Кагелю, Циркового Клоуна — Д. Кейджу, Шамана — К. Штокхаузену и более молодому П. Хамелю. Навязанные Хенце модные роли в немалой степени исказили его творческую натуру, запутали его эволюцию, во многом омрачили, затемнили его музыку. По всей вероятности, лишь небольшое в его творчестве выдержит проверку временем и сохранит значение для будущего. И все же Хенце стоит выше своего музыкального окружения и по своей эстетической культуре, и по своим гражданским намерениям.

2.

Ханс Вернер Хенце — композитор поколения Ноно, Булеза, Штокхаузена. Его несхожесть с названными знаменитыми представителями авангарда проявляется сильнее, чем некоторые естественные черты сходства. Хенце действительно выстоял во всех передрягах музыкальных мод, прочно удерживается в театральном и концертном репертуаре в числе первых исполняемых сегодня современных композиторов. Выстоял без сверхэкстренных мер.

Хенце родился в 1926 году в Гютерсло (Вестфалия), вышел из провинциальной среды немецких «верноподданных», из семьи учителя-нациста, убитого под Сталинградом. Сам он включился в войну в последний год. Затем Хенце бежал в Данию, короткое время был в плену у англичан.

Сочинять музыку он начал двенадцати лет. Жил в маленькой деревне, в замкнутом мире и лишь недолго (1943—1944) учился в Брауншвейгской государственной музыкальной школе. В четырна-

дцать лет любимым его чтением был сборник стихов Георга Тракля. Эти «осенне-вечерние», как он говорил, стихи особенно сильно влияли на его музыкальные сочинения, и как раз в то время, когда Хенце по принуждению отца вынужден был вступить в гитлерюгенд. Вспоминая те годы, Хенце писал: «Моя ненависть к отцу соединилась с ненавистью к фашизму и перенеслась на нацию солдат, которая и была для меня нацией отцов. Мой ранний антифашизм, усиленный переживаниями двух лет военной службы, был мотивирован более психически, чем политически. Когда я после конца войны мог наконец начать работать, я наткнулся во всех углах на фашистское наследие. Я видел, как из этого наследия возникало новое государство со старыми мерзкими фигурами. На это я реагировал, как и многие другие: Энценсбергер, Андерш, Хильдесхаймер, Ингеборг Бахман,— я отдался от Германии, насколько я мог себе это позволить, но и это не было опять-таки исключительно политическим жестом» (140, 146).

О своей солдатчине Хенце писал: «Последовало время в униформе, столкновения с унтер-офицерами, наказания... бомбежки, страх, страдания, калеки, потом конец моих отцов-нацистов, мой триумф. Мне мучительно вспоминать, как я представлял себе мою профессию: сначала только для заработка» (*ibid.*, 124). Он был концертмейстером в балете, в городском театре Билефельда. В 1946 году ночью перешел с фальшивыми документами в Кассель, то есть из британской зоны в американскую, потом с большими усилиями добрался до Гейдельберга. Здесь начал учиться у В. Фортнера.

Что окружало его? «Города без центра, автотрассы, как пути к смерти, ветер гонит пыль и обломки... строения из железобетона, в которых произрастает новое общество... Речи ненависти, лица, искаженные страхом, нечистая совесть» (*ibid.*, 24).

Несомненно, что главный источник этого беспокойства — послевоенная ситуация в Германии. Ее социальная и психологическая сущность хорошо известны. Бывший президент ФРГ В. Шеель выразил мнение многих своих соотечественников, когда сказал, что «духовная жизнь народа травмирована двумя поражениями в мировых войнах, миллионами смертей и убийств» и что неблагоприятное состояние культуры нации есть «результат немецкой истории» (17, 142). Травма в результате военного поражения — вот что прежде всего бросается в глаза в формулировке Шееля. Это, так сказать, официальная версия «немецкой судьбы». Глубже освещает эту проблему Карл Ясперс: «У нас все еще нет политического идеала, сознания цели, нет почти ничего, кроме стремления к благосостоянию и безопасности» (105, 69). В послевоенной Германии (ФРГ), как утверждает Ясперс, как и прежде, все проникнуто ложью. Продолжение деятельности старых нацистов поддерживает конфликт поколений, о котором на примере личного отношения к отцу писал и Хенце. Неудивительно, что в нем с новой силой возродились юношеские антифашистские настроения: они-то и сыграли главную роль в формировании его личности.

Осенью 1946 года в Дармштадте, на первой сессии Курсов новой

музыки Хенце впервые услышал исполнение собственной партитуры (Камерный концерт для фортепиано, флейты и струнного оркестра). «Это было неописуемое чувство — встретиться со своей музыкой, чисто интонируемой, исполняемой без ошибок руками профессионалов... Как будто была устранена трудная проблема, покончено с неудачами...» Постепенно он начал понимать, что такое «механизмы организованного музыкального мира» (140, 125), какую роль играют реклама, личные связи, влияния лидерствующих групп; как следует внимать советам функционеров, менеджеров, руководителей концертных и театральных предприятий. Однако приспособление к этим механизмам успеха и процветания казалось ему недопустимым насилием над творческой свободой. «Для чего образуются группы? Почему один человек столь слаб?.. Свободное, стихийное, прекрасное звучание возникает только из чувства одиночества и свободы» (ibid., 26). «Музыку пишут не группы, но отдельные личности» (ibid., 28). И после нескольких весьма успешных демонстраций своих сочинений на концертах в Дармштадте Хенце публично заявил о своем неприятии тогдашней дармштадтской школы с ее сильно выраженной групповщиной.

Тягостные чувства, вызываемые общей ситуацией послевоенной Германии (ФРГ), усугублялись дезориентацией в музыкальном мире. Он с горечью говорит о появлении нового типа судей искусства — *элиты знатоков*, саркастически высокомерных, знающих, что «чисто» и что «нечисто» в деятельности современного художника.

Все же он не оставался в стороне от общего для всей авангардистской среды тех лет повышенного интереса к венскому триумвирату. В 1947 году Хенце обращается к додекафонной технике в своем скрипичном концерте, а в следующем году более детально изучает эту технику под руководством Р. Лейбовица. Позже Хенце с достаточной определенностью высказал свое критическое отношение к реформе Шёнберга — Веберна, во всяком случае к ее чисто структуралистскому истолкованию.

«В моих работах для театра, — писал он, — я никогда не порывал связи с основным тоном, даже в самых ранних. Моя музыка живет именно в этом напряженном состоянии отхода от тональности и возврата к ней... Я уверен, что европейская музыка сегодня может сказать тональным языком так же много, как и прежде, то есть — всё» (ibid.). Не вызывает сочувствия у Хенце модная идея «нового звукового мира». Обращаясь к современникам, он говорит: «Пора бы привыкнуть к тому, что музыка, если она даже исходит из большого количества технических знаний и возможностей и нашпигована утонченными прогрессивными вокабулами, не даст ничего, если забыть, что она — в родстве со старыми представлениями о красоте, что она хочет жить в том же или хотя бы родственном мире общих идей, что и в предыдущие века, и что из нее вообще ничего не получается без того старого реквизита, который называют идеями, фантазией, вдохновением...» (ibid., 95).

В одном из поздних интервью Хенце весьма решительно крити-

кует авангардистский культ «систем» и «техник». Некоторые молодые композиторы откровенно говорили ему, что не ждут от экспериментальной музыки никакого успеха. Однако материал будто бы принуждает их писать так и никак иначе. «Это очень печальная, гротескная ситуация,— замечает Хенце.— Художник должен обращаться с материалами свободно. Иначе — рабство, фетишизм. Не существует дисциплины, продиктованной материалом» (ibid., 244—245). Он вспоминает, как Булез отвергал партитуры молодых авторов только потому, что они были написаны «не в манере Веберна». «И я видел, как молодые венцы, которые раньше сочиняли в стиле Орфа, ехали в Дармштадт, следуя зову времени, и в поезде сочиняли двенадцатитоновые пьесы,— чернила еще не высохли, когда они доехали до Дармштадта,— и эти пьесы тем же Булезом обдумывались с внимательным благоговением» (ibid., 244). Хенце полностью игнорирует «необъективные» трибуны споров о форме и системах, подобные дармштадтской. «Формы в музыке растут вместе с обществом, вместе с развитием культуры... Они суть архетипы нашей цивилизации. ...Почему возникла fuga и почему fuga сегодня не пишут? Потому что тональная система, которая создает необходимое напряжение в fugе, больше не функционирует. Есть и двенадцатитоновые fugи, истинно формалистические. Здесь репродуцируется старая форма без напряженности материала, который делал fuga когда-то драматически действенной и живой... Я полагаю, что нельзя декретировать начало или конец форм. Общественная реальность в любой момент может сделать бессмысленным разговор о форме. Можно говорить об уменьшении или обогащении действительных возможностей формы, собственно, большего и не требуется... Мы могли бы вести себя как клоуны, производя сенсации, или как марионетки, механически год за годом вводя в моду новый стиль, новый ответ на запрос рынка. Но это не для творческого художника, который свою правду ищет за пределами стиля и формы и направляет свою работу на защиту культуры. Начинается время поворота мышления. Искусство только там существенно и живо, где оно отвечает потребностям и входит в проблемы жизни людей...» (ibid., 246).

Формирование идейно-эстетической позиции Хенце было тесно связано с его все более трезвым отношением к нововенской школе. В интервью 1969 года он говорил: «Я думаю, что важнейший композитор этого столетия не Веберн, но Малер». Правда, как замечает Хенце, автор «Песен об умерших детях» мало сделал для освобождения музыки от традиционной «грамматики», не изобрел новой системы, но «он выступал как свидетель своего времени; обманутые надежды и страдания он выразил на музыкальном языке, безусловно понятном и непосредственным, что кажется мне более интересным и значительным, нежели результаты венской школы» (ibid., 137—138). В 1975 году Хенце высказался на эту тему более подробно, противопоставив Веберна не только Малеру, но и Бергу. Этих двух последних композиторов он ставит высоко потому, что они связали музыку с жизнью более искренне и глубоко, и не в последнюю очередь

потому, что эти люди смотрели на свое время открытыми глазами и чутко реагировали на духовные и политические движения времени. Между тем у Веберна и Шёнберга «музыка остается теорией, грамматикой, эзотерикой», остается «буржуазным самопознанием». Музыка Малера и Берга «критична и самокритична», произведения Веберна, наоборот, несут характер «некритически-утверждающий»; его музыка такова, как будто общество «в полном порядке», нет ни войн, ни социальной борьбы (ibid., 242—243).

На долгом пути идейной эволюции Хенце коренным образом менялось его отношение к проблеме доступности музыки. В молодые годы ему кажется важным защитить музыку от вульгарного и недостойного слушателя, сделать язык музыки тайным шифром. Ибо музыке более всего угрожает омассовление и она спасает себя, становясь языком немногих посвященных. Он вспоминал: «В последние годы войны, когда я только начинал сочинять, та свободная и запрещенная музыка, которую можно было слушать только на запретных волнах по тайным станциям, казалась мне символом изоляции, идиомой, выпадавшей из всех обычных обстоятельств, глупостей, банальностей...» (ibid., 92). «Слушатели, к которым должна была после войны обращаться музыка молодых композиторов авангарда, состояли из знатоков и узкой среды фанатичных приверженцев „прогресса“. Общественность заменялась представителями прессы. Более широкая публика, как учили наставники в Дармштадте и в музыкальных журналах,— потребители, которых следует игнорировать. Их требования „ясности“, „понятности“ — отвергать. Публика характеризовалась как неграмотная и по-фашистски чуждая художнику. И рабочее отношение художника к широкой публике представлялось ему постыдной капитуляцией. Он восклицал: „Если злему случаю будет угодно, чтобы мы, элита, подчинились этим наци, то уж лучше мы станем мучениками“» (ibid., 127). Однако высказывания 70-х годов свидетельствуют о совершенно ином отношении Хенце к широкому слушателю. Он предлагает прогрессивным музыкантам искать контакта со слушателями из среды рабочих, общаться с этими слушателями внимательно и лояльно, не набиваясь в друзья, а стараясь как можно глубже понять их. В другой связи, однако, Хенце очень резко высказывается о современном массовом искусстве. В поп-музыке он замечает прежде всего хронически нечистое интонирование, наносящее вред музыкальным способностям людей. Их ухо «быстро становится безразличным, бесчувственным из-за терроризирующего шума, психоделического озноба и электронной, идиотски самоуверенной мистики» (ibid., 217).

В интервью 1971 года Хенце был задан вопрос: «Не являются ли угнетенные уже настолько искалеченными своими угнетателями, что они даже не в состоянии воспринимать попытки солидаризации с ними?» Хенце отвечал: «Это ошибка, и широко распространенная. Пролетариат счастливым образом намного менее искалечен, чем мы. Его умышленно мало информируют, бомбардируют пошлой массовой продукцией радио и телевидения. Но как раз в Италии рабочие

удивительно живо и жадно реагируют, когда кто-то делает усилия приобщить их к вещам, к которым они иначе не имели бы доступа... Мы не должны понимать нашу солидаризацию с рабочим классом как акт самоискажения...» Хенце также надеется в разговорах и дискуссиях с рабочими услышать, чего они хотят и ожидают от музыки.

3.

Западная Германия внушала Хенце отвращение. Однако отрешиться от нее внутренне он не мог. Чтобы сохранить в себе уважение к культурно-историческим основам Германии, он должен был, как ему казалось, покинуть эту страну.

В 1953 году весной он «перевалил через Альпы, имея лишь два чемодана с книгами и партитурами... Первый вечер в Венеции, долгие часы созерцания чужих широких площадей. Все, что было, должно быть теперь забыто» (*ibid.*, 30). Начинаются годы жизни на острове Питакуза в доме, бывшем когда-то крепостью сарацинов.

Италия была выбрана как обетованная страна, как попытка забвения «проклятой Германии». Здесь Хенце пока еще видит только море, небо, ветер и древнее людское племя с миндалевидными глазами. Когда он начинает писать об Италии в своих дневниковых заметках и эссе, отчетливо проявляется его литературное дарование. Он мог быть неплохим прозаиком-эссеистом, не будь он уже знаменитым композитором. В Неаполе его ужасает нищета низших слоев населения, гордость и фатализм в манерах и поведении людей, привыкших жить без надежды на лучшее. Кругом множество детей, беременных женщин, голодных собак и кошек. И все-таки здесь ему казалось тише, можно было спокойно дышать и думать. Он вспоминал: «Человеческое тепло, дружеская верность, самоотверженность — это я узнал лишь здесь. Здесь есть у людей способность прощать, есть снисходительность, нормальная приветливость, которая проявляется без особого повода и не только после изрядной дозы пива. Здесь знают иронию, но не преследующую и не являющуюся заменой сквернословия. И лишь здесь я снова мог читать немецкую литературу, напомилавшую мне о детстве, изучать немецкую музыку с ее ранних времен, и здесь я пришел наконец к некоторым решениям относительно форм моей работы» (*ibid.*, 130).

В 1955 году Хенце завершил работу над первой редакцией своей оперы «Король-Олень» по сказке Карло Гоцци⁵. Замысел этой оперы возник и был обсужден с либреттистом Х. фон Крамером в конце 1952 года. «Эта старая венецианская *fiaba*, — говорил автор, — похожа на миракль, инспирирована индийскими сказками, полна

⁵ Премьера состоялась в Западном Берлине в 1956 году. «Король-Олень» представляли лирическая драма «Бульвар одиночества» (премьера в Ганновере, 1952); радиоопера «Сельский лекарь» по новелле Ф. Кафки; балет-пантомима «Идиот» по Достоевскому (премьера в Западном Берлине, 1952).

театрального волшебства... В ней отголоски итальянского барокко, его особая причудливая пластика. У Гоцци много импровизации, мистификации, идущего от комедии dell'arte схематизма. У нас с Крамером... психологизированное действие, меньше комизма, мы заключаем добрых духов Италии» (ibid., 31—36). В основе идейного замысла лежит едва уловимый мотив изменений, метаморфоз, идея свободы и мира. В связи с этим своим произведением Хенце говорит о стремлении к идеалу, о поисках красоты. Композитор представлял себе «Короля-Оленя» как оперу чисто итальянскую. В ней есть арии, дуэты, многоголосные ансамбли, охотничья музыка, кабалетты, канцоны, пантомимы⁶. Хенце старался связать свою манеру композиции с итальянской народной музыкой. Он удивлен сохранностью и жизненной силой неаполитанского фольклора и — еще больше — подлинной народностью оперной культуры в Неаполе⁷. Он хотел создать музыкальное представление, которое длилось бы целый воскресный день или занимало бы несколько вечеров. Кроме примадонн и героев в опере выступают шуты, акробаты, лицедеи и клоуны. Автор адресует свое произведение широкой публике и уверен, что вместе с использованием традиционных элементов итальянской оперы из его партитуры «исчезают условные идиомы и звуковые образы „музыки нашего времени“» (ibid., 31). Но здесь, как и во многих своих самооценках, Хенце очень субъективен и принимает желаемое за реально существующее. В действительности музыка этого композитора находится под сильнейшим воздействием авангардной стилистики; «условные идиомы», о которых идет речь, он легче преодолевает как мыслитель, критик, нежели как композитор-практик.

Несколько позже Хенце сам находит, что его опера близка сюрреализму, что в ней он умышленно деформировал известные музыкальные формы. Пародия и сюрреалистическое монтирование традиционных форм — вот на что Хенце обращает особое внимание.

Живя вдали от Германии, Хенце не только изучает литературу и музыку, «напоминающую о его детстве», но и активно знакомится с художественной культурой Италии. В поле его зрения классические образцы итальянской комедии; впервые в жизни он серьезно изучает оперы Доницетти, Беллини, Верди. Очень важной для Хенце была в это время встреча с молодым Л. Висконти, одним из талантливейших представителей итальянского неореализма. В «Опыте о Висконти» Хенце говорит об огромной заслуге этого художника, который, быть может, впервые в наше время показал на экране «настоящую Италию», страну «нищеты, горечи, жестоких инстинктов», страну, где люди живут «в пыли, под дождем и палящим солнцем» (ibid., 63). В сотрудничестве с ним Хенце создает балет «Марафон танца»

⁶ Перед берлинской премьерой Г. Шерхен красным карандашом отметил в партитуре все подлежащие удалению места — это оказались арии. Шерхен сказал, что «мы» не пишем сегодня арий. Ему сказочная опера с ариями казалась вообще невозможной (ibid., 199).

⁷ В 1956 году Хенце создал цикл «Пять неаполитанских народных песен» на анонимные тексты XVII века для среднего голоса и камерного оркестра.

(премьера в Западном Берлине, 1957). Это трагедия юноши из римского предместья, где после войны в моде были танцы-состязания. Юноша погибает прозаически страшно.

Трудность для Хенце заключалась в том, что в «Марафоне» большую роль играл джаз: этот вид музыки всегда был чужд композитору. Хенце слушал пластинки и посещал локалы. Джаз должен был звучать «как в жизни», а обычная оркестровая музыка — в духе старого балета; этот контраст был выбран намеренно, как «гримаса века». Висконти подсказал Хенце сюжет для оперы «Принц Хомбургский» по Г. Клейсту⁸. Выбор сюжета и здесь не был случайным. Это, по его словам, «напряженные отношения между отдельными личностями и государственным благоразумием, презрение к закону и порядку, человек, трепещущий перед властью... мужество, необходимое для сопротивления ей,— все это могло бы быть сегодня и тысячу или две тысячи лет тому назад, в Спарте или в Афинах» (ibid., 73).

В 1959 году Хенце сочинил оперу «Элегия молодым влюбленным»⁹, имеющую мало общего с «новой музыкой», как она понимается им самим в ряде его более поздних произведений. Это «классический модерн» в духе Р. Штрауса. По мнению критиков, «Элегия» обладает столь высокими художественными качествами, что театры и сегодня охотно включают ее в репертуар. Это стилистически цельное произведение мастера гармонично сочетает чисто разговорные элементы, *sprechgesang*, законченные арии и ансамбли и напоминает в самом деле стилизации Штрауса — Гофманшталя. Сам Хенце не раз в комментариях возвращался к идее этого произведения, обличающего, с его точки зрения, принцип «искусства для искусства». Хенце даже называет реальную модель для этого произведения — поэта Стефана Георге с его журналом «*Blätter für die Kunst*», издававшимся в 1892 году.

Центральная фигура оперы — поэт Миттенхофер. Он ставит на карту жизнь молодой влюбленной пары, попадающей в снежную бурю в горах, чтобы создать себе сильный стимул для сочинения. «Элегию» он будет затем читать на торжестве по поводу его шестидесятилетия. В опере сталкиваются два принципа: стремление к полноте жизни и отказ от полноты жизни в пользу творчества. В музыке противопоставляется мир народной песни декадентскому миру «югендстиля». Чуткая музыка Хенце передает нервную перенапряженность участников драмы, истерию патологических персонажей, лиризм, сарказм и особый колорит — «буржуазный плюш югендстиля», характеризующий прошедшую эпоху «модерна» начала века (см.: 156, 137—138).

В 50—60-х годах творчество Хенце все более определенно развивается в сторону реальной и общезначимой содержательности, демократичности художественных средств. Все более отчетливо вы-

⁸ Либретто Ингеборг Бахман, немецкой писательницы, входившей в «Группу 47» и жившей тогда в Италии. Премьера — в 1960 году в Гамбурге.

⁹ Премьера состоялась в 1961 году в Шветцингене.

рисовывается перед ним важнейшая творческая цель — приближение искусства к актуальным проблемам социальной жизни, соучастие художника в борьбе простых людей за лучшее будущее. Однако движение к этой цели отнюдь не было прямым, а его результаты осложнены многими противоречиями, типичными для всего поколения Хенце, для всей его среды. Противоречия коренились в поверхностном революционаризме и в сбивчивом, чаще всего ошибочном представлении о связи «левой» идеологии и «левых» художественных экспериментов, что мы стремились показать на примере творчества Луиджи Ноно.

4.

После кризиса, пережитого в 1955—1964 годах, Хенце почувствовал, что должен охранять исконно гуманистический характер музыки от полного разрушения. Музыка становится для него социально-политическим феноменом, средством просвещения, формирования сознания. При этом музыка обязана обрести ясность высказывания и расстаться со своим положением зашифрованного языка для немногих.

В радикальном идеологическом повороте Хенце намеревался «заменить бессильные провокации рациональным протестом» (140, 9). Композиторов, растрачивающих свои силы на «бессильные провокации» (Дж. Кейджа, К. Штокхаузена, М. Кагеля и др.), устраивающих музыкальные хеппинги, акции «инструментального театра», Хенце не считает серьезными художниками. Столь же бесполезной для человечества Хенце считает «жизнь для искусства», если художник не ставит перед собой вопрос: для чего живет искусство (*ibid.*).

На Хенце, как и на многих западных художников, сильное воздействие оказало студенческое движение протеста конца 60-х годов. Итальянские друзья-марксисты (Ренцо Веспиньяни, Лука Паволини, Луиджи Ноно) явились его наставниками и рассказали ему о Руди Дучке: «Осенью 1967 года, — вспоминает Хенце, — я поехал в Берлин, чтобы встретиться с ним» (*ibid.*, 146). Р. Дучке, «Красный Руди» — теоретик западногерманских «новых левых». Под влиянием его идей Хенце принимает участие в кампании протеста против войны во Вьетнаме. В числе идеологических ориентиров, называемых Хенце в его статьях, мы найдем не столько К. Маркса, сколько Троцкого, Че Гевару, Дучке, Маркузе и Мао Цзедуна.

Хенце, типичный для послевоенного времени представитель «потерянного поколения», сосредоточил все силы своей души на узко понимаемой «свободе от общества». В итальянской эмиграции, освободившись от «репрессивной терпимости» послегитлеровской Западной Германии, Хенце постепенно погрузился в состояние душевного и творческого кризиса.

В беседе под названием «Кризис буржуазного художника» Хенце

сказал: «Я построил в Италии вокруг моей работы и моей персоны собственный, особый мир, которого я желал, о котором я мечтал. Но я не заметил, как оказался в изоляции и как моя музыка становилась все более частной, субъективной... Я довольствовался лестью и хвалебными речами. Кризис, к которому я шел, разразился, когда я писал „Бассариды“. Я как-то разом почувствовал, что ничего больше не понимаю, отрезан от всего, живу в пустыне, где перестают думать и культивируют только чувства. Я впал в жалкое состояние; сделался больным... и это было началом становления моего нового сознания» (140, 146). Дальнейшее известно: в начавшемся студенческом движении протеста Хенце внезапно увидел для себя открывающийся выход из личного кризиса. «Я научился понимать самого себя как результат, если не сказать: жертву структур этого общества. А понимание помогает развить сопротивление» (ibid., 147).

Переход Хенце в лагерь «левых» не был принят всерьез прессой ФРГ. Привычные к внезапным поворотам в мировоззрении знаменитостей, бывалые газетчики видели в декларациях и новых политизированных произведениях Хенце прежде всего рекламную и коммерческую сторону. После скандального провала премьеры оратории Хенце «Плот Медузы» о нем писали, что «новый Хенце», протестующий, помолодевший, стал для западногерманского музыкального театра тем же, чем уже был для книжной ярмарки «красный золотой дождь левой литературы». Другие подчеркивали, что социалистические идеи Хенце отлично сочетаются с его буржуазным стилем жизни в роскошной вилле вблизи Рима. Больше всего газетчики заинтересованы были гостями виллы Хенце: здесь побывал Руди Дучке, полгода спасавшийся у Хенце после покушения на его жизнь.

Собственно говоря, Хенце не видел большой разницы между прославляемой им в музыкальных произведениях кубинской революцией и движением «новых левых» в Европе. Тем более что его «левые» друзья постоянно ссылались на авторитеты Кастро и Че Гевары.

В высказываниях Хенце о роли искусства в обществе, о задачах художника легко заметить (как и у Ноно) старые концепции Пролеткульта и вульгарной социологии. Но рядом с явными упрощениями он высказывает серьезные и зрелые мысли о путях искусства.

«Марксизм,— пишет Хенце,— не побуждает художников создавать антиискусство и отрицает антиискусство даже как стратегию. Искусство должно противостоять обезчеловечиванию жизни последними немногими средствами, которые еще остаются людям. Поэтому искусство не должно становиться антиискусством. С помощью дадаизма, всякого рода герметики и агрессивности, которые уже не в состоянии напугать буржуа, делается лишь то, что присуще самой общественной системе. Система подбадривает своих антихудожников» (ibid., 194—195). «Нам говорят, что опера „буржуазна“ и вообще устарела. Действительно, есть устаревшие формы представлений, скучные инсценировки... но объективно в этой художественной форме

содержится богатство, принадлежащее к прекраснейшим находкам человеческого духа. Оперы принадлежат всем людям, написаны не только для властителей, господ, но — по-братски для братьев. Кто, например, хоть раз видел в Гаване, что молодые рабочие и крестьяне сделали симфонические концерты и оперу своей собственностью... что это *их* опера, чтобы слушать *их* композиторов Моцарта, Верди, Бетховена, не может быть сомнений, в каком направлении должны идти прогрессивная культурная работа. Конечно, не к разрушению одного из коренных факторов нашей культуры. Реакционна и буржуазна не опера как таковая. Буржуазно прямолинейное (недиалектичное) понимание прогресса, рожденное модой... призывающее во что бы то ни стало создавать новые формы, которые между тем вообще не могли бы существовать, поскольку у них (в политическом и философском смысле) отсутствовала бы основа» (ibid., 219).

Хенце считает себя обязанным изучить и перепробовать весь ряд трудносоединимых звуковых средств и систем композиции: сериальное письмо, алеаторику, электронные звучания, манипуляции с магнитофонными записями, народную музыку и танец, песни борьбы и протеста в духе Эйслера и т. д. Вместе с тем Хенце осознает, что современные авангардистские приемы композиции, особенно конкретная и электронная музыка, способствовали возникновению звукового хаоса.

Свою задачу композитор представляет себе как волевой акт борьбы против хаоса, выработки естественного органического языка современной музыки из сырого, нерасчлененного «натурального» материала и на основе исторически сложившихся законов музыки. Нет сомнения, что все поиски Хенце продиктованы были серьезными побуждениями, прежде всего идеей связать искусство с жизнью, с социальной борьбой. Он был вполне искренним, когда говорил: «Моя солидарность с угнетенными, подавляемыми идет не от интеллекта. Все они мои товарищи и братья... Я не знаю больше чувства ревности, тщеславия, я не пишу больше музыку, чтобы понравиться самому себе и нескольким друзьям, я вдохновлен своей работой, потому что она освободилась от давления моей личности и моего прошлого, я работаю, чтобы помогать социализму» (ibid., 147).

Но от серьезных побуждений до творческой, музыкальной реализации поставленной цели был сложный путь. Добраться до идеальной цели мешали разнообразные заблуждения, которые как раз порождались не столько непосредственным чувством, сколько лукавым интеллектом и действовали вопреки отмеченным выше трезвым наблюдениям Хенце, критическому складу его ума. Так там, где он хотел видеть наивысшую актуальность и жизненность, многое оказывалось в наибольшей степени компромиссным, художественно неубедительным. Но рядом с опытами «актуальной» музыки Хенце не раз предпринимал «поиски потерянной, скрытой в наше время красоты» (ibid., 47). Это слова композитора, сказанные о балете «Ундина».

Началом деятельности Хенце как создателя политически актуальных произведений («ангажированной музыки») и он сам и его критики считают «Плот Медузы» (1968). Этот рубеж вполне естественно совпадает с моментом первого и наиболее сильного воздействия на композитора студенческого движения протеста. Не будем здесь возвращаться ни к содержанию этого произведения, ни к политическому скандалу, который сопровождал его первому исполнению в Гамбурге (об этом уже говорилось в очерке «Панорама»).

В 1969 году Хенце совершил поездку на Кубу; в результате была оздана его оригинальная по замыслу пьеса «Симаррон» («El Cimarrón»), предназначенная для пения соло, флейты, гитары и ударных. Исполнение предполагает элементы сценического действия, относящегося к сюжету произведения¹⁰.

Произведение Хенце — рассказ-документ. Это история жизни Эстебана Монтейо, негра-раба, симаррона¹¹, которому теперь было бы 120 лет. Он родился во времена неволи, но бежал, жил в диком лесу, участвовал в войне за независимость от Испании в 1895—1898 годах. Хенце познакомился с Монтейо лично, когда тому было 104 года. Поэт Энценсбергер сочинил по записям на магнитофон его рассказа пятнадцать эпизодов текста. Хенце писал музыку, когда принимал участие в сельскохозяйственных работах на Кубе, изучая одновременно политику и обучая композиции кубинских студентов. Хенце был очень увлечен биографией и личностью бывшего раба. «Раб, который сам себя освобождает и рассматривает свою борьбу не как путь страданий, но как завоевание счастья,— это образец для многих» (ibid., 165). Жанр и исполнительский состав произведения композитор считал моделью для многих аналогичных, адресованных широкой публике. В 1971 году Хенце намеревался предпринять турне с этой пьесой и своими друзьями-исполнителями по Калабрии и Сицилии, играть в городках и деревнях, на открытом воздухе. Он предполагал, что эти гастролы будут поддержаны ИКП.

В «Симарроне», как поясняет композитор, каждый исполнитель имеет материал для творческой работы. В пьесе показано сценически, как «делается» музыка. Есть места, где определена только высота звука; громкость, фразировка и ритмика импровизируются исполнителями-инструменталистами. Певец в ряде случаев может по желанию выбирать и высоту звука и ритмический рисунок. Есть места, где все течение музыки направляется только общим графическим рисунком. Таким образом ансамбль соучаствует в сочинении музыки. Но при этом Хенце отвергает влияние на него алеаторики в духе Кагеля или Лигети, хотя сам сообщает, что избранный им певец

¹⁰ Композитор имел в виду определенных исполнителей: певца У. Пирсона из США, кубинского композитора и гитариста Л. Брауэра, японского ударника Стому Ямаста, флейтиста К. Целлера.

¹¹ Симаррон — беглый раб.

у. Пирсон сотрудничал именно с Кагелем и Лигети и Хенце «с интересом наблюдал за его работой» (ibid., 141). «Это звучит невежливо, — говорит композитор своему интервьюеру, — но я никогда слишком не интересовался этими авторами... Встреча с такими вещами, как алеаторика, к которой я пришел лишь в последние годы, произошла у меня не на таких базарах и ярмарках, как Дармштадт и Донауэшинген, где я не был уже двадцать лет, но — на Кубе» (ibid., 189).

Кроме того, Хенце указывает на влияние кубинской народной музыки. Он вводит ритмы и мелодии живущих на Кубе негров йоруба и лукуми. В 8-й части «Симаррона» воссоздается Son, национальный кубинский танец (речь идет о женщинах, которых Монтейо любил). В 13-м эпизоде двое исполнителей должны импровизировать на латиноамериканские ритмы. В другом месте вводятся пародийные фольклорные коллажи — румба, хабанера и др. Однако фольклорные элементы здесь сведены к едва заметным намекам; они почти не влияют на общий интонационный облик произведения.

Хенце казалось, что избранная им в «Симарроне» стилистика ведет свое происхождение не от Дармштадта, но от его собственного жизненного опыта и что результат получается у него совершенно иной, чем в «абстрактной» музыке авангардистов. Но как раз результат, то есть степень соответствия средств и образно-содержательного замысла композитора, наводит на мысль о прискорбном самообмане композитора. Несмотря на все его добросовестные усилия, направленные к тому, чтобы сделать музыку и «политически точной» (ibid., 189), национально характерной и конкретно-образной, результат оказался совсем иным, чем можно было ожидать. Повесть старика-негра композитор пересказал как человек другого, очень далекого мира, где уже утерян вкус к художественной образности, где «изжитая» важнейшая сила музыки, ее общительность.

Шестая симфония Хенце (для двух камерных оркестров) была написана в 1969 году для Кубы. 24 ноября того же года в Гаване состоялась ее первое исполнение; дирижировал автор. В зале Театра имени Гарсиа Лорки было три тысячи человек — солдат революционной армии, сыновей рабочих, студентов Гаванского университета.

Отношение композитора к жанру симфонии было двойственным. Он спорил с адорнианцами, утверждавшими, что в наше время сочинять симфонии больше не нужно. Вместе с тем ценность этого вида музыки он считал относительной. Когда западноберлинская Академия искусств отказалась принять в свои почетные члены борца за свободу Греции композитора Микиса Теодоракиса, Хенце вышел из состава академиков и заявил: «Сегодня одна песня Теодоракиса, звучащая на улицах греческих городов, полезнее многих безукоризненно написанных сонат, симфоний, квартетов и опер некоторых композиторов, которые отвергают Теодоракиса» (99, 148).

Собственные произведения Хенце, написанные около этого времени, хотя и далеки от «полезных песен», но все же резко противопоставлены «безукоризненным симфониям и сонатам» из мира «чистой», неангажированной музыки. Даже во Втором скрипичном концерте

(1971) Хенце неожиданно обновляет этот традиционно инструментальный жанр: вводит партию певца-солиста, магнитофонную запись, положив в основу произведения стихотворение Х. М. Энценсбергера.

О своей Шестой симфонии Хенце писал: «Я ищу средства, которыми я могу прославлять пролетарские революции Кубы и третьего мира. Я ввел сюда песню Демократического фронта Вьетнама, Гимн свободе Теодоракиса, ритмы латиноамериканского фольклора» (166). Один из интервьюеров высказал предположение, что в области формы Хенце вернулся здесь к авангарду. Композитор возразил: «Хотя я пользуюсь актуальной техникой, но пытаюсь изменить ее функцию, приспособить ее к политическим целям» (ibid., 150). В Шестой симфонии автор хочет поведать о «трудностях общества, в котором мы живем», «трудностях революционного процесса», «трудностях в отношении к третьему миру», «трудностях с музыкой» (ibid., 186). «Я хотел мой опыт, опыт буржуа, который двадцать лет поставлял музыку господствующим классам, употребить на сочинение музыки против буржуазии... я хотел выразить утверждение, прямое признание революции... у меня было впечатление, что я этого добился. Но я много раз дирижировал этим произведением и знаю, что это не получилось... Не получилось утверждения. Это лишь рассказ о трудностях, не более» (ibid., 149).

Хотя композитор и прокомментировал свою симфонию в аннотации для грампластинки (см. «Панораму», с. 32—33), он все же сомневается в том, что слушатель должен что-либо заранее знать о содержании и структуре этого произведения. Ему хочется, чтобы музыка сама по себе стала понятной тем, кому она адресована, и он верит в то, что избранные им музыкальные средства — аналогии, аллегории, символы, цитаты, — то есть все то, что «наводит на мысли», придаст его идеям достаточную конкретность и доходчивость. В то же время жанр симфонии с его целостностью, монументальностью, со сложной системой взаимосвязей элементов — все это придаст воплощению его идеи необходимую серьезность, глубину, соответствующие идейной взыскательности его слушателей. Автор убежден, что музыка «сама по себе» вполне адекватно выражает его идейный замысел. Увы, убеждение это обманчиво; о том, что *реально* предлагает слушателю музыка Шестой симфонии Хенце, уже говорилось в «Панораме». Здесь перед нами один из типичных случаев несоответствия целей и средств творческого замысла.

«Долгий путь в жилище Наташи Унгехойер» продолжает формирование «политического шоу», каким был «Симаррон». Произведение написано в 1971 году¹³ для каково-инструментального ансамбля и магнитофонных звучаний. Литературный текст принадлежит чилийскому поэту Гастону Сальваторе, другу Хенце. В этом «современном» тексте нет ни рифмы, ни регулярного ритма, ни заглавных букв, ни знаков препинания; короткие и длинные строки чередуются произвольно, не образуя сколько-нибудь соразмерных строф.

¹³ Первое исполнение состоялось в том же году в Риме под управлением автора.

«Унгехойер» — пьеса о шатаниях и блужданиях буржуазного интеллигента в поисках пути к превратно понимаемой им революции. Наташа — «сирена ложной утопии» (ibid., 152). Она обещает «левому буржуа» такую безопасность, которая позволит ему сохранить «добрую революционную совесть», не принимая активного участия в классовой борьбе. Сальваторе рисует картину «отчужденного существования», беспокойства и дезориентации на фоне окрашенного мрачными тонами Западного Берлина.

Хенце ощущает текст Сальваторе как очень близкий ему, почти автобиографический. Композитор вспоминает: «И я знаю Берлин отчаяния и безнадежности, и я переживал там угрозу хаоса и безутешность зимы в конце сороковых годов, я знаю бесконечные поездки на автобусе между серыми застывшими стенами, под снегом, под черным небом; я знаю пронизывающий холод и этот совсем особый род тепла в уютном гнезде... Я знаю трамвайные линии, мертвые рельсы, мертвое железо, обывательских тетушек и ученых людей. Но также и чистых энтузиастов с горящими голодными глазами, в которых было что-то от наших немецких поэтов, известных нам из букварей; эти все — стремились к свободе, наш храбрый, сияющий авангард. Я знаю... где были убиты Роза и Либкнехт и где стреляли в Руди, где умирал Клейст. Знаю камеры заключенных, брандспойты, резиновые дубинки...

У меня любовь к старым улицам с фонарями, как в фильме „Калигари“, любовь к этому берлинскому языку с его идиомами. Я не чужак, не иностранец... Картина Берлина в моей пьесе неприятна... но она правдива... Музыка в ней холодна, как ноябрьский берлинский день, имеет берлинскую сухость и твердость берлинского произношения... Музыка как в фильме: контраст сменяющихся картин. Все в ней агрессивно и оскорбительно...» (ibid., 155—160).

Напечатанный на обложке пластинки немецкий и английский текст включает также фотографию общего вида сцены: певец в измайтой солдатской рубашке манипулирует своими ногами, ботинками, брюками рядом с причудливо наряженным в белый халат и поварской колпак пианистом, а где-то в отдалении видны сидящие за пюпитрами участники духового квинтета в железных касках. В комментарии Хенце этот квинтет — «больные врачи», не знающие, как себе помочь: нога на шине, закрытый глаз, окровавленная повязка на голове, инвалидное кресло; это болезнь буржуазии, ее музыки, ее морали, болезнь класса. Здесь применяется шёнберговское письмо, но оно стало пародией», «предательским, аналитическим музыкальным упражнением» (ibid., 158). Партитура включает также электронную обработку голосов, уличного шума, рок-музыки, военной музыки, вибрации флексатона, автосигналы, 14-голосный кластер. Несколько друзей помогали в январе 1971 года Хенце записать на магнитофон в окрестностях берлинского вокзала Зоо уличные шумы и дали материал, с помощью которого позже была записана «многоголосая толпа, читающая газетные тексты на звуках разной высоты и в разных темпах» (ibid., 152).

В первом эпизоде артист изучает географическую карту, возится с биноклем и секстантами, размышляет туманными намеками, иносказаниями о бесконечных скитаниях человека в поисках опоры, дома, в поисках истины. Во втором эпизоде ведутся судорожные монологи об искушениях, о прелести далеких ландшафтов, о любви, длящейся одну ночь, о призраках войны. В третьем эпизоде появляются «боевое слово Вьетнам» и красные флаги. Герой сопоставляет человеческую красоту, смерть и революцию и пытается судить о любви с точки зрения революции. В четвертом — речь идет о готовности героя отдать всего себя революции. Но пятый эпизод означает, что герой попал в среду сомневающихся и неудовлетворенных жизнью. Герой то марширует, то танцует, призывая к свершению революционного насилия, которое одно лишь может преодолеть проникающее всюду отчаяние. Он кричит в мегафон: «Я знаю, что у меня нет будущего, и это меня больше не волнует», — и садится на пол спиной к публике, подпирая голову руками (все это, по идее автора, должно выражать утрату любви, веры, надежды в среде буржуазии). В девятом эпизоде происходит как бы символический диалог между революцией истинной и неистинной, между революцией и человеком, который к ней идет, но не может ее достигнуть. «Ты не можешь прийти к революции с мыслью о смерти, ты не можешь прийти к ней с любовной нежностью, ты не можешь найти к ней путь, движимый одной ненавистью или одним забвением прошлого, но ты не можешь и повернуть назад...» Унылый герой констатирует: «Революция победит и, возможно, меня прогонит», медленно надевает свои ботинки, рубаху, произнося слова «ненависть», «враг», «война», «тюрьма», «оружие» (раздел называется «Речевые упражнения»). Посторонний голос осуждающе говорит герою: «Ты отступник, твои речи предали тебя, ты топтался на месте, никогда не покидая своей комнаты». Заключительная ремарка уведомляет: Наташа Унгехойер действительно существует. Она живет в Кройцберге, но с образом этого произведения у нее нет ничего общего, кроме имени, которое Гастон Сальваторе использовал как метафору.

А музыка монодрамы о духовных скитаниях «левого буржуа»? Вся пьеса идет на музыке, и каждое слово так или иначе поется или сопровождается музыкой. Здесь и пение, и шёнберговский *Sprechgesang*. Кроме обычных инструментальных тембров, как уже упоминалось, включается электронная музыка, а изредка ударник извлекает звуки из обломков автомашины. Есть моменты алеаторики. И все же шумные монологи очень скучны. И это усугубляется противостественной экспансивностью и напряженностью вокальной речи. Рычаще-ревушие и лающие звуки преобладают над пением.

Автор, комментируя свое произведение, сообщает, что «классический квинтет» (состав как в «Лунном Пьеро» Шёнберга) символизирует загнивающую буржуазию, квинтет духовых напоминает башенную музыку, стражу, играющую в крепости зорю, а джазовый ансамбль и электроорган — выражение ирреальной утопии. Что же касается ударника, который колотит по обломкам машины, то здесь

демонстрируется способность человека подчинять себе угрожающие его поработить средства производства. Символический путь к жилищу Наташи Унгехойер длится один час.

Творческая личность и творческая жизнь Хенце являют собой картину удивительных несоответствий. Трезвая критичность по отношению ко многим искусственным идеям авангарда и зависимость от них: дарования подлинного музыканта и нечувствительность к тому, что, в сущности, является антимузыкой или пародией на музыку; понимание ценности музыкального наследия, его непреходящего значения и фетиш мнимого радикализма, уничтожающего эту ценность; тонкий художественный вкус, «поиски красоты» и примитивные, грубо-вульгарные схемы его политических шоу — вот далеко не исчерпывающий список странных, порою кричащих противоречий в жизни Хенце — композитора, музыкального писателя, участника общественных движений.

Эти противоречия нельзя, однако, рассматривать как результат случайных поступков или капризов. Они — отражение вполне реальной картины времени, среды, социальной и личной психологии.

Приходится признать, что в сюжете «Наташи Унгехойер» есть некоторые черты автобиографии композитора. Подобно герою этой пьесы, Хенце идет своим «долгим путем» к некой цели — столь же высокой, сколь и смутно понимаемой. Ради этой цели он готов на любые усилия, на любые жертвы. Создавая искусство, он готов даже подавить в нем все то, ради чего искусство существует, для чего оно нужно людям: его художественную образность, эмоциональность, общительность. Но все эти и подобные жертвы напрасны. Они в конечном счете лишь усиливают хаос, распад человеческих связей. И эта ошибка — явление вторичное, то есть следствие дилетантски поверхностного понимания конечной цели. Примечательно то, что Хенце думал об этой коренной ошибке и даже пытался запечатлеть ее в символическом образе «сирены ложной утопии». Но свойственная ему умная самокритичность, увы, не помешала различным «сиренам» увлекать композитора в лабиринты бесплодных экспериментов.

ЧЕРНЫЙ ЮМОР МАУРИСИО КАГЕЛЯ

1.

Кагель — один из самых причудливых образов в нашей портретной галерее. Прежде всего он всей своей деятельностью высмеивает и отрицает политический и этический пафос высказываний и сочинений таких своих современников, как Х. В. Хенце и Л. Ноно. Столь же скептически относится он ко всевозможным новейшим иллюзиям типа «востокомании» К. Штокхаузена или П. Хамеля. Вообще та фаза развития «новой музыки», которую он застал, вызывает у него тотальное отрицание. Он предлагает ее «высмеять и выбросить».

Читая публицистические и музыкально-критические статьи Кагеля, можно представить его себе как саркастически-резкого, но безусловно широко образованного и умного музыканта, которому дороги те же ценности искусства, что и просвещенному любителю музыки. Но стоит вникнуть в его «музыкальные» замыслы, как всякие мысли об искусстве приходится отбросить вообще. Кагель выступает в них как разрушитель и насмешник, для которого не существует ничего позитивного ни в искусстве, ни в жизни.

Кагель родился 24 декабря 1931 года в Буэнос-Айресе, рано начал учиться музыке у частных учителей (фортепиано, виолончель, кларнет, дирижирование, композиция). Однако о своих занятиях композицией он сказал: «Я стал самоучкой по вине моих некомпетентных учителей» (147, 7). Он начал сочинять музыку восемнадцати лет, когда уже был знаком с камерными произведениями Шёнберга, Веберна, Вареза и Айвза. Он рано начал выступать в концертах Аргентинской ассоциации новой музыки и стал с начала 50-х годов работать для кино. В 1955 году он получил место коррепетитора и дирижера в камерной труппе столичного оперного театра «Колон». В 1957 году его послали для стажировки на год в ФРГ, где он и остался, получив работу на студии электронной музыки Западногерманского радио в Кёльне. Это он объяснял так: «Дело вовсе не в том, будто я презираю свою родную страну или что меня смущает мое аргентинское происхождение. Но перманентная политическая катастрофа, которая уже тридцать лет душит Аргентину, а весь континент еще

дольше, невыносимо отягощает мои мысли, которые должны были сосредоточиться на темах, связанных с музыкой. Когда я слышу слово «Аргентина», я думаю в первую очередь не о музыке, литературе, театре или изобразительном искусстве, но о целой серии мизерных правительств и диктатур, о цензуре, отличающейся не столько жестокостью, сколько немыслимой наивностью, о жалкой роли церкви, о систематическом развале прогрессивных университетов, о разбазаривании щедрых даров аргентинской земли... о предательстве, ущербности и несовершенстве — обо всем, что совершают эти бесчестные люди, окружающие себя блеском меди и начищенных сапог и что скромно именуется „армией“» (147, 11). «Вспоминая Аргентину,— продолжает Кагель,— я вынужден думать о тех одаренных южноамериканских художниках, которые таскают за собой гарантированный им комплекс неполноценности и готовы в любой момент сесть на ближайший пароход, чтобы навсегда покинуть свою родину — эту „страну будущего“» (ibid., 12).

Политическая ситуация Аргентины отвлекала, таким образом, Кагеля от занятий музыкой (надо полагать, что тогда он еще занимался именно музыкой, а не «разложением действительности», или «декомпозицией», как стали называться его более поздние занятия), и он нашел себе более удобное место для творческой деятельности где-то между Кёльном, Бонном и Гамбургом. Переселение в Европу не принесло, однако, Кагелю ожидаемого равновесия и спокойствия. «Чужак на родине, но латиноамериканец для европейца, я порой задавал себе вопрос: как и где могла бы осуществиться химерическая мечта моей жизни — жить в стране, пробуждающей доверие. В стране без религиозного насилия и ура-патриотизма, без националистического пафоса и панрасизма, без офицеров в роли законодателей... Волшебная страна? Утопия? Игра ума? Конечно» (ibid., 12). Но Европа разочаровала Кагеля, и нет сомнений в том, что парадоксализм мышления и клоунада Кагеля вызваны именно его разочарованием, сначала в Аргентине, потом в Европе, в ее свободе и демократии, в ее культурной жизни. Публицистика Кагеля свидетельствует о неприятии какого бы то ни было реально существующего современного общества, будь то западный «посткапитализм» с его «обществом потребления», будь то «социалистические демократии» (в эссе «Я обвиняю», включенном в книгу «Тамтам», он косвенно высказывает свое отрицательное отношение и к культуре социалистических стран). Политические экскурсы и намеки в статьях Кагеля разнообразны, многочисленны и необычайно путаны. Часто встречающиеся рассуждения о революции, спровоцированные движением новых левых, не отличаются оригинальностью, а заимствованы, как правило, из популярных лозунгов текущего момента и сочинений Г. Маркузе. К числу высказываний относится изложенное в журнале «Советская музыка»: «Только культура способна делать революцию. Рабочий класс интегрирован, крестьянства не существует; сотрудничать с социально бездейственными силами бессмысленно. Между тем партитура, написанная с применением передовой техники, выражает

взрывчатые противоречия капитализма. Разрушать язык — значит приобщаться к революции» (97, 121).

Противоречивыми, но все-таки более последовательно и фундаментально разработанными выглядят эстетические воззрения Кагеля. С одной стороны, Кагель уверен в том, что именно музыка должна взять на себя функцию социальной критики. Свои эксцентрические визуально-акустические представления он называет «критической музыкой». С другой стороны, Кагель подчеркивает, что берется только за *музыкальный* аспект социальных проблем, что музыка не в силах изменить общественную систему или облегчить бедствия мира. И Кагель дает волю своему злоязычию, высмеивая «ангажированную музыку» прежде всего Х. В. Хенце и Л. Ноно. «Культурный ландшафт населен маленькими людишками, которые очень любят Че Гевару и находят для себя отдушину в фельетонах и радио» (147, 25). «К сожалению, я знаю композиторов, работающих над очередной „Чилийской кантатой“, где изображаются с помощью тщательно организованных музыкальных серий преступления военной хунты, или „Греческую ораторию“ для солистов, хоров, оркестровых групп и электронных звучаний с включением хорошо слышных криков истязуемых жертв — и все это для того, чтобы интернациональная публика оценила общественно-политический ангажемент автора... И наконец, проявляя свою солидарность с пролетариатом, композиторы озвучивают даже „Капитал“ Маркса, надеясь на горячую признательность у всех угнетенных... Для „прогрессивных“ композиторов и критиков подобные творения представляются чем-то вроде пропуска в более справедливое общество. Однако их исполнение невозможно без роскошного, эффектного, но весьма дорогостоящего позднекапиталистического „звукового аппарата“ — и нельзя не заметить противоречия между такими затратами на величественную левобуржуазную музыку и нерентабельность слабо посещаемых публикой концертов. При этом поддержка целей мировой революции получается довольно тощей...» (ibid., 27).

Кагель много раз упрямо повторяет: музыка не в состоянии сделать человека лучше, чем он есть, но в то же время не менее упорно толкует об этическом долге музыки и музыкантов. «Композиция для меня больше вопрос этики, чем дарования» (146, 911).

Кагель ни в коей мере не относится к наивным нерефлектирующим сочинителям. Он обычно дает себе полный отчет о мотивах своих художественных действий. В каждом своем произведении он выступает с «критикой условностей», критикой традиций и свободно выбирает для себя приемы из разных экспериментальных систем композиции. Он признал для себя главный постулат: восприятие музыкального произведения складывается не только из слышимых звуков, но и из видимых действий исполнителя. Прежде, в «наивную» пору существования музыки, то, что видел слушатель на концертной эстраде, могло быть приятным или неприятным дополнением к «акустическому ряду», но не составной частью самого произведения. Возможно, под впечатлением от исполнения инструментальной

музыки по телевидению Кагель решил сочетать слышимое с зримыми действиями исполнителей. Обыгрывая «согласование» зрительного и слухового, Кагель стал строить свои произведения на эффектах «рассогласования» звука и действия. Произведения стали демонстрацией противоречий видимого и слышимого и почти всегда — пародией.

«Я люблю продуцировать недоразумения и противоречия, потому что для меня недоразумения и противоречия суть нечто исключительно творческое» — так определяет Кагель исходную точку своего творчества. «Я ненавижу готовые модели», «я строю из однозначных деталей многозначные пьесы», — продолжает Кагель, причем охотно соглашаясь с мнением критиков, считающих его деятельность не только «нонконформистской», что звучит почетно, но и анархической (112, 587).

Композитор для Кагеля — это вовсе не музыкант, имеющий дело с музыкальными звуками, с музыкально-теоретическими науками, помогающими привести эти звуки в рациональную систему. Композитор — это «исследователь звучаний», а композиция — акустическая исследовательская деятельность. Его занятие — «производство» звучаний, его инструменты — приборы, генераторы звучностей.

«Мастерская композитора» (ей Кагель придает особое значение) — это инструментальная лаборатория и склад всевозможных материалов от театрального реквизита до различных обломков и мусора. «Панакустикум» тембровой фантазии Кагеля поистине неисчерпаем и необозрим.

2.

С конца 60-х годов представители музыкального авангарда на Западе начинают признавать нецелесообразность своей изоляции от широкой аудитории и допускают нарочитые «жизненные реалии» в своих произведениях. Если художники поп-арта приклеивают, например, окурки к поверхности картины, то композиторы также находят свой «окурки» — звуки «живой жизни». Они, вводимые в больших дозах в произведение, разрушают это произведение, ликвидируют искусство. Но это как раз соответствует рекомендациям Г. Маркузе о растворении искусства в социальной реальности как проявлении перманентного бунта против отчужденного мира. Теперь уже не шум жизни вводится в определенных дозах в музыку, а сама музыка вписывается во внемузыкальную среду как элемент «общего шума». Так она преодолевает свое «отчуждение», ликвидируя себя. Именно в 1969 году автор монографии о Кагеле Дитер Шнебель предсказывает, что сама жизнь станет музыкой, как только будет преодолен «традиционный принцип произведения искусства» (177, 155)¹.

¹ Дитер Шнебель опубликовал книгу о Кагеле: Mauricio Kagel. Musik, Theater, Film. — Köln, 1970.

Такое преодоление произведения искусства и происходит в сочинениях-акциях Дж. Кейджа, К. Штокхаузена, М. Кагеля. Они не создают законченных произведений, а готовят «события» или «акции». Начало и конец этих акций случайны, внезапны. Но все, что здесь кажется непредусмотренным, на самом деле продумано и предусмотрено с расчетом на эффект случайности. Композиторы выступают как инициаторы и возбудители человеческой активности и фантазии. Это искусство должно, по мысли создателей, высвободить изначальную активность человека и направить эту активность против всех форм капиталистического отчуждения. Исполнители и публика находятся в состоянии соучастия, сотворчества с композитором. Само исполнение приобретает характер коллективной акции, репетиции, работы. Следует сказать, что только молодежные аудитории на концертах поп-музыки действительно достигали экстатического состояния соучастия и сопереживания, но это выражалось в «коллективном гипнозе» ревушей толпы, ломавшей иногда и попадавшие под руку предметы. Более академическая аудитория «серьезного» концерта не оправдала упований авангарда.

Центральное для всей музыкальной деятельности Кагеля понятие — «инструментальный театр», в котором музыка «выходит из себя», исполнители начинают жестикулировать, издавать возгласы. Их движения, крики включаются в процесс музыкального исполнения. Концерт направлен теперь не столько на слуховое восприятие, сколько на зрительное. Действия, сопровождающие музыку, самой музыкой не мотивированы. Они откровенно «отчуждены» от звучания. В некоторых случаях музыканты обнажают перед публикой процесс музыкального производства, обыгрывают физическую сторону исполнения. При этом музыкальные звуки растворяются в шумах, эстетическое и неэстетическое воздействие на публику смешиваются. В ряде случаев рождается нечто вроде музыкального хеппинга.

Сам Кагель отвечает на вопрос, что такое инструментальный театр, так: «Форма представления, которая использует жестикуляцию, содержит визуальные компоненты и находится в связи с музыкой. Все, что мы здесь видим и слышим, „сочинено“: световые эффекты, размеры реквизита, темп представления, артикуляция пространства и т. п.» (148, 806—807). Движения по сцене отличают инструментальный театр Кагеля от обычного «статического» исполнения музыки. Прогуливающийся по сцене ансамбль, например, медных духовых, в своем постоянном передвижении вызывает различные изменения звука. Непривычное положение инструментов при ходьбе дает неожиданные акустические результаты. Музыканты, кроме того, покашливают, переговариваются, напевают, обмениваются рукопожатиями. Партитура, которой они руководствуются, не содержит готовой музыкальной структуры, а только режиссерские указания на акции, продуцирующие звучание. Телесные движения в оркестре или ансамбле всегда были побочным и несущественным явлением звуковой репродукции, а Кагель «вошел в историю» благодаря тому, что сделал их главным элементом своей «аудиовизуальной компо-

зиции». Критики высказывались иной раз и положительно о том, что Кагель освобождает «подавленные» телесные выразительные возможности интерпретаторов. Ведь и прежде много говорилось о позах и жестах дирижеров, о мимике певцов и внешнем облике скрипачей, тромбонистов, ударников. Между прочим, визуальное воздействие сочинений Кагеля осуществлялось под руководством Кёльнского союза художников и Института изобразительных искусств.

Если Л. Ноно и Х. В. Хенце считают для себя необходимым принять политический ангажемент, то Кагель, далекий от интересов текущей политической жизни, обыгрывает в своих сочинениях философско-социологическое понятие *отчуждения*. При этом приходится заметить, что борьба композитора с отчуждением и штампами восприятия у публики порождает неизбежно свои собственные штампы. «Инструментальный театр» Кагеля, в сущности, вращается в кругу однотипных и назойливых приемов. Музыкальный хеппенинг или музыкальный театр абсурда «академизируется» гораздо быстрее, чем какая-либо иная продукция современных новаторов. В результате композиторы поставангарда, решившиеся предстать в облике «музыкальных клоунов» или пародистов, оказываются худшими догматиками, чем те, против кого направлены их разрушительные усилия. В одном из интервью 1971 года именно о такого рода квазимузыкальных акциях сказал Л. Даллапиккола: «Месть природы сильна, существует так мало возможностей действительно шокировать, ни к чему так быстро не привыкают, как к ожидаемым неожиданностям!» (200, 228). Быстрый износ новаций Кагеля заставил его неоднократно менять свой курс. Сегодня, насколько можно судить по прессе, он расстался со своими столь активно пропагандировавшимися «акциями» провокационного характера, покинул места своих наиболее шумных и сенсационных выступлений на концертных эстрадах и занялся «провокацией» иного рода: сочинил оперу «в духе Шуберта». Трудно сказать, на каком новом повороте застанет его выход этой книги. Но нас интересует здесь, главным образом, какого рода «негативный вклад» успел он сделать в европейскую музыкальную жизнь в период своего «расцвета». Поэтому изложение музыкальной биографии Кагеля должно быть несколько продолжено.

3.

Подобно тому как правительство ФРГ оказало честь и выразило доверие К. Штокхаузену, поручив ему представлять новую немецкую музыку на Всемирной выставке в Осаке, культурполитики ФРГ не обошли своим вниманием и Кагеля.

Его деятельность сопровождалась всюду стойким общественным и официальным признанием (доцент в Дармштадте, профессор в Нью-Йорке и Буффало, лауреат многих музыкальных премий). С 1969 года Кагель руководил Кёльнскими курсами новой музыки, основанными в 1963 году на базе Рейнской музыкальной школы

К. Штокхаузенем. Сначала они предназначались для музыкантов и были как бы продолжением Дармштадтских курсов новой музыки. Но Кагель расширил состав участников, связал темы курсов с социальными проблемами. По этому поводу журнал «Musik und Bildung» отметил: «Композиторский солипсизм заменяется работой в коллективе» (149, 626).

Темами курсов были: музыка в радиопьесе и телеспектакле, музыка и изображение, музыкальная терапия, детские музыкальные инструменты, внеевропейская музыка, политическая музыка, анализ музыки. Участники готовили в конце курса свою коллективную работу — совместную композицию в духе кагелевского инструментального театра. Таким образом была разработана тема «Анализ музыки». Для Кагеля анализ, композиция и интерпретация представляют, как он это декларировал, неделимое единство. Кагель берет тексты музыковедческих анализов (в том числе и Адорно) и пытается переложить их на музыку. «Так, — писал обозреватель журнала „Musik und Bildung“, — из историко-философской экзегезы Адорно должна при этом получиться совершенно новая симфония Малера» (ibid.). Кагель считает, что музыкально-публицистическим «эквивалентом» музыки Малера является литературная продукция Т. Адорно. Такие способы обращения с текстами музыкальных анализов Кагель называет «критикой музыкального языка». Сподвижниками Кагеля при проведении курсов были Дитер Шнёбель, Люк Феррари и другие, не преподающие в учебных заведениях, но вызывающие интерес публики вследствие различных сенсаций. Сам Кагель, однако, в 1974 году стал профессором кёльнской Высшей музыкальной школы по классу «Нового музыкального театра».

Более того, он удостоился доверия Института Гёте в Мюнхене, имеющего представительства в 58 странах мира и призванного информировать общественность этих стран о культурной жизни ФРГ и распространять знание немецкого языка во всем мире. Институт Гёте организовал и финансировал поездку Кагеля с Кёльнским ансамблем нового музыкального театра по Японии, Южной Корее, Филиппинам, Гонконгу, Индии, Ирану, Ливану, Турции и Греции.

Молодежная аудитория в Токио хорошо распознавала все шутовское и гротескное в пьесах Кагеля. На мероприятия Института Гёте явилось 700 человек. Кагель был удовлетворен. Его спутник, сотрудник гётевского института, упорно повторял ему свой вопрос: почему он вообще предпринял это турне, зная, как мало опыта имеют слушатели в странах «третьего мира» в слушании экспериментальной европейской музыки. Кагель определяет программу этого турне как выражение определенной культурной политики, как информацию о музыкальной деятельности в *сегодняшней*, а не в классически-романтической Германии. Пропаганду немецкой классики за рубежом Кагель называет «культурным империализмом» и осуществлением «плана Маршалла» в области культуры, то есть проявлением «нашего типично западного высокомерия по отношению к чужим культурам» (147, 127).

Своим фильмом «Людвиг ван» Кагель стремился прежде всего «поколебать святость» Бетховена и откровенно радовался тому, что его кощунственная инсценировка вызвала возмущение одних и восторг других зрителей в ФРГ. Он занялся развенчанием «мифа немецкой музыки», рискуя обращаться при этом к таким аудиториям, которые не имеют никакого понятия не только о немецкой, но и вообще о европейской музыке. И все это с ведома и при поощрении со стороны официального культурного учреждения ФРГ. Помимо разных психологических нюансов этого явления, оно прежде всего свидетельствует о том, насколько глубоко интегрирован леваческий «протест» авангардистов всей структурой официальной общественной жизни ФРГ и развитого позднекапиталистического государства вообще. И Штокхаузен с его выступлениями на Всемирной выставке в Осаке, и Кагель с его межрегиональным азиатским турне суть яркие символы этой «интеграции протеста». Кагель между тем и не скрывает понимания своей «интегрированности» и успешно использует ее в своих личных целях.

Кагель присваивает себе роль «срывателя масок», «разоблачителя» и пророка. В некоторых ситуациях это приводит его к весьма примечательным результатам. Он убедился в том, что в Японии концерты европейской музыки очень хорошо посещаются. Но он ни одной минуты не обольщается, что японцы ценят и понимают западную музыку. «В этой стране господствует не столько вера в западную музыку, сколько мистика мероприятия, которое может посещать большое число людей». Японец удовлетворяет концертом западного типа свою потребность в ритуале. «Западная музыка для японца,— продолжает Кагель,— это экзотическая музыка. Наслаждаться ею, как и у нас,— признак высокого вкуса» (147, 135). «Западная музыка для азиатских ушей может звучать обманчиво весело» (там же, 136). Западная «востокомания» и восточная «западомания» — это, как утверждает Кагель, по своим глубинным мотивам совершенно равнозначные явления. «Западный человек впадает в некий сон, он мечтает об истине, об откровении, заключающемся в восточной философии и восточном образе жизни... о совершенном счастье и интеграции. Но это, скорее, комбинация представления о желаемом с томлением о далеком. Некоторую роль в мечтах и снах о дальневосточном „освобождении“ играет также и агентура путешествий. Я не являюсь сторонником понимания Азии как постоянно возвращающегося культурного эрзаца для западных людей. Фундаментальное рассмотрение истины в самой себе с таким же успехом можно найти в западной культурфилософии и теологической литературе. У Эразма, Спинозы, Майстера Экхарта или Мартина Бубера можно найти понятия и методы, похожие на индийские, японские и китайские. Не нужно только обманываться иначе пахнущим фимиамом. ...Это новое обращение к Азии имеет в себе нечто от напрасных поисков необитаемого острова, райских садов. Я знаю, что реальность бесконечно жестче, и я против таких эрзац-снов и мечтаний. С такими представлениями о желаемом счастье мы достигаем чаще всего обрат-

ных результатов. ...Это наивно — ожидать, что внеевропейские культуры помогут решить западные проблемы, особенно если вспомнить, как малоуспешно действовали азиатские философии в странах их первоначального возникновения. Под этим я подразумеваю возведенное едва ли не в закон бессилие перед лицом социальных бедствий, убожества, бедности, а также наблюдающиеся в большинстве стран Южной Азии и индийского субконтинента западные болезни роста. То же касается и восточной музыкальной терапии: для того чтобы овладеть внеевропейскими методами лечения, нужно достигнуть прежде всего собственного высокого уровня зрелости» (147, 136—137).

Таким образом, чуждый как западным, так и восточным иллюзиям Мефистофель-Кагель оказывается в своих суждениях более трезвым, чем большинство его коллег в Европе. Насмешка Кагеля над западными «востокоманами» выражена в его пьесе «Экзотика» (1971), где исполнители играют на восточных инструментах, которыми совсем не владеют, и вынуждены проявить собственную музыкальность. Как сообщает критик Р. Тооп, «на сцену выносят инструменты, главная роль которых заключается в том, чтобы не играть ничего, символизировав таким образом крушение современного общества и невозможность творческого самовыявления в нем» (83, 36—38). Кагель не слишком надеется на благотворность культурной встречи между Востоком и Западом. Его «Азиатский репортаж» — отрезвляющий и разочаровывающий документ. Видя непередаваемую бедность и грязь на улицах Калькутты, Кагель все чаще задает себе вопрос: можно ли вообще в странах столь явного материального неблагополучия думать о каких-то исполнениях музыки? Ему кажется, что индийская музыка неким гипнотическим образом является здесь заменителем пищи. Публика, посетившая исполнение пьес Кагеля в Калькутте, к его крайнему разочарованию, состояла из людей высшего социального слоя, которые могли получить образование в европейских и американских университетах и которые сами получили прекрасное домашнее музыкальное воспитание, сделавшее их почти профессионалами. Эти люди, как и аудитория в Нью-Дели, реагировала на «протестные» музыкальные акции Кагеля весьма апатично. Иран, Ливан тоже заставили Кагеля задавать себе вопрос: нуждаются ли люди этого мира в его посещениях? Он встречался с проявлениями официального патриотизма и национализма, притом что истинное национально-народное здесь иногда совсем утрачено и забыто. Народу, теряющему исторические ценности своего национального прошлого, дают сегодня официальные шаблоны народности. Вместо подлинных народных инструментов организуется быстрое производство китч-инструментов для туристов. Кагель имел возможность не раз почувствовать, что арабская и персидская аудитории воспринимают европейскую музыку как чужеродную. «На Востоке, как и в Европе, — пишет Кагель, — слушатель хочет получить на концерте определенного рода шум, но здесь — предпочитается шум арабский» (147, 180).

Подобного рода жизненные ситуации всегда вдохновляли Кагеля на сочинение очередной пародийной пьесы. Близкая культурным проблемам Востока ситуация с вырождением музыкального фольклора побудила Кагеля в 1973 году сделать композицию «Country music» с подзаголовком «Пастораль в картинах». Эти картины должны обозначать утрату подлинной народной музыки и выставить напоказ ее потребительские, рыночные характеристики. Пьеса показывает замену фольклора бутафорией индустриально отштампованной продукции. Кагель воспроизводит искусственный фольклор для туристов и отпускников. Пародия на псевдонародное дополняется четырьмя одновременно звучащими магнитофонами, воспроизводящими шум деревенской жизни: лес, летняя гроза, ветер, соловей, бубенчик, шаги по снегу, жужжание пчел, хлопающие двери и ставни, конский топот, коровий колокольчик, крики петуха, блеяние, пение дрозда, деревенские колокола. На экране показывается фиктивный ландшафт: облака, снежные вершины, три четверти лошади, корова с полным выменем, закат солнца, национальные костюмы, куча навоза, старая железная дорога. Смысл демонстрируемых зримых и слышимых картин Кагель определяет как «вырождение жизни под давлением заранее данных фигур познания и коммуникации» (148, 806—807).

Кагель сам определил себе в любом обществе роль судьи и насмешника, оставаясь на позициях тотального негативизма. (Время от времени в литературных текстах Кагеля возникает один и тот же характерный для него мотив: мир кажется ему населенным исключительно пациентами сумасшедшего дома, различающимися только степенью развития болезни.) Нельзя отказать ему в наблюдательности, в умении увидеть истинные мотивы поведения и скрытый смысл явлений. Он видит и никчемность элитарных групп, и продажность критики, и мертвечину «авангардного академизма» с его «моторизованной ритмикой, застывшим гипсовым слепком из двенадцати тонов, кодифицированной алеаторикой» (147, 13). Кагель не обольщается обычаями «левой» прессы в ФРГ и в 1973 году посвящает ей гневное эссе «Я обвиняю», излагая в нем долгую историю подтасовок и подлогов, прямого мошенничества и невольной необъективности. «Вся концертная и театральная критика,— пишет он,— в более или менее откровенной форме связана с идеологическими директивами того печатного органа, в котором она публикуется, и меньше зависит от предмета критики, чем от позиции редактора к моменту публикации» (ibid., 14). Он замечает, что «левая» печать безнаказанно спекулирует на актуальных политических темах, выжимая жидкость из слезных желез читателя, если речь идет, например, о войне во Вьетнаме или о чем-то подобном. Это сострадание Кагель находит лицемерным и бездейственным, как и политические декларации авангардной музыки, в которой слово «свобода» столь долго искажается синтезаторами, что теряет полностью свое значение. В своем эссе Кагель

сообщает, что пресса ФРГ не справляется даже с задачей точной информации. Между январем 1971 года и декабрем 1973-го Кагель без особого труда насчитал более 230 случаев ошибок, лжи, намеренных выдумок, чистой диффамации у так называемых «прогрессивных» рецензентов в ФРГ. Кагель ведет неустанную борьбу с рецензентами, искажающими смысл его произведений, но его увлекают и чисто политические проблемы, далекие от музыки, и здесь он обнаруживает большúю осведомленность и наличие здравого смысла.

Свободно высказывается он также и по общим вопросам эстетики. Из некоторых «отступлений» такого рода в его статьях можно сделать вывод, что Кагель был близко знаком с Т. В. Адорно в последнее десятилетие его жизни. (В том же эссе о музыкальной критике «Я обвиняю» Кагель приводит отрывок из беседы с Адорно, из которой явствует, что автор «Философии новой музыки» хотел бы сегодня кое-что изменить в этой работе: свои суждения о Стравинском Адорно признавал теперь несправедливыми; разговор происходил в 1964 году, а статья Кагеля появилась в 1973-м.)

Итак, насмешку и отрицание у Кагеля вызывает решительно все с чем он встречается в жизни: и политика, и музыкальная жизнь, и направление композиторских школ, и само стремление сохранить понятие «направления» или «школы». Школа или направление сегодня, как полагает Кагель, это всего лишь стандарт, шаблон, которым бесплодные и беспомощные композиторы хотели бы облегчить себе свои профессиональные задачи и укрепить свое общественное положение. Большинство композиторов, считающих себя последователями Веберна, являются преподавателями композиции. Обычно эта деятельность идентична обучению собственным методам композиции и анализу собственных сочинений. Так воспитывается поколение эпигонов. И чем больше этих эпигонов, тем выгоднее для определения «исторического места» учителя. В первой половине нашего столетия типичной в этом смысле, считает Кагель, была педагогическая деятельность Шёнберга и Хиндемита. Сегодня же индивидуальности учеников подавляются ничтожными учителями. В статье «Из США» (1963) Кагель пишет: «В противоположность маньеристскому объективизму неоклассицизма: перипатетический стиль² выразительности Шёнберга, его неаппетитная отечность, застойность, непрозрачность... способствовали неприятию Шёнберга в официальной музыкальной среде в 30—50-х годах, и это было связано скорее с психологическими, чем с чисто музыкальными причинами» (*ibid.*, 105). Однако в академических кругах музыкантов США особым признанием пользуется Веберн. Именно потому, что он исключительно удобен, для задач преподавания. Очень удобны его серии и транспозиции, «нумерологические анализы» и простые перечисления в дидактических целях. «С бухгалтерской заботливостью и тщательностью, —

² Перипатетики — древнегреческая философская школа, связанная с именами Аристотеля и Теофраста, в центре интересов которой была универсальная систематика разнообразных знаний. Кагель имеет в виду строгий рационализм техники Шёнберга.

пишет Кагель, — указываются здесь модели и пропорции» (ibid., 106). В Америке преподавателям техники композиции особенно импонировала квазинаучная педантичность и основательность. При этом, замечает Кагель, дальше рациональной стороны метода Веберна дело не идет. Шёнберг повлиял на последующие поколения (и не только в США) не столько своими музыкальными произведениями, сколько своими музыкально-теоретическими усилиями. Композиторам стало казаться, пишет Кагель, что занятия музыкальной теорией гарантируют им большую значимость, чем само писание музыки. И это особенно напоминает музыкальную теорию средневековья, которая была тесно связана с мировоззрением.

В статье «Анализ анализируемого» Кагель подмечает еще одну существенную черту современного музыкального творчества. Процесс композиции совершенно лишается творческой спонтанности. Уже сам по себе метод композиции имеет аналитическую природу, так что возникающее произведение становится осуществлением заранее сделанного анализа. Разложение композиции происходит одновременно с синтезированием некоего целого. И это особенно характерно для тотально детерминированной сериальной музыки. При этом, замечает Кагель, следовало бы только спросить, что же излишне — анализ или композиция? Произведения, написанные по всем правилам современной музыкальной теории, хотя и могут, но не обязательно требуют звуковой реализации, так как при этом они теряют свою специфику. Здесь главное — любованье написанным.

Кагель считает, что уже в 1964 году и даже раньше сериальная композиция потеряла свое значение. Постсериальный период Кагель характеризует как «скрытый эклектизм» (ibid., 64), при котором возможно частичное возвращение к тональности. Кагель с гордостью заявляет, что в кульминационный момент культа Веберна, в конце 50-х годов, он уже предвидел неизбежную реакцию против тотально детерминированного сериализма и возврат к тональности. Как доказательство своих пророчеств Кагель называет собственные сочинения, в которых происходило осознание им все еще не до конца понятого XIX столетия. Одновременно он принимает решение бороться против ритуала, именуемого «концертом», против авторитета, именуемого «Бетховеном», против оперы как «буржуазного мифа культуры» и т. п.

5.

В свете сказанного особый интерес представляет хотя бы краткое описание основных представлений Кагеля, призванных развенчать «миф Бетховена» и «миф оперы».

«Без Кейджа, — говорит Кагель, — все те композиторы, которые не следовали за спутанным клубком поствебернианских течений, не нашли бы мужества и силы для собственных открытий» (147, 87—88). Нет сомнений, что именно благодаря Кейджу сам Кагель нашел в себе мужество для разработки идей своего «совокупного произведения искусства», именуемого инструментальным театром.

К 200-летию со дня рождения Бетховена, в 1970 году, Кагель сочинил некий «метаколлаж» под названием «Людвиг ван», из которого им же был сделан фильм. Краткое описание этого опуса уже дано было в очерке «Панорама». Добавим следующее. Авторская мотивировка тех манипуляций со звуками бетховенских сочинений («специфика слуха глухнувшего Бетховена»), которые проделал Кагель, столь же абсурдна, как и сами по себе эти манипуляции. Всякому музыканту совершенно ясно (ясно должно было быть и Кагелю, поскольку он все же имел какое-то отношение к музыке), что для *внутреннего слуха* Бетховена его сочинения до последнего дня жизни звучали во всей их полноте, в любых регистрах и тембрах. Та специфика позднего слуха Бетховена, которую демонстративно захотел подчеркнуть Кагель, имеет отношение к проблемам физиологии, акустики, медицины, но ни в коей мере не к творчеству гениального композитора. Ведь известно, что в свои поздние годы, несмотря на недостаточность слуха, Бетховен одно за другим создавал выдающиеся произведения. Совершенно очевидно, что комментарий Кагеля — лишь составная часть оскорбительно-глумливой затеи. Истинный смысл этой затеи достаточно красноречиво подчеркнут в экранизации «Людвига ван», где возвышенность заключительного «Гимна к радости» соединена с игрой обезьянок и демонстрацией других экспонатов зверинца. Можно ли высказаться яснее!

Кагель был возмущен, что его сатирический фильм был понят как антибетховенский. В интервью с журналом «Шпигель» он силился пояснить свою позицию. Культ Бетховена длится уже 130 лет. Личность его и музыкальное наследие стали моральным оружием лицемеров и ханжей, неустанно повторяющих человечеству: «Он страдал для нас, мы ему обязаны». Музыку Бетховена после этого вообще невозможно воспринимать как музыку. Она есть средство нравственного принуждения, насилия над личностью современного человека. Кагеля спрашивают: что можно сделать, чтобы сбросить этот балласт? «Предаться нашей жажде агрессии», — отвечает Кагель. (Что он и делает в своем «бетховенском» сочинении.) И еще он предлагает Бетховена некоторое время вообще не исполнять, чтобы наш слух мог от него отдохнуть. «Износ» бетховенской музыки столь велик, что следует передать композитора по ведомству «охраны памятников». А если бы пришлось все-таки исполнять Бетховена в оркестре, то так, как он слышал, то есть «плохо». Кагель проделал это в своем фильме и уверяет, что получившиеся «разрывы звучаний» дали ему понять, что это действительно великолепная музыка. «Все участвовавшие и я сам были глубоко захвачены» (147, 81). Трудно поверить в серьезность этих слов; трудно преодолеть ощущение, что это еще одно саркастическое лицедейство! Интервью в «Шпигеле», откуда процитированы эти слова, относится к 1968 году.

Фильм «Людвиг ван» своими обезьянками и слонами, по всей вероятности, ведет нас к той эпохе, когда развалины европейского духа уже безвозвратно зарастут травой забвения. Ввиду культи-

вируемой Кагелем неопределенности его «шоу», составляющей существенный признак его «эстетики нигилизма», нельзя сказать однозначно: то ли в самом деле Кагеля одолевают грустные видения «посткультурного мира» на развалинах цивилизации, то ли, одержимый манией антибуржуазности, он разоблачает буржуазность пошлого западного «бетховенского мифа» со свойственной ему глумливой веселостью! Скорее всего, фильм и музыка должны быть истолкованы как танец зверей на обломках человеческой культуры.

В 1911 году Антон Веберн писал А. Бергу, что люди могли бы праздновать день рождения Бетховена, как празднуют рождество: произносить в этот день только слова любви и стараться делать только добро (см.: 20, 86). Через семьдесят лет в Западной Германии отметили этот день его «ниспровержением», вспоминая только о «пикантном дефекте» его слуха, чем-то импонирующем «разорванному» мировосприятию «разорванного века». Эта параллель многое говорит об эволюции искусства и творческой личности в западном мире.

Самая крупная разрушительная или, как считает Кагель, освободительная «акция», готовившаяся им тщательно между 1967 и 1970 годами по заказу Гамбургской оперы, это исполненная там 25 апреля 1971 года «антиопера» «Staatstheater». (Партитура издана венским Универсальным издательством, выпущен альбом граммпластинок.)

В интервью журналу «Opernwelt» Кагель пытался объяснить малопонятное с первого взгляда название его композиции как «аналитическое, поскольку и композиция базируется на *анализе*. Анализ институции, именуемой государственным театром, может поставить под сомнение самое это учреждение и поведение обычного посетителя оперы, который несет туда свое представление о чести государства, которое именно гарантирует ему этот театр».

С помощью пародирования Кагель пытается полностью разоблачить бессмыслицу оперы, ее ставший привычным идиотизм, ее ненужность. К этому «преодолению мифа оперы» и направлены усилия создателей спектакля. Композитор и сочувствующие ему рецензенты расценивают оперу и оперный театр как инструмент насилия и подавления личности, то есть манипулирования сознанием. Они исходят из ясно предвзятых представлений об упадке оперной культуры и из очень субъективного отношения к этому виду искусства.

Однако обратимся к фактам. Статистические данные по ФРГ, Италии и другим западноевропейским странам этих представлений не подтверждают. Оперных театров в ФРГ насчитывается 54, они имеют полмиллиона марок дотации в год. Отлива посетителей не наблюдается. Опера остается праздником для многочисленных любителей, которых привлекает волшебство поющих мелодий, волшебство сцены. Составы оперных трупп сегодня интернациональны. В годы директорства Р. Либермана Гамбургская опера имела претензию считаться лучшим оперным театром мира. В ней смешиваются системы «приглашенных артистов» и постоянной оперной

труппы. Можно сказать, что Гамбург, в отличие от большинства немецких городов, — город новой оперы. Из 60 произведений годового репертуара 1/4 — современные. В год происходит две премьеры. И все же самыми популярными музыкальными спектаклями в Западной Германии остаются «Летучая мышь» и «Цыганский барон». В ФРГ ежегодно 20 опер исполняются впервые, но *лишь две из них* остаются в репертуаре, и современные произведения собирают меньше посетителей, чем малоизвестные вновь открытые произведения Россини или Доницетти³.

Вот в такой ситуации и получил Кагель заказ на «Staatstheater» от Р. Либермана, который сказал: «Вы можете делать что хотите, только сообразуйтесь с возможностями нашего театра». Композиция была сделана в расчете на зал, сцену и реквизит этой оперы. Сам Кагель сообщил: «В другом пространстве такое интенсивное участие публики, включая скандал, не было бы возможным» (147, 93).

Кагель уверяет, что заранее не планировал скандала. На самом деле «Staatstheater» задуман был именно как провокация театрального скандала с последующими его отголосками в прессе. В цитированном интервью Кагель сообщает, что особая «мягкость» подачи его замысла делает любителей оперы особенно злыми. Вначале они очень много смеялись, а потом вспомнили, что намеревались за свои деньги получить привычное оперное удовольствие и подпевать своим любимым певцам. «Когда мы репетировали акцию под названием „Ансамбль“, — вспоминает Кагель, — я сказал певцам, что на протесты публики мы должны реагировать только музыкальными „мероприятиями“... чем грубее реакция зала, тем лиричнее ответ на сцене. В конце концов удалось ввести ярость зала в спокойное русло... Участие публики в основе своей было исключительно позитивным. Но если кто-либо идет в театр с вонючей бомбой (а так именно и было на премьере!), это уже не участие, а запланированная провокация, целенаправленный террор. Такое „участие“ дискуссии не подлежит. Но если кто-то... хочет выразить свое возмущение во время исполнения возгласами и свистом, я нахожу это хотя и несколько странным, но все же понятным... Я считаю воздействие этой пьесы сильным, что свидетельствует о заложенном в ней здоровом начале» (ibid., 95).

«Здоровое начало» — это, как выясняется, намерение Кагеля своими пародиями и гротесками бороться с «состоянием экстаза» у концертной и оперной публики, с состоянием, которое мешает публике критически оценивать происходящее. В том же интервью Кагель признается, что реакция публики напоминает ему реакцию «павловской собаки» (выделяющей слюну на определенный раздражитель). «Здоровое начало» кагелевских пьес связано, по его мнению, с его особым юмором. (В другом месте он называет это «оптимисти-

³ Эти данные взяты из обзорно-статистических изданий и конкретно-социологических исследований: Zinke N. Musik zwischen Konsum und Kult. — Wiesbaden, 1974; Wiesand A., Fohrbeck K. Musiktheater — Schreckespenst oder öffentliches Bedürfnis? — Mainz, 1975.

ческим фатализмом»). Юмор Кагеля включает в себя, по его признанию, сомнение и скепсис, веселость и меланхолию и является прямым выражением его *этической позиции*.

На вопрос, думает ли Кагель о публике и как он к ней относится, он отвечает: «Я не думаю о публике, когда сочиняю, но охотно думаю о ней, когда дирижирую или инсценирую. Я не отношусь к публике ни с любовью, ни с ненавистью. Я пытаюсь относиться к ней справедливо, то есть не ставить перед ней слишком легких задач».

Итак, Кагель четыре года без устали работал над организацией представления в Гамбургской опере. Все «акции» он предварительно испробовал в Кёльне. Бывал часто в мастерских Гамбургской оперы, советовался с техниками, инструментальными мастерами. Весь режиссерский оперы был в полном распоряжении Кагеля. Все костюмы — в распоряжении его жены-художницы.

Последовательность девяти частей этого сочинения может быть любой, но часть под названием «Репертуар» должна даваться в начале. Сам Кагель назвал «Репертуар» шоколадной конфеткой с ядовитой начинкой. Части могут идти параллельно и одновременно, частично или полностью. Построение формы целого находится в руках постановщика. В партитуре 100 страниц, на каждой из которых зафиксирована одна «акция». Эти акции пропускаются, комбинируются, форма остается совершенно «открытой». Нет возможности описать все акции, но вот несколько таких образцов: в «Спускании воды» имитируется процесс мочеиспускания и возникает «напряжение» между абстрактным характером реквизита и реальными недвусмысленными ассоциациями. Кагель подтверждает, что некоторые акции из раздела «Репертуар» имеют скрыто-эротический характер или даже граничат с «акустической порнографией» (*ibid.*, 150). В акции «Умывание рук» фигурирует ночной горшок. Здесь, как и в «Спускании воды», должны возникать ассоциации с органами выделения, половыми органами, родами. Эта же сфера чувственно-сексуального обыгрывается в акции «Кесарево сечение». Ни в одной «акции» нет полной ясности. Автор стремится к множественности ассоциаций. Акции связаны между собой многочисленными связями, большими и малыми «арками», общим реквизитом. Они воздействуют больше на эмоции, чем на интеллект. Названия акций часто парадоксальны: «Миссисипи» для лопастного колеса, «Тогда» для препарированного фортепиано, «Ночью» для водяного барабана, «Проповедь» для велосипедов и т. п. Элементами визуальной стороны представления были также жесты и позы певцов и инструменталистов. Сам Кагель сидел перед публикой в роли «старого дирижера» с согнутой спиной и седыми усами. Однако между музыкой и жестом не было никакого соответствия: зритель должен был видеть воочию *отчуждение*. Кагель называл это «интегральной диалектикой музыки и жеста».

В разделе под названием «Ансамбль» певцы должны сидеть на золоченых стульях вокруг «старого дирижера», одетые в знакомые всем посетителям оперы костюмы, и распевать вокализы, пассажи из

знаменитых оперных арий. Иногда это были неожиданные цитаты из совершенно неоперной музыки (Интермеццо Брамса *es-moll op. 117* у сопрано). Солисты сидят неподвижно на стульях, своей принужденной позой демонстрируя «несвободу». Ансамбль без всякого текста продолжается невероятно долго, подчеркивая своим бессмысленным напряжением нарочитую пустоту этой сцены. «Пустота», «бессмыслица» инсценируются Кагелем с особым вождением. Сам он разъясняет, что зрителю не раз хотелось бы задать вопрос о «смысле», но его, Кагеля, задача заключается в том, чтобы не оставить времени для подобных вопросов. В «Репертуаре» семьдесят различных акций длительностью от нескольких секунд до двух третей минуты протекают в течение двадцати минут, и зритель, естественно, не успевает подумать, что все это могло бы означать.

За «Ансамблем» следует «Дебют» для шестидесяти голосов и «Сезон» — зингшпиль в 65-ти картинах. Кагель называет их «концертными массовыми сценами». Особый смысл придается акции «Человек-барабан». Здесь движущийся «человеческий объект» весь обвешан барабанами: на руках, ногах, на лице, на животе. Он движется по сцене как во сне, а три ударника одновременно играют на нем руками, ногами, головами. Это значит, что под огнем «барабанов окружающей среды» находится беспомощный «управляемый индивид». (Сцена между тем называется «Девственность».) Еще одна акция называется «Балет для нетанцоров»: исполнители работают точно, но балет «не получается». На заднем плане в это время ездят на велосипедах привязанные на поводках инструменталисты, играющие на своих инструментах. Потом 75 участников спектакля выстраиваются вокруг гимнастки в черном трико и повторяют за ней двенадцать упражнений. При каждом телесном движении поется свой особый аккорд. Из громкоговорителей в последний раз звучит распевка хора, и занавес опускается. После спектакля Кагель всякий раз пытается организовать дискуссию с публикой. Но дискуссии, как правило, не удаются из-за усталости публики.

Другие композиции Кагеля в принципе мало чем отличаются от описанных. В пьесе «Для сцены» (1960) инструменталисты бродят по сцене как во сне, пантомимист и певец совершают бессвязные действия. Рядом с ними непрерывно пустословит некий «профессор музыки». В пьесе «*Samtga obscura*» (1965) все непрерывно движется и «музыка» возникает от шорохов движения, к которым прибавляются звонки, гудки и пр. Сочиненная в 60-х годах пьеса «*Sonant*» демонстрирует борьбу музыканта со своим инструментом. Сам Кагель считает ее первым образцом «инструментального театра». Пьеса «Под струей» (1969) идет на фоне звуков проезжающего грузовика. У одного из трех исполнителей в зубах круглая деревянная палка, на которой укреплен микрофон. Палка вертится без помощи рук, «жевательными движениями». Здесь же действует прибор для слепых, помогающий им читать при помощи слуха. Кагель намеревался создать таким образом «иллюзию абсолютной музыки».

Сочинение «Зигфрид II» (1971) для виолончели названо именем

звезды-виолончелиста Зигфрида Пальма, известного исполнителя авангардной музыки. Здесь существенной частью звучания оказываются шумы, вызываемые усилиями при исполнении трудных пассажей: вдохи и выдохи, произвольное подпевание виолончелиста самому себе. Исполнитель сначала должен петь фальшиво, потом играть фальшиво, потом фальшиво подпевать фальшивой игре. Пьеса «*Unguis incarnatus est*» (1972) парафразирует Листа, который сам нередко парафразировал других композиторов. Пятизвучный мотив одной из его фортепианных пьес выбран для «работы со структурой». Это обращение, транспозиция, перенос на октаву, соединение звуков в аккорд. В последнем такте исполнитель кричит: «TZSIL!» а другой переворачивает это слово в кресле: «LISZT!» Пьеса задумана как отрицание шумной романтической музыки. «Бестиарий» (1976) — пьеса для кукольного музыкального театра. Она гораздо более «идеологична», чем описанные выше. Полунадутые пестрые резиновые звери падают жертвами насилия. Их убивают, истребляют. Немые сцены идут в сопровождении дудочки-манка. Пьеса должна показать жестокость человека, жестокость зверей и весь комплекс отношений между человеком и животным.

Радиопьеса «Покорение Америки» (1976) опровергает благодушную немецкую поговорку «Злые люди не поют песен». Здесь псевдо-испанская псевдонародная песня ставится в связь с массовыми убийствами, совершенными испанскими колонизаторами.

В большинстве своих пьес Кагель фиксирует внимание на взаимоотношениях музыканта и его инструмента. Это и составляет главную суть «инструментального театра». В этом смысле особенно показательна пьеса «Оркестр для двух исполнителей» (1973). Гигантский конгломерат из 250 элементов звучания обслуживается двумя музыкантами с помощью шнуров, педалей, колес, рычагов. Здесь собраны части инструментов, старые, вышедшие из употребления инструменты, разные предметы. Два человека приводят в действие разные части «машин оркестра» примерно так: нога одного исполнителя нажимает на педаль, соединенную с проводом, который, в свою очередь, приводит в движение рычаг, прикрепленный к руке исполнителя, ударяющей по струнам арфы; другой исполнитель ставит на голову сооружение, соединенное с металлической цепью, бьющей в колокол и т. д. «Сверхидея» заключается в том, чтобы показать, насколько исполнитель поработан инструментом, предъявляющим чрезмерные требования к его телу и памяти. В партитуре даются двенадцать мелодических и ритмических и шестнадцать гармонических моделей и еще шестьдесят моделей телесных движений: по четыре жеста для девятнадцати частей тела у каждого из двоих исполнителей, обслуживающих «машину оркестра».

«Речитатив-ария» для поющих клавесинистов (1972) и «Аллилуйя» для шестнадцати голосов (1968) — пьесы, вызвавшие обвинения Кагеля в богохульстве, глумлении над верой. В первом случае это коллаж из баховских хоралов, второе только по названию и присутствию «кухонной латыни» или «латинской тарабарщины» (как

говорит сам автор) может быть отнесено к пародии на культовую музыку. Кагель ответил своим оппонентам так: «Я верующий человек, и кощунство мне вовсе не близко. Но с верой дело обстоит так же, как и с традицией. Кто постиг историю музыки и знает, насколько мужественными были наиболее выдающиеся композиторы, тот может спокойно писать даже и ножом. Тот, кто верует и постоянно спорит с верой, может обходиться с ней совершенно иначе, чем те, кому нужен определенный пиетет и страх. Я всегда занимался теологией и тем, что я называю музыкальной теологией. Композиторы склонны к специфической вере, которая измерима, так сказать, лишь акустически... Упрека в кощунстве я решительно не принимаю» (148, 806 — 807). В программе к исполнению «Речитатива-арии» в Кёльнской опере в ноябре 1976 года Кагель пояснил свой замысел так: «С тех пор как я был гастрوليрующим мальчиком-хористом у монахов-бенедиктинцев, проблематика религиозного „послания“, замутненной музыкой, меня очень интересует... В публичных реляциях богу небесное славение становится пустым... И все же моя акустическая теология находится по ту сторону насмешки. Речь идет здесь не о сарказме, но о лингвистически-семантическом анализе наших связей с верой». (Добавим лишь, что анализ, по Кагелю, — это разложение строк и слов на слоги и конструирование абстрактных структур из словесно-музыкального материала.) Любопытно заметить, что в пьесе «Речитатив-ария» Кагель разложил на отрезки строфу хорала Пауля Герхарда «Hast Du Gott, so hat's nicht Not». При этом солист (Sprechstimme) сопровождает свое пение на клавесине. «Полемические варианты» хоральных строк возникают при постоянном повторении слов, которые получают совершенно измененные значения. Слоги при этом группируются как звуки серии в додекафонии. В какой-то момент в партии клавесина появляется сопровождение одного из ноктюрнов Шопена, но без мелодии. Четырехтактовые группы сопровождения «сбиваются с такта». Это «отчужденная музыка» и «отчужденная речь». Приводимые здесь описания пьесы Кагеля несколько не снимают обвинения в попрании веры. Скорее наоборот, они это лишь подтверждают. В отнюдь не благочестивой «Аллилуйе» каждый из шестнадцати голосов ведет свою партию независимо от другого. Певцы отбрасывают все привычные нормы пения и выказывают буйную вокальную фантазию и неожиданные возможности голосов. Чтец в это время деловито говорит о функциях голосовых связок, миндалин, грудной клетки, трахей, диафрагмы и т. п., а на экране появляются изображения всех этих органов, но — в грубом, несвойственном им материале и в заключение — неразрешимым противоречием к заглавию — лежащий на мраморном столе телесный язык, на котором отмечены точки, особенно важные для певца...

Как во многих вокальных композициях Д. Шнебеля, Л. Берно К. Штокхаузена, Дж. Кейджа, «Аллилуйя» Кагеля использует певческие голоса специфическим образом. В первом соло сопрано долгие выдержанные звуки внезапно обрываются на фортиссимо. Голоса

воспроизводят характерную технику духовых инструментов. Рот быстро закрывается и открывается рукой, хроматические колоратуры начинаются шипящим звуком, врываются завывания и визг. Фразы прерываются смехом. Предпочтение оказывается предельным точкам в диапазоне голоса. Воспроизводятся заикания и прочие повреждения аппарата речи, тремоло между речевыми звуками разной высоты с нерегулярными *portamento*, *diminuendo*, переходящими во вздохи. Тенор поет в быстром темпе, то плача, то проповедуя и заклиная и подражая звукам гобоя. Его речь перемешивается с криками «индейцев». Кроме шестнадцати соло пьеса содержит еще и восемь тутти. Деление и комбинирование голосов на ходу производит дирижер, который заботится о движении звуков, как полицейский об уличном движении. Тутти Кагель сам называет «вариациями на смех и слезы».

Описание композиций Кагеля было бы неполным без сочинения «*Mare nostrum*» (1975), показывающего в сценических акциях открытие, покорение и обращение в другую веру всего средиземноморского пространства диким племенем с Амазонки. Рассказ ведется двумя оставшимися в живых «средиземноморцами» и звучит как погребальное пение над медленно превращающимся в клоаку центром западноевропейской цивилизации. Инструменталисты и певцы сидят вокруг символизирующего Средиземное море бассейна, возрастающее загрязнение которого символически представлено в пьесе. Под конец тенор в состоянии гипноза медленно превращается в танцовщицу, исполняющую танец живота. Танец становится все более диким, тенор-танцовщица входит в бассейн и после объятий с баритоном, заколотая им, падает, а бассейн — Средиземное море — краснеет от крови. Это зрелище должно означать «закат Европы». «Колонизаторы» при этом разговаривают на грубо стилизованном немецком языке иностранных рабочих, приезжающих на заработки в Западную Германию. «Варварское» начало в пьесе символизируется звуками «Турецкого рондо» из сонаты Моцарта. Пьеса длится 70 минут. Она с полемическими целями написана исключительно одностанно. Развертывание «монодии» должно изображать нечто вроде восточного мугама, хотя в соответствии с текстом она принадлежит победоносным «амазонским колонизаторам», которые пытаются и насилуют «средиземноморских варваров». Музыка же самих «варваров» представлена цитатой из «Пасторальной симфонии» Бетховена. Есть цитаты из «Похищения из сераля» Моцарта, «Саломеи» Р. Штрауса. Вся «антиопера» Кагеля построена на искаженных цитатах, апеллирующих к опыту посетителей.

Поскольку 90% премьер новейших опер не остается в репертуаре, авангардные авторы часто склоняются к шоу в концертном зале с собственными исполнителями, а не с оперными труппами. Последние сюжетные балеты были созданы В. Эгком, Б. Блахером, Х. В. Хенце. Авангардные хореографы предпочитают абстрактные формы движения и часто в сопровождении электронной музыки. Кагель, таким образом, далеко не единственный автор музыкально-инструменталь-

ных шоу, критически или только глумливо-насмешливо анализирующих, «разлагающих» действительность. Бесконечный ряд музыкальных хеппенингов и прочих шоу, часто не поднимающихся выше уровня заурядного капустника, был принят всерьез европейской публикой, филармониями и театрами в конце 60-х — начале 70-х годов. В то время как Кагель получил заказ от Гамбургской оперы на «Staatstheater», Д. Лигети, К. Штокхаузен, Д. Шнебель, Дитер Шенбах, Ханс Отте, Х. У. Энгельман, Гюнтер Беккер и др. создавали свою «жестовую» концепцию инструментального театра.

В 1972 году в Зале искусств западногерманского города Килья режиссер Макс Ленер инсценировал подобного рода сочинения М. Кагеля, Ф. Эвангелисти и И. Грюнауера под названием «Экспериментальный музыкальный театр: управляемый человек». Пьеса Кагеля «Жесты и разговоры с самим собой» показывает порабошенного человека, жизнь которого вся расписана на отдельных карточках, стоящих в картотечных ящиках. Карточек таких 1800. На каждой изображены жесты и позы. Три исполнителя вытягивают наугад карточки из белого шкафа. Таким образом, действия индивида целиком зависят от случайности, которая ни в коей мере не является свободой. То же касается и «импровизированных разговоров с самим собой». Автор хочет сказать, что настоящая импровизация в музыке невозможна, как невозможна и свобода человеческих побуждений, подпадающих под тотальную регистрацию и управление.

6.

Поздняя формация авангардистов, судя по ряду определенных признаков, совершила переход от дадаистского эпатирования публики к безудержному «братанию» с аудиторией, заимствуя при этом приемы общительного поведения у индустрии развлечений. Однако развлекательная коммерческая музыка, обращенная к элементарным потребностям человека, к его подсознанию, выполняет задачу общения с аудиторией с силой и умением, недостижимыми для музыкантов авангарда. Сочувствие и участие взрослой публики — розовая мечта таких организаторов квазимузыкальных шоу, каким является Кагель. В связи с этим именно Кагель и принимает решение срочно воспитывать *детскую* аудиторию для своих целей.

«Новейшая музыкальная педагогика» Кагеля оказалась направленной прежде всего против распространенной в Западной Германии музыкальной педагогики дошкольного и раннего школьного возраста, предложенной известным композитором Карлом Орфом. Педагогические усилия Кагеля явились, по существу, такой же мистификацией и провокацией, как и его творчество. Однако конфликт Кагеля с Орфом весьма красноречиво выразил конфликт традиционного европейского гуманизма с современным нигилизмом и антигуманизмом. В свете этого конфликта и происходит на Западе рост и формирование личности, которую Кагель пытался оторвать, изолировать от истории

человеческого рода и которую Орф, наоборот, старался вернуть к плодотворным истокам человеческой истории. Прискорбно лишь, что конфликт между элементарной музыкой Орфа и экспериментальной музыкой Кагеля разыгрывался на «живых моделях», подвергая опасности развитие и судьбы детей.

Что же предложила экспериментальная музыка детям вместо их традиционного воспитания? Вполне логично, что экспериментальная музыка предлагает экспериментальное воспитание. Оно связывается с построением темброво-звуковых композиций, которое требует лишь некоторых навыков обращения с электроприборами и слесарным инструментом. Комбинации и препарирование шумов заменяют, таким образом, прежнее пение, танец, ритмико-гимнастические игры.

В ФРГ популярны так называемые музыкальные детские сады, где дети получают раннее музыкально-ритмическое воспитание, открывающее им в дальнейшем широкие возможности художественного развития и представляющее собой также особую медицинскую профилактику. Сигнал к наступлению авангардных композиторов на детские сады был дан в 1971 году журналом «Der Spiegel». Корреспондент журнала заявил, что «орфовские инструменты» (главным образом, блокфлейты и ударные) притупляют фантазию детей и отвращают их вообще от музыки. «Радость музицирования» в детских садах Бонна должна была быть возвращена детям с помощью электронных звукогенераторов. Акустические игрушки для детей проектировал Кагель. Они издавали пилящие, скребущие и скрипящие звуки, завывали и блеяли. Детям предлагалась игра без правил и без контроля, без предварительной «дрессировки» музыкальными педагогами. Корреспондент журнала «Der Spiegel» радовался, что наконец немецкий ребенок избежит приказов «акустических унтер-офицеров», задающих тон в немецкой музыкальной педагогике (126, 112).

Кагелевские педагогические новшества были продемонстрированы в боннском Бетховенском зале, затем в одном боннском и трех кёльнских детских садах, а также в приюте для детей из распавшихся семей. Далее инструменты Кагеля демонстрировались в Академии искусств Западного Берлина и в амстердамском отделении Института Гёте. Были разнообразные выставки, был десятидневный курс для педагогов в Бонне. Появление электронных генераторов звука в детском музыкальном воспитании объяснялось жалобами школьных учителей и родителей на «усталость от музыки» и безразличие к ней, особенно к пению, которое предлагалось и вовсе отменить, поскольку школьников интересует только бит-музыка и электрогитара. Кагель же утверждал, что традиционные музыкальные инструменты вообще непригодны для воспитания. Они слишком совершенны и дороги, их нельзя разбирать и ломать, чтобы открыть в них новые акустические возможности. А детям нужен «музыкальный конструктор», звучащий «строительный ящик». Кроме того, Кагель предложил в школах занятия его «инструментальным театром» по моделям его сочинений для взрослых, что открыло бы детям благотворное состояние *перманентного конфликта с обществом*, с теорией и практикой традиционного

искусства. И всю тяжесть этого «перманентного конфликта» должен, таким образом, вынести на себе школьный учитель музыки. Во всем этом была своя неумолимая логика: антиискусство естественно требовало своей «антипедагогике». Школьники для освобождения от давления авторитетов должны были разыгрывать абсурдные и провоцирующие сцены, используя при этом любые подручные материалы. Традиционная музыка здесь могла присутствовать только как объект деструкции и декомпозиции. Детям и подросткам внушается, что «композиция — это критика конвенций», то есть условностей. Что композитором может быть всякий. Композиция должна будить критическое сознание, и совсем не важно, что в ней нет музыки. А в музыке следует отдавать предпочтение неприятному, некрасивому, резкому, расстроенному, испорченному, ущербному, а красивого следует стыдиться, как «буржуазного». Наилучшая «музыка» получается, если привязать на ступню мешок с картофельной мукой, укрепить на пятке мешочек с галькой, сделать на тубе электрический звонок, булькать водой в полиэтиленовом пакете или в резиновой грелке, приклеить наждачную бумагу на подошвы. Кагель графически изображает при этом ногу и все способы извлечения «ножных звуков».

В годы послевоенного возрождения атонализма и додекафонии западная музыкальная педагогика подхватила моду и предложила «додекафонное» музыкальное воспитание. Сочинялась педагогическая музыка по шёнберговской системе, и готовы были теории, доказывающие, что тональное чувство ребенка вовсе не является врожденным, что ребенку «ничего не стоит» сориентироваться в своем музыкальном развитии на «иную» звуковую систему. Эти упования никак себя не оправдали, сегодня о них даже и не вспоминают. Кагель же беспешельно решил, как будет развиваться дальше европейская музыка: без звуков определенной высоты, без тональности и лада, без законченной музыкальной формы и без традиционных инструментов. Поэтому он и предлагает свою программу «авангардного воспитания». При этом любопытно, что сам Кагель и его друзья получили более или менее традиционное музыкальное образование, умеют писать ноты и часто очень ловко владеют тем, что им приходится критиковать и разрушать. Новое, воспитанное Кагелем поколение не станет уже обучаться игре на фортепиано, чтобы потом ломать клавиатуру. Оно будет, по идее педагога, полностью свободно от всяких связей с историческими традициями культурного сознания.

Составив свою программу общего музыкального воспитания и спроектировав необходимые для реализации инструменты, Кагель решил выступить также в роли исцелителя нервных и психических болезней⁴. Разгадка внезапного обращения Кагеля к лечебной педагогике проста: «абсурдное обыгрывание» музыкальной терапии зальцбургского Института Орфа. Иначе трудно было бы мотивиро-

⁴ *Kagel M. Musik gegen Wahnsinn // Musiktherapie als gesellschaftliches Problem. — Stuttgart, 1973.*

вать интерес Кагеля к этой сложной области педагогики и медицины. Возможно, что ненависть к педагогике Орфа Кагель вынес еще из Аргентины, где эта педагогика с большим трудом пробивала себе дорогу.

Кагель выступил против «буржуазности традиционного музыкального воспитания», не разъяснив, почему игра на блокфлейте более буржуазна, чем электронное продуцирование звуков. Почему вообще музицирование, явившееся в мир вместе с самим человеком, «буржуазно», а производство технических шумов — антибуржуазно? Почему «песенное» воспитание манипулирует сознанием ребенка, а звукогенератор — не манипулирует? «Манипулирование сознанием» неизбежно при всяком воспитании. Важно, однако, то, в каких целях воздействуют на сознание детей. Кагель манипулирует в интересах одной замкнутой группы «экспериментирующих авторов», но интересы этой группы преходящи. Своими экспериментами Кагель атакует отнюдь не ретроградов «дореформенного» образца, не тех, кто в свое время представлял в Веймарской Германии консервативную оппозицию реформатору музыкального воспитания Лео Кестенбергу. Нет. Кагель недвусмысленно выступает против достижений именно прогрессивной «педагогики реформ», которая до сих пор еще не вполне стабилизировалась в Западной Германии. Его покушение на детские сады означало бы демонтаж природной музыкальности человека вообще, если бы сегодня, через десять лет после педагогических опытов Кагеля, не было бы доподлинно известно, что ни в Бонне, ни в Кёльне ни один детский сад не работает по программе Кагеля. Уже в 1978 году в Бонне распалась последняя группа «прогрессивного» музыкального воспитания: дети просто перестали ее посещать...

7.

О Кагеле напечатано множество апологетических статей, издана отдельная монография о нем, вышла его собственная книга «Тамтам». Но апологетическое «кагелеведение» представляет собой интеллектуальную продукцию очень низкого качества. Это в большинстве своем та самая «нумерология», которую высмеивал Кагель в своей статье о музыкальном анализе. Но это вполне естественно: антиискусство, контркультура порождают лжеискусствоведение.

Предпринималось немало попыток рассмотрения «феномена Кагеля» с позиций психологии и социологии. Характерный пример — статья Зигфрида Борриса в журнале «Musik und Bildung», на которую были ссылки выше. Не приходится сомневаться, что мировоззрение Кагеля так или иначе спровоцировано движением «новых левых». От «левых» Кагель перенимает представление об искусстве, провоцирующем бунт или экстаз и ликвидирующем самого себя и культуру вообще, поскольку культура — «последний оплот буржуазии». Но важно обратить внимание на тот факт, что Кагель принадлежит к группе послевоенного авангарда, которая в наши дни уже не на-

ходится в реальной оппозиции к обществу, а, наоборот, интегрирована позднекапиталистическим обществом и только симулирует оппозиционность и свое состояние «аутсайдеров». Важно и то, что «антиискусство», представленное в западной музыке Кагелем, не является уже в чистом виде элитарным искусством авангарда 50-х годов. Кагель сам откровенно выступил против сторонников элитарной концепции искусства на Дармштадтских курсах новой музыки.

Кагель и его группа поддерживаются сегодня теле- и радиокомпаниями, издательствами, театрами и киностудиями. Одновременно и в других искусствах авангардист перестает быть гонимым одиночкой и становится представителем господствующей культуры, которая стесняется признать себя «антикультурой» и заимствовать приемы общения с массами у так называемой «массовой культуры».

Практика показала: чем сильнее отвергали неоавангардисты традиционную культуру, тем более охотно покупались их «антипроизведения» меценатами, частными коллекционерами и коммерческими предприятиями. Если в 20-х годах дадаизм был вызван к жизни распространением модных философских идей и их вульгарным толкованием, то состояние авангарда 50—60-х годов связано с музыкальной социологией Т. Адорно, а авангард 70-х больше зависит от Г. Маркузе и других левых идеологов. Доказательств же того, что Кагель и его группа являются учениками и последователями Адорно и Маркузе, можно привести множество. В публицистических выступлениях Кагеля и Шнебеля встречаются почти буквальные воспроизведения и перефразировки мыслей этих социологов.

Еще в начале 60-х годов Кагель заявил о своей непричастности к какому-либо «направлению». Он критиковал «героический структурный фетишизм» сериальной музыки с ее статистическими программами и тенденцией к автоматизму у Штокхаузена, а также несвязанную алеаторику Булеза. Еще дальше от него агитационная политическая музыка Луиджи Ноно. И совершенно чужда ему пропаганда синтезаторов и компьютеров, вера в технический «прогресс», — так характеризует позицию Кагеля Зигфрид Боррис (см. 112). Этот критик приписывает Кагелю показную изоляцию, которая является метафорой и целенаправленной провокацией. И эта позиция, как подчеркивает Боррис, вовсе не считается только экстравагантностью Кагеля. Главное качество его мышления — скепсис и полный «культур-пессимизм». Не признавая традиций культуры, Кагель не верит и в ее будущее. Для него существует только «здесь» и «теперь», и он посвящает свою музыкальную деятельность «анализу действительности путем разложения действительности». Прямым предшественником Кагеля Боррис считает создателя абсурдных музыкальных сцен Джона Кейджа. «Провокации» Кейджа подхвачены и развиты Кагелем, Шнебелем, Феррари и др. Боррис видит также родство между музыкальными сценами и фильмами Кагеля и произведениями поп-искусства (он называет поп-фильм «Томми»). Поп-музыка нередко глумливо и бесцеремонно разрабатывает и варьирует темы и приемы классической музыки, а Кагель своими средствами добивает-

ся «демифологизации» всех ритуалов, учреждений и целей музыкальной жизни и музыкального творчества. Боррис готов включить Кагеля в число «иконборцев» нашего века, таких, как А. Кубин, Ф. Кафка, П. Клее и Дж. Джойс. Пародия, парадокс и обыгрывание тривиального унаследованы Кагелем от Эрика Сати со всей его «агрессивностью дадаизма». Музыкальное мышление Кагеля, как полагает Боррис, основывается на «разрушении идентичности, утрате осмысленности жизни и деятельности в нашем сегодняшнем обществе» (ibid.). Боррис пытается припомнить хотя бы один случай «настоящей музыки» у Кагеля и вынужден назвать квартет цитр «Музи», где Кагель почему-то сообразовался с техническими особенностями инструментов. Даже детские инструменты Кагеля, изготовленные из металлолома со свалки, имеют своих прародителей у Кейджа — его «Четыре конструкции из металла» (1939) предназначены именно для такого «свалочного» инструментария. В общем, Боррис старается представить Кагеля как художника-парадоксалиста, в центре внимания которого — театральный эффект отчуждения, сыгравший столь большую роль в творчестве Брехта. «*Mare nostrum*» — вывернутую наизнанку историю открытия и покорения Европы дикарями с Запада — Боррис считает самым характерным произведением Кагеля, где небывалая по дерзости «дистанция» по отношению к европейской культуре объясняется будто бы его «испано-американским происхождением».

Существо оценки творчества Кагеля Боррисом представляется чрезвычайно спорным и неубедительным. Изоляция и «нонконформизм» Кагеля весьма проблематичны. Кагель не относится к тому новому искусству, которое возникало в оппозиции к буржуазной цивилизации и культуре. «Антибуржуазность» Кагеля и подобных ему служит лишь прикрытием идеи тотального разрушения цивилизации и культуры вообще. Сегодня, когда элитарное искусство само становится коммерческим и по возможности «массовым», об «антибуржуазности» Кагеля нет смысла говорить. (Крупная радиокomпания оплачивала все сенсации Кагеля до тех пор, пока они «хорошо продавались» и рождали новые источники прибылей.) Как замечено американским социологом Д. Беллом, «общество не пассивно воспринимает новое, но создает рынок, жадно поглощающий новаторские произведения, поскольку они ценятся выше, чем выполненные в старой манере... Но, став ценностью в глазах большинства, новое чувственное восприятие и связанные с ним стили поведения быстро распространяются, трансформируя мышление и поступки значительных масс людей» (110, 16).

По мнению Д. Белла, авангардный автор, давно уже одержавший победу над обществом, умышленно провозглашает себя представителем новой, гонимой культуры, находящейся под ударом, под угрозой агрессии культуры традиционной. И поза постоянной конфронтации с публикой тоже необходима и удобна такому авангардному автору. Непрерывающуюся войну свободного творческого духа с буржуазностью Д. Белл именует «мифом модернизма», сложившимся

не менее 70 лет назад. За эти годы авангард всех искусств возрос численно, несмотря на преследования со стороны «буржуазных сил», и превратился на Западе в господствующую силу. А главное — это далеко зашедшее внедрение авангардно-богемного стиля жизни в сознание достаточно широких слоев публики. Поэтому авангардизма в старом смысле слова уже не существует и вся буржуазная культура Запада становится авангардистской. Суждения Д. Белла дают больше для объяснения «феномена Кагеля», чем статья Борриса, хотя на стороне последнего то преимущество, что он хорошо знаком с произведениями Кагеля. Непосредственный результат усилий Кагеля можно было бы назвать чем угодно, но только не музыкой. В музыке Кагель умышленно работает «не по специальности», сочиняя сценарии и выступая как режиссер, создавая и обыгрывая «плодотворные конфликты и противоречия», склоняя на свою сторону жадных менеджеров и успешно привлекая к своим сенсациям наиболее поверхностную часть молодежной публики.

ПАЛОМНИЧЕСТВО В СТРАНУ ВОСТОКА И МАГИИ

1. Ориентальный миф современного Запада — Восток контркультуры

XX век — век катастрофических перемен в жизни отдельных людей и целых поколений. Этим, может быть, объясняется то, что едва ли не каждое поколение начинает жить как бы «с нуля», не заботясь о преемственности идей между поколениями, мало интересуясь своими непосредственными предшественниками — отцами, дедами. Новые поколения спешат создать «свою» философию, «свой» образ жизни и тип поведения, нисколько не смущаясь отсутствием у них исторического сознания, нисколько не сожалея о том, что «все это уже было» и даже совсем недавно.

Именно так обстоит дело с идеологией, философией, обычаем и стилем так называемой «контркультуры», создавшей также и свой *ориентальный миф* в 50—70-х годах. Историко-этнографический, истинный Восток столь же удален от ориентального мифа, созданного контркультурой, как и стилизованный, идеализированный, эстетизированный Восток европейского искусства конца XIX века. От прежних связей западного искусства с Востоком контркультура оставила только стремление к обновлению «через иное», путем «инверсии полюсов».

Можно только удивляться тому, сколь противоречивы сегодня оценки контркультуры и у нас и на Западе.

Восток открыт учеными, политиками, бизнесменами, но большая часть современных западных художников старается сохранить для себя идею непознаваемого Востока. Именно такой Восток остается и сегодня сильнейшим стимулом к творчеству.

Сторонники такого «Востока» вовсе не отказывают себе в удовольствии проживать в комфортабельных, западного типа, гостиницах восточных городов, пользоваться быстрыми и удобными западными средствами связи. Редко кто из них заменит самолет путешествием пешком и босиком по каменным пустыням. Редко кто растворится в толпе нищих кварталов Бомбея, Калькутты, Мадраса, чтобы вдохнуть, вкусить настоящего Востока. Их «Восток» не социологичен и не историчен. Он — эзотеричен, он — в душе, как «духовная Индия» Германа Гессе.

В свое время К. Дебюсси сильнее других почувствовал особенности музыкально-этнографического богатства Востока, но он и не помышлял о восточной эзотерике. И едва ли он посочувствовал бы Скрябину, если бы услышал от него о «махатмах», которые поднимаются из озера в Индии, взятой Скрябиным на себя миссии освятить своей мистерией, «Предварительным действием», храм, который теософы намеревались построить в Индии. А между прочим, в музыке Скрябина, где нет ничего индийского, есть самое главное, чего ожидали от Востока художники и философы. В ней есть *экстаз*.

Идея экстаза — отрешения от реальности, взвинчивания эмоций или, наоборот, застывание всех чувств в состоянии самопогружения — до сих пор ассоциируется у музыкантов с идеей «Востока».

Контркультура потому и получила свое название, что она представляет некую альтернативу культуре западной, традиционной. Альтернативность контркультуры связана в том числе и с ее ориентацией на внеевропейское, восточное. Узкое значение этого термина относится к зародившемуся в Соединенных Штатах еще в конце 30-х — начале 40-х годов умонастроению тогдашней молодежи. Но «контркультурные» настроения широко развились и возобладали лишь после того, как наступило разочарование нового поколения молодежи в молодежном движении 60-х годов, имевшем революционный характер. Контркультура пришла на смену молодежному протесту как «тихая революция», «революция сознания». Движение протеста устремлено было к немедленному преобразованию жизни, и деятелям его не хватало времени для размышлений. Контркультура пассивна, созерцательна, философична. По мере спада революционных настроений, как утверждает англиканский священник Кеннет Лич в исследовании о контркультуре, «социология постепенно уступала место психологии, политика — персоналистическим исканиям, рационализм — иррационализму» (73, 52).

Контркультура имеет свои глубокие корни именно в истории европейской и отчасти американской культуры с конца прошлого века. Это прежде всего магически-сюрреалистические корни. Один из главных теоретиков и исследователей американского молодежного движения, Т. Роззак, писал, что интерес студентов и подростков к психологии отчуждения, восточной мистике, психоделии и коммунарным экспериментам выявляет культурный комплекс, радикально отличный от того, который определял путь развития общества со времени научной революции XVII столетия.

Двойственность отношения к молодежному движению 60-х годов закономерна. С одной стороны, движение заключало в себе «идеальные намерения»: отказ от агрессивного сознания буржуазного мира, новую попытку справедливого перераспределения материальных и духовных благ. С другой стороны, среди программ и манифестов различных молодежных групп немало свидетельств извращенности психики, искаженного воспитания, легкомысленного «революци-

онаризма» и безответственных претензий на переустройство мира без подлинных знаний в области мировой экономики, вне опыта политической борьбы и без учета исторического опыта народов. *Новейшая интерпретация Востока в западной музыке целиком основывается на воздействии общих, внемузыкальных идеологических и социальных факторов.*

В 1970 году в США студенческая молодежь считала для себя естественным признание приоритета чувственного опыта над рациональным знанием, а также проповедь близости к природе, интерес к неведомому, мистическому, таинственному. Она осмеивала традиционную литературу и искусство, выступала против вербального выражения опыта и вербального способа общения. Молчание, восклицания, «вибрации» тел соответствовали представлениям об интуитивном знании, мгновенном озарении, живом общении. Это поколение одержимо было пафосом сообщества, общинности и презирало «западный индивидуализм», противопоставляя ему антииндивидуалистическое сознание Востока. Выразителями подобного рода настроений и представлений часто оказывались знаменитые художники, поэты, видные мыслители, как бы бравшие на себя ответственность за формулирование решающих идей молодежного движения. Так, американский поэт Аллен Гинзберг остался центральной фигурой субкультуры хиппи и контркультуры после того, как сошло со сцены его поколение — поколение битников. Гинзберг одним из первых провозгласил освобождение от индивидуального самосознания и реализацию скрытых психофизических потенций человека, декларировал эволюцию *homo sapiens* в сторону нового иррационализма и новой религиозности восточного типа. *Именно его декларации* подхвачены были в первую очередь и европейскими представителями контркультуры (в частности, К. Штокхаузенom).

От активных форм протеста, от решительного отказа примкнуть к деловитости и практицизму обыденной жизни повзрослевшие поколения перешли к скрытым и более спокойным формам внутреннего самоутверждения — псевдорелигиозным и оккультно-мистическим увлечениям.

Это было в молодежном движении и в годы его подготовки, и в годы его расцвета, но популярность буддизма, дзен-буддизма, даосизма и др. возрастала по мере убывания открытой прямолинейной революционности и энергии протеста. Мощный пласт «потайного сознания», издавна питавший подводные течения европейской культуры, стал неуклонно подниматься наверх, обнаруживая свои скрытые силы. Об этом точно сказано у того же Роззака: «Западное общество на протяжении последних двух столетий вобрало в себя многочисленные меньшинства, непримиримо враждебные научному мировоззрению... Мистики и фундаменталисты, спиритуалисты и верующие в то, что Земля плоская, оккультисты и сатанисты... Нет ничего нового в том, что среди нас существуют антирационалистические элементы» (175, 51).

Особенное распространение в среде нескольких протестующих

поколений западной молодежи получили настроения ожидания приближающегося грандиозного эволюционного сдвига, который превратит беспомощного перед силами разрушения современного человека в некоего сверхчеловека, о качествах которого до сих пор единого мнения нет. В ожидании этого сдвига современные эзотерики призывают «слиться воедино в ритуале, убаюкать свое „я“ мантрою, пробудить древние ритмы круговой пляской, вызвать Пана, и безумие дикого возбуждения, и все силы дикой природы, а затем погрузиться в объятия богини, питаться от ее груди, принять Вселенную от нее и взамен отдать ей самого себя» (173, 340). В дальнейшем мы увидим, что в этом «скромном» предложении заключена целая *программа рождающейся «интегральной музыки»*, создаваемой людьми нового «интегрального» сознания. Мистические группы и секты, оставленные в наследство молодежным движением, как правило, придают большое значение ритму, пульсациям, вибрациям, которые будто бы связывают человеческое существо с космосом и с самим богом, который, согласно некоторым теориям, — всего лишь высокая разновидность вибрации, пронизывающей Вселенную. Ощущающие эту единую вибрацию, единый пульс Вселенной, тем самым ощущают и свое единство с богом. Им не нужно культивировать свое «эго», «самость». Они растворяются в общих колебаниях всего живого и неживого. Индивидуальное сознание — это источник боли, страдания. Отказ от «я», «аннигиляция самости» приносит избавление от боли и страданий в слиянии с универсумом.

В 70-е годы в США около миллиона молодых людей были членами разнообразных сект, характер которых чаще всего был очень далек от аскетизма и подвижничества. Члены сект больше стремились к блаженству и удовольствию, чем к поискам «истины» или «абсолюта».

Сегодня уже никто не скрывает, что различные новые объединения и группы «работают» ради усовершенствования своих способностей, ради психотерапевтического воздействия, особенно — для физической и нервной разрядки, «расслабления», «релаксации». В некоторых учениях, распространяемых новыми группами «самопознания», пренебрежение индивидуальным доходит до отрицания ценности индивидуальной жизни, а следовательно — до отрицания необходимости ее защиты.

Общественные потрясения, войны и революции способствуют, как правило, возникновению «кризиса сознания», кризиса именно рационалистического сознания, которое оказывается в глазах определенной части общества несостоятельным перед необходимостью решения важных исторических задач. Это «банкротство рационализма» ярко отразилось в картине западного мира после первой и второй мировой войны. Катастрофа первой мировой войны была истолкована как доказательство бессилия «материалистического разума». События второй мировой войны повлекли за собой падение авторитета западной мысли, западной культуры и цивилизации вообще и новых попыток найти «идеал» во внеевропейских, главным образом восточных, культурах и религиозных учениях. Возродились

после первой мировой войны и вторично после второй идеи «духовной эволюции» человеческого сознания, в свое время сформулированные гностицизмом, масонством, теософией и др. Сверхъестественная эволюция сознания должна была произойти, по мнению новейших иррационалистов, при вмешательстве оккультных сил с наступлением «нового эона» или «века Володея». Пророками изменений выступили теософы, а вслед за ними антропософы (см., например, статьи Рудольфа Штейнера об исторической роли России и др.). Аналогичными пророчествами полны также и теории духовного паломничества на Восток, развернутые в мировоззренческие системы как в произведениях художественной литературы (Г. Гессе, Г. Мейринк, О. Хаксли, Дж. Керуак и др.), так и в религиозно-философской публицистике нашего времени (яркий пример — книги англичанина Алана Уотса, принесшего в США свою версию дзен-буддизма-даосизма).

Итак, контркультура сложилась окончательно лишь в то время, когда молодежное движение отвернулось от социально-политических проблем и устремилось по многим руслуам «метафизического бунта» битников и хиппи: наркотическому, мистическому, религиозно-ориентальному и т. п. Контркультура означала *трансформацию сознания силами магии, наркотиков, религиозных учений и особым образом понимаемой музыки*.

Идеология бунтующей молодежи постепенно утратила свою актуальность, контркультура же, напротив, стала говорить от лица «нонконформистской» молодежи западного мира и претендовать на истинное знание о современном состоянии мира и судьбе человечества.

В свое время к идеологии бунтующей молодежи, к «новой левой» идеологии считали себя причастными многие музыканты Запада, в том числе и композиторы Х. В. Хенце и Л. Ноно. Идеологию контркультуры с ее наркотически-магически-оккультными устремлениями поддерживают другие музыкальные авторитеты: американец Джон Кейдж, а в Западной Германии К. Штокхаузен и П. М. Хамель. Т. Роззак называет идеологические истоки контркультуры: «новая левая идеология Ч. Р. Миллса, фрейд-марксизм Г. Маркузе, гештальттерапевтический анархизм П. Гудмена, апокалиптический мистицизм Н. Брауна, дзен-буддистская психотерапия Алана Уотса, оккультный нарциссизм „пророка ЛСД“ Тимоти Лири» (73, 37). К этому ряду имен вместе с именем Г. Гессе могли бы быть присоединены и названные выше музыканты.

Определенный стиль жизни обуславливает и соответствующую структуру личности, которая существует в атмосфере магии и шаманства, стремится приобрести психоделический (т. е. наркотический) опыт, чувствует потребность в ритуалах, заменяющих нормы светской жизни представителей позднекапиталистического общества.

¹ О новом «оккультном возрождении» с усилением интереса к древним восточным религиям см. реферативные сборники ИНИОН серии «Рациональное и иррациональное в современном буржуазном сознании», особенно же вып. 2 (М., 1979).

В начальной стадии «левого бунта» развенчание логического, научного разума должно было служить разрушению основ существующего общества. Но со временем стало ясно, что общество достаточно прочно, а мистические ритуалы под звуки поп-музыки, неодадаистские «действия», эксперименты над человеческой психикой в различных психоаналитических группах — все это становится самоцелью и заполняет собой всю жизнь. Сверхзадачей многих подобных усилий является, как уже говорилось, «транс», экстаз. Воспоминания о выступлении гарвардского профессора психологии Т. Лири, предложившего свое учение о «психоделике» и проводившего эксперименты с наркотиком ЛСД на себе и студентах, превращаются в популярную легенду, распространившуюся с ложтолкованиями по многим странам западного мира. Т. Лири называл ЛСД «западной йогой». Путь аскетизма, медитации, йоги требует труда, терпения, выдержки, времени и незаурядных личных способностей. ЛСД освобождает от «груза» собственной личности быстро, универсально. Авторитет «первосвященника наркоманов» Т. Лири и его сочинения «Политика экстаза» долгое время были исключительно высоки в среде протестующей молодежи Запада. Еще в 1962 году Лири основал «Международную федерацию внутренней свободы» и уверял своих сторонников, что «сакральные биохимикалии типа ЛСД станут употребляться столь же привычно и мирно, как *органный музыка и благовония* (курсив мой. — О. Л.), чтобы способствовать обретению религиозного опыта» (73, 61). Как «пробы» альтернативного образа жизни возникали в США колонии хиппи, где люди объединялись верой в спасительное действие марихуаны, гашиша, ЛСД. Поэт А. Гинзберг предлагал: «...чтобы каждый, не исключая президента и все их сборище генералов, чиновников, судей и стряпчих... нашел себе доброго наставника в лице индейского вождя или гуру и подверг свое сознание действию ЛСД. Тогда, я предсказываю, нас всех осенит благодать и мы выйдем на простор, вырвемся из наших социальных одежд, из тисков нашего правительства и даже самой Америки и объединимся в мирную общину» (73, 60). Это одно из крайних проявлений «стиля жизни» последователей контркультуры, доведение до логического предела ее наиболее крайних проявлений. Другое, столь же «предельное», проявление контркультурного стиля жизни связано с идеей сексуальной революции и выражается в отсутствии избирательности в сексуальных отношениях, в культивировании самоощущения гермафродитизма, уподобляющего современного человека богам древних примитивных религий; «пансексуализм», однополая любовь, публичные коллективные сексуальные наслаждения — все это истолковывается как прорыв коллективного бессознательного, как древнее дионисийство, вакханалия. К этому легко подключается *стихия звука*, действующая в том же направлении, что и химические средства наркотизации. Общедоступная поп-музыка гипнотической силой ритма приводит в состояние колебания, «вибрации» человеческое тело, вытесняя из сознания все личное, «душевное» и тем более — интеллектуальное. Это воздействие нельзя даже и сравнивать с бледными тенями

эмоций, порождаемыми традиционным искусством. И эта наркотизация силами поп-музыки истолковывается еще и как «антибуржуазная», направленная против современного позднеиндустриального общества.

В странах, мало затронутых крайними проявлениями молодежного бунта 60—70-х годов, ощущается до сих пор тенденция любования всем, что связано с внешними атрибутами этих движений, но не слишком глубокое проникновение к их «заднему плану», уходящему в философские дали. В русскоязычной литературе о музыке молодежной субкультуры нередко внимание концентрируется лишь на «протестности», антибуржуазности, свободолюбии и революционных порывах без достаточно пристального анализа характера этого свободолюбия и этих революционных порывов. И даже в тех случаях, когда публицистические или конкретно-музыковедческие работы, связанные с проблематикой молодежного бунта, оперируют достаточно проверенными фактами, редко удается представить по этим работам объективную картину «контркультурной» жизни Запада последних десятилетий².

И. Б. Роднянская справедливо признает насыщенность контркультуры духовными поисками, стремлениями постигнуть смысл жизни и судьбы человечества, но многие деяния и мысли лидеров контркультуры находятся на границе криминального, и это не будет забыто «судом истории». Если, например, в теории «психоделическое отключение», ставшее идеалом многих тысяч соvrащенных наркотиками молодых людей, подразумевало лишь «расширение сознания», то на практике оно нередко означало разрушение личности и ниспровержение всех позитивных основ жизни. «Дежурные» примеры: идеолог и поэт молодежного движения Боб Дилан «растворил» свой социальный протест в психоделической фантазии, а вдохновленные его песнями «везермены» пришли к признанию необходимости террора. Так называемые йиппи, казавшиеся вначале мирной эскапистской группой, проявили себя как агрессивные проповедники насилия и аморализма. Преследуя в людях «инстинкт накопления» и эксплуатацию наемного труда, йиппи провозглашают самый труд аморальным, оправдывают саботаж и воровство «по идейным мотивам» и признают любые средства пригодными для овладения политической ситуацией. (Программы йиппи достаточно документированы в книге их идеолога Дж. Рубина «Действуй!»³.)

² Из числа известных нам работ, претендующих на создание более или менее адекватной картины развития контркультуры на Западе, наивысшего качества информативности и объективности, как нам представляется, достигает очерк И. Б. Роднянской «История контркультуры в зеркале американской социологии», вошедший в книгу «Социология контркультуры» (М., 1980). Здесь «показания свидетелей», размышления социологов и позиция автора находятся в согласии.

³ Декларации йиппи в переводе на русский язык можно найти в кн.: Мельвил А. Ю., Разлогов К. Э. Контркультура и «новый» консерватизм.— М., 1981. С. 161—162 и в указанной нами работе И. Б. Роднянской в кн.: Социология контркультуры. С. 56—57. О молодежных утопиях этого времени см.: Баталов Э. Я. Социальная утопия и утопическое сознание в США.— М., 1982.

«Альтернативное общество», «альтернативное поведение» и новые формы самоопределения включали также и другую форму «отказа» — ухода от общества потребления. Это идентификация своих интересов и потребностей с не вполне точно понятыми интересами и потребностями народов так называемого «третьего мира». Контркультура и молодежные движения протеста очень редко выливались в формы «жертвенного служения» какой-нибудь внешне скромной, но требующей воли и самоотречения идее. Заметно, что среди кумиров ряда послевоенных поколений нет имени Альберта Швейцера. И хотя другие имена бескорыстных подвижников (например, зоолога Б. Гржимека или трагически погибшей художницы, этнографа и зоолога Джой Адамсон) временами привлекали к себе внимание молодых людей, воспитанных после второй мировой войны, подлинных движений, например, природоохранительного характера, молодые люди — хиппи или йиппи — в массе своей еще не знали, откуда не возникло в более позднее время движение (а впоследствии и партия) «зеленых».

В то время как большинству сторонников наркотической контркультуры США стало ясно, что она не способна изменить сущность человека и его жизни, что группы хиппи — такая же «нормативная» часть американского общества, как сумасшедшие дома, тюрьмы, приюты для престарелых, а их поведение стоит в одном ряду с актами насилия и другими случаями криминальной практики, ищущая часть американской молодежи начинает проявлять углубленное внимание к своему религиозному самоопределению. К этому времени и большинство европейских стран обнаруживают в молодежной среде те же интересы, то же стремление пройти «школу иррационализма».

Начинается (точнее — возобновляется) религиозное «паломничество на Восток». Те, кому позволяли обстоятельства, предпринимали длительные путешествия в избранные страны Востока, чтобы на месте найти ответы на мучительные вопросы «западного бытия». Другие — переносили свою жизнь в узкое пространство специальных, вновь основанных в США и Европе «монастырей» и «религиозных центров». В них искали спасения от «отчуждения», от требований официального христианского религиозного культа, от общества потребления, конкуренции, эксплуатации, погони за успехом и богатством.

Известна история создания тридцати четырех «центров Хари-Кришны» в США и других странах Запада. Журналист в «Литературной газете» (10.4.1985) называет движение Прабхупады одним из самых крупных на Западе «псевдоиндуистских» движений. Он называет и другие: «Миссия божественного света», «Трансцендентальная медитация», «Миссия Рамакришны» (особенно известная благодаря активному участию ее членов в борьбе за мир).

Есть «восточные общины» тайные, вроде разоблаченной организации «Ананд марг», посягавшей захватить власть над миром и даже над Вселенной. Немало и таких организаций, которые под прикры-

тием восточно-религиозной пропаганды скрывают бизнес большого размаха.

Чаще всего духовные наставники этих новых монастырей и центров дают упрощенный и ложный образ восточной «духовности»: примитивные схемы вне контекста истории и культуры. Монастыри нередко вносят в частную жизнь людей жестокие конфликты. Семьи разрушаются, подпавший под влияние «учителя» человек выпадает из обычного круга жизни, нанося тем самым ощутимый моральный ущерб своим близким. По многим свидетельствам, авторитет основателя монастыря или общины основывается не только на рекламе, на слухах, распространяемых в обществе. Часто это действительно незаурядные люди, обладающие сильной волей и способностью влиять на других.

Но все же этих объяснений недостаточно, чтобы понять, как могут существовать в странах Запада такие институты, как названные монастыри. Ведь многие приходят туда «навсегда» и приносят немалые деньги, которые западный человек умеет ценить.

Старый университетский профессор из Вены объясняет это явление тем, что национальные и религиозные представления молодежи распались окончательно, убежденность в том, что «весь мир гибнет», все более прочно входит в сознание людей (поэтому нужно хоть какое-нибудь «спасение»). Душевно и духовно опустошенная молодежь знает что-то о «глубинах мудрости Востока», но не видит путей к этой мудрости, а тут — путь указан. Эта молодежь получила беспочвенное, изнеженное и в то же время предательское воспитание, при котором ничего больше уже не требуется от самого человека. А «община» требует только подчинения не слишком строгому уставу и участия в общих работах, которые тоже не кажутся слишком тяжелыми⁴.

Но если бы к монастырскому уставу, физическому труду и коллективному существованию не примешивались элементы психоанализа, такие объединения не имели бы популярности на Западе. Нетрудно понять, что основной контингент таких «общин» составляют невротические личности. Их «влечение на Восток» сочетается с их неясными представлениями о темной бездне подавленных инстинктов. Сегодня для «среднего» западного человека «восточное» — это прежде всего интуитивное, которым духовные наставники умеют управлять. Возрожденная и приспособленная к текущему моменту *медитация* в той или иной степени заменяет молодым людям сеанс психоанализа. Результат зависит от того, как «поставлено дело». (О видах медитации и возможностях «музыкальной медитации», часто применяемой в такого рода центрах и группах, будет сказано ниже.) Несомненно лишь то, что институты типа западного «буддийского монастыря» смогли возникнуть и утвердиться именно после горьких разочарований «психоделического периода» молодежных исканий. В сравнении с колониями и коммунами хиппи монастыри

⁴ Письмо проф. А. Лисса, австрийского музыковеда, автору этой главы от 6 июня 1985 года, в кратком изложении.

предлагают «трезвенную» отрегулированную трудовую жизнь с элементами аскетизма, смирения, послушания. Здесь свобода неназойливо, но заметно нормирована.

2. Идеологи «нового ориентализма» в искусстве и общественном сознании

У начала новейшей «ориентализации» западной художественной культуры и общественного сознания XX века стоял целый ряд представителей художественно-философской и научной мысли. Остановимся на некоторых идеях писателя Германа Гессе и философа-религиоведа Алана Уотса. Должен быть назван также весьма влиятельный психолог и психоаналитик Карл Густав Юнг, однако даже краткое рассмотрение его концепции неосуществимо в рамках данной книги.

Заметим для начала, что миропонимание названных только что трех европейских мыслителей складывалось под влиянием одной и той же исходной причины, это «строго-благочестивое воспитание, смехотворность теологических раздоров, скука, наводящая зевоту, тоска церковной жизни»⁵.

При внимательном наблюдении за большими и маленькими событиями «восточной сцены» на Западе можно заметить, что вдохновленные Гессе молодые искатели восточной мудрости читали его тексты без должного понимания. Гессе для них выступает не в роли «учителя», а в роли кумира. При условии лжетолкований, на которых и строилась лжелюбовь к Гессе, он оказался едва ли не первым творцом ориентального мифа контркультуры, а также теории новейшего искусства и особенно — музыки. Правда, он умер в 1962 году, когда большинство его «последователей» еще не пробудились к новому пониманию духовности. Одним из лжетолкований Гессе было допущение, что его понимание Востока, медитации и возможных взаимодействий человека «восточного» и «западного» могло вместить в себя и «психоделику». К примеру, ритуал принятия наркотика ЛСД Т. Лири обставлял чтением текстов Гессе. Последнюю главу его «Сиддхарты» при этом читали как молитву, где говорилось, что «всё есть всё, и всё равно всему», что время нереально, что нет границ между бренностью и вечностью, страданием и блаженством, добром и злом. В 70-е годы «Сиддхарта» издавался миллионным тиражом в США. Причиной тому было распространение через «спиритуальный джаз» понятия *музыкальной медитации*.

Джазовый музыкант Дон Черри назвал часть своей композиции «Гумус» — «Сиддхартой», сопроводив ее следующими словами: «Гессе был первым, кто обратил наше внимание на все эти вещи в его „Сиддхарте“ и других книгах. Он был старше нас на сорок лет. Вообще невозможно даже высказать, сколь многим мы все обязаны Герману Гессе» (цит. по комментариям к пластинке фирмы Филипс «Ни-

⁵ Слова Гессе (21, 184).

mus»). Другой комментатор этой же пластинки писал: «Моцарт, джаз, божественная музыка сфер, романтическая песня и музыкальная мантра⁶, музыка как содержание медитации и как медиум любви, средневековое, классическое и индийское... Также и в музыке Гессе *предсказал мироощущение целого поколения* (курсив мой. — О. Л.). Музыка, которую имеет в виду Гессе, существует в его произведениях только как предчувствие. Она передается словами, но не описана точно. Но таким образом возникла новая музыкальная культура, когда наконец слились в новом единстве далекие одна от другой категории музыки: романтическая и индийская, джаз, блюз и рок, классическая, современная, средневековая и фольклор всего мира. Теперь не хотят уже воспринимать музыку по частям, фрагментарно; теперь говорят обо всей музыке...» (Это слова Й. Е. Берендта из комментария к пластинке «Hesse Between Music», «Elektrola».)

Итак, Гессе предсказал жизнеощущение целого поколения, и не только в своих литературных произведениях, но и во взглядах на музыку. Вот точка зрения, которая в нашем контексте существенна. «Бум» Гессе достиг апогея в американской молодежной субкультуре именно тогда, когда возникла ее новая *музыкальная* культура.

«Присвоение» Гессе новейшей западной музыкой, а именно: экспериментальным «свободным джазом» и так называемой «минимальной музыкой» новых «ориенталистов» едва ли правомерно. Оно основано на полужнании. «Дети Гессе» не дочитали до конца его книг, они и вообще-то не слишком уважительно относились к печатному слову. Им было достаточно на лету схватить идеи верхнего слоя произведения, без слишком большого углубления в его смысл. Отсюда и незамеченные противоречия и многослойность «Степного волка». «Обида и боль за профанированную высокую культуру подвигает Гарри Галлера *не на защиту этой культуры, а на ее развенчание*. Для него это одновременно и развенчание человека» (29, 124). Лжетолкование «Степного волка» некоторыми авторами названного нами типа заключается в том, что в действительности Гессе видит глубокую трагедию в утрате Западом своей высокой культуры, в разочаровании, обесценивании этой культуры. Танцы под граммофон, «школа саксофониста Пабло» — это падение Гарри Галлера, которое происходит в его гнетущем одиночестве и заброшенности. Гермина — вариант черта, совратительница. «Есть что-то унижительное и фальшивое в сценах обольщения Гарри Галлера. Черт Адриана Леверкюна в роли второго „я“ героя ведет себя естественнее, убедительнее, нежели Гермина в романе Гессе. Экзистенциальные развлечения Галлера — явная дешевка рядом с его нравственной озабоченностью и с его сложным грузом старой культуры. Дешевка эта — характерный след „веселых 20-х годов“. Ретроспективно мы видим здесь и нечто более существенное: чувственные соблазны Гермины, действующей

⁶ Мантры — священные слова и восклицания, взятые из наиболее распространенных буддийских молитв. Чаще всего «Ом мани падме хум», где слово «ом» — непереводаемый возглас, остальное же переводится приблизительно как «Привет тебе, сокровище в цветке лотоса».

заодно с бешеным музыкантом Пабло, — предвосхищение той грандиозной лавины коммерческого эрзац-искусства, которая изливается сегодня на потерявшего всякий критерий потребителя»⁷. Американские же поклонники Гессе из «левых студентов» и теоретиков контркультуры толкуют падение Гарри Галлера как «обретение истины». Они радуются, что Гессе «пришел к ним» только потому, что писатель упоминает о банджо и саксофоне. «Если б Моцарт родился сегодня, — сказал когда-то Шуман, — он бы сочинял как Шопен». Новые поклонники Гессе говорят: «Если бы Моцарт родился сегодня, он бы сочинял „свободный джаз“». Но принятие Галлером джаза 20-х годов Гессе рисует как результат *соблазна* и как *нравственное падение героя*.

Музыканты «свободного джаза», или «медитативного джаза», полагают, что они творят то живое искусство, которое идет на смену старому и умирающему. Новым интерпретаторам Гессе интересны именно «соблазны» как самоцель. Герой сдает позиции, совратители торжествуют, а медитирующие джазисты оказываются заодно с совратителями. Никто из них не замечает, сколь сложна метафора «волчьего» в душе Гарри (бескомпромиссность, свободолюбие, независимость Волка, его лютая, «воющая» тоска, «вытесненная человечность» и бедная страдающая человеческая душа. Это удивительным образом перекликается с очеловеченными волками «Плахы» Чингиза Айтматова...). Успех соблазна в данном случае не стоит такой жертвы. Изображать падение Галлера как победу «новой культуры» — плоская шутка.

В «Степном волке» Моцарт превращается в Пабло. Последние слова этого произведения: «Пабло ждал меня. Моцарт ждал меня». И через несколько лет, в «Путешествии в страну Востока», появляется Моцарт в облике Пабло — переодетым джазовым музыкантом. Моцарт превращается в джазового музыканта? Но в чьем сознании? В сознании проигравшего Гарри Галлера? Да и возможно ли вообще говорить о Моцарте без кавычек, если речь идет о Моцарте «Степного волка»?

Едва ли Гессе в самом деле столь близок миропониманию создателей новейшего джаза и контркультуры с ее потребителями. Гессе сложнее, выше их понимания и сам к современной практике контркультуры не причастен. Но Гессе действительно создал заново западный «миф Востока» в своем творчестве и, что нам особенно важно, ввел в обиход понятие *музыкальной медитации*. В рассказе «Кляйн и Вагнер» Кляйн познает в момент своей смерти *просветление как музыкальное переживание*: он видит «купол из звуков», «собою музыки» и в середине этого здания восседает Бог.

К. Г. Юнг, сын швейцарского священника, пройдя через отрицание авторитетов и среды своего детства, стал психиатром, психотерапевтом, психологом, мистически-религиозным философом. Гессе, детства окруженный не только протестантскими проповедниками

¹ Неопубликованный вариант названной выше статьи (см. 29).

миссионерами, но и филологами, лингвистами, знатоками языков, искусства и религий Востока, стал писателем, разрабатывавшим постоянно восточную богоискательную тему (вне какой-либо церкви, вне конкретного вероисповедания). Юнг отказался стать священником по примеру отца. Гессе четырнадцати лет бежал из Маульброннской семинарии, при том что несколько членов семьи Гессе принадлежали к деятелям христианской миссии и призваны были нести слово божие на Восток, в Индию. Сегодня западная церковь открыто признает неудачу своей миссии в Азии, где до сих пор живет наименьшее число христиан. Христианская проповедь потерпела поражение в Азии; она же восстановила против западной христианской веры несколько поколений не худших сынов Запада. Вызов, брошенный Гессе «миру отцов», привел его в 1911 году в Индию. Но реальная Индия не оправдала его ожиданий. И все же памятники литературы и искусства древней Индии и древнего Китая раскрыли ему «восточную мудрость». Гессе признал необходимым для себя и любого своего современника на Западе *медитацию йоги*. Одновременно Гессе отверг образ жизни горожанина и поселился в швейцарской деревне Монтаньола около Лугано, отстранившись от суеты литературной богемы и от официально поощряемой «академической» деятельности.

В философско-религиозных памятниках древнего Востока Гессе привлекала концепция божественного единства, лежащего в основе многообразия мира, концепция взаимосвязи противоположных начал, их взаимной обусловленности. От древнеиндийских книг Гессе перешел к древнекитайским. Он изучал Конфуция и даосизм, а в последние годы был увлечен китайско-японским учением чань (или дзен).

Даосизм и дзен-буддизм имеют много общего: наставление «без слов» — примером и жестом, свобода от рассудочности, общая концепция медитации, стремление к самосовершенствованию, жизнеощущение, основанное на полном соответствии субъективного и объективного бытия, понимание отдельного человека как части единого универсума, путь к истине через «недеяние» — созерцание. Однако справедливо замечание советского исследователя Р. Г. Каралашвили, что идея единства, диалектика отношений противоположных полюсов, постижение истины путем созерцания и нравственное самосовершенствование не только не чужды европейской философии, но еще со времен Парменида и Платона постоянно в ней присутствуют. Исходя из этого, Каралашвили делает справедливый вывод: Гессе не был последовательным сторонником «восточного» мировидения, а стремился к примирению Востока и Запада, видел истину *между этими противоположащими полюсами*, в «раскачивании между полюсами» (21, 182).

Сам Гессе неоднократно и по-разному подтверждает эту мысль. Желаящему по-настоящему понять восточную и западную культуры надо «избавиться от внутренней вражды к Европе... не хотеть больше стать ни буддистом, ни даосом». Еще в 1922 году, в статье «Визит из Индии» (оттуда предыдущая фраза) Гессе писал: «...великое различие между почитаемым Востоком и больным, страждущим Западом,

между Азией и Европой перестало меня волновать... Я знал, что и в Европе и в Азии существовал потаенный вневременной мир духовных ценностей, которые не погубили ни изобретение паровоза, ни Бисмарк, что хорошо и правильно жить в этом вневременном мире, мире духовного умиротворения, где равнозначны Европа и Азия, Веды и Библия, Будда и Гёте. Здесь, в этом мире я начал учиться магии, *учеба эта продолжается до сих пор, и конца ей нет*. Но со страстью к Индии и бегством от Европы я покончил, теперь только Будда, «Дхаммапада», «Дао дэ цзин» звучат для меня чисто, родственно и не составляют больше загадки» (21, 184).

Истинная разгадка слов о магии находится тут же: Гессе искал магическую силу духовного умиротворения как в европейской философии, так и в книгах «восточных мудрецов», названных им. Он покончил с идеей бегства от Европы и «ориентализации» своего сознания. А новейшие интерпретаторы Гессе на Западе *только начали* (в который раз в европейской истории!) бегство на Восток, только что зарядились жгучей страстью к Индии (или Японии, или Китаю), вовсе не внимая суждениям ими же избранного кумира — Гессе.

Есть много высказываний Гессе о его заинтересованности мировоззрением Ницше, Достоевского, Толстого, о равном внимании к «Упанишадам», Лао-цзы и Евангелию, о понимании им того, что между религиями нет иерархической зависимости. Все это, однако, нисколько не противоречит неприятию им различных форм протестантского благочестия, в чем его позиция буквально совпадает с позицией названного уже нами Алана Уотса.

Конфессиональные особенности пиетизма были непереносимы для Гессе уже в детстве. «Многие изречения и стихи, которые произносились и распевались, уже тогда оскорбляли во мне поэта... Насколько привлекательней в сравнении с этой узостью христианства, с этими сладковатыми стихами, скучными пасторальями и проповедями мир индийской религии и поэзии!» (21, 187). (Запомним именно это высказывание для дальнейшего сравнения с мыслями Алана Уотса, к которым нам придется обратиться.)

Восторгаясь красотой подлинных памятников восточной поэзии и философской мысли, Гессе с неприязнью относился к попытке теософов адаптировать для европейцев буддизм и заменить им христианство. В работах теософов для Гессе «было что-то несимпатичное, какая-то неприятная поучительность, старушечье всезнайство; немного не от мира сего, они могли привлечь известным идеализмом, но отталкивали своей бескровностью, стародевической назидательностью [...] больше я не читал глубокомысленных писаний о карме и новых рождениях, раздражавших меня узостью и учительским тоном» (21, 187—188). Это неприятие «искусственной религии» отличало Гессе от многих его современников, в частности от Скрябина, доверившегося теософии, да и от Алана Уотса, для которого европеизированный буддизм и теософия (Блаватской и ее последователей) послужили исходной точкой его дальнейшего духовного пути.

Уже в конце 50-х годов к Гессе стали обращаться молодые люди,

которым пришлось начинать свое образование в послевоенной Германии, где большое распространение получили разные системы йоги, медитации, дыхательной гимнастики. Гессе советует им читать «Карма йога» Свами Вивекананды, «Афоризмы о йоге» Патанджали, «Слова, учение, изречения» Шри Рамакришны, «Мировоззрение индийских мудрецов» Альберта Швейцера. В ответных письмах он утверждает, что обучение медитации требует персонального учителя — гуру, что сам он не имел гуру и не достиг высших ступеней йоги. «Но я сумел убедиться, — пишет он, — что наилучшим внешним подспорьем для достижения состояния сосредоточенности и внутреннего покоя могут в самом деле служить дыхательные упражнения [...]. Многого ли вам удастся достичь с помощью этих упражнений или нет, но при серьезном к ним отношении вы все же приблизитесь к тому душевному состоянию, которое нам, людям Запада, обычно дается лишь во время молитв или *при созерцании прекрасного* (курсив мой. — О. Л.). Вы телесным путем придете к ощущению свободы, блаженства, смирения, готовности к самоотдаче, успокоения» (21, 204).

При этом Гессе напоминает, что европейцам нет смысла становиться китайцами или завидовать истории и мудрости других народов.

Гессе полагал, что духовное влияние древневосточных культур в Европе более всего проявляется в распространении йоги как системы «управления собственной душой» посредством ряда физических действий. В 1921 году он написал о вышедших на немецком языке «Речах Будды», что их следует понимать не как свод текстов, излагающих определенное учение, а как примеры медитаций. При этом Гессе предостерегал от бесплодного сравнения научного мышления и медитации. «*Цель и результат медитации не познание*, как его понимает наша западная духовность, *но сдвиг в сознании* (курсив мой. — О. Л.); это техника, высшая цель которой — чистая гармония, одновременно и равноценное использование логического и интуитивного мышления». Но не имея полной убежденности в том, что медитация может стать доступной любому без специальной школы воспитания, Гессе добавляет: «Не нам судить, достижима ли эта идеальная цель, мы в этой технике еще дети и новички» (21, 211—212). При этом Гессе полемизировал с теми, кто видел в «буддийском наводнении» гибель западной духовности. Он писал: «Если мы, люди Запада, для начала хоть немного научимся медитации, она приведет нас к совсем другим результатам, нежели индийцев. Она окажется для нас не опиумом, но тем углубленным самопознанием, которое было первым и самым святым требованием для учеников греческих мудрецов» (21, 212). Важно отметить, что музыка у Гессе служит медитации, но в самой медитации она не звучит, а как бы пресуществилась (30, 98).

Гессе все больше убеждался, что человек везде один. Он не находил больше смысла в противопоставлении «односторонне ориентированного на активность» западного человека пассивно-созерцательному восточному типу.

Представления Гессе о проблеме Запад — Восток непрерывно менялись в течение всей его жизни. Целого последовательного учения они не составляют и заключают в себе много противоречивого.

Бывший англиканский пастор и иронический единомышленник Джона Кейджа Алан Уотс, исходя из тех же начальных посылок, что и Гессе, в «контркультурной» проповеди приходит к иным выводам. Он претендует на более целостное мировоззрение, в котором его поддерживали его друзья, американские и английские писатели Генри Миллер, Анаис Нин, Олдос Хаксли, Аллен Гинзберг и Джек Керуак.

«Встреча Востока и Запада», «взаимопроникновение христианства и буддизма» — главные темы философско-публицистического творчества Уотса. Сближение западного и восточного духа и глубокое преобразование западного сознания — вот в чем видел будущее человечества Алан Уотс. Он ощущал себя интерпретатором некоего «духа времени», который был распознан им еще в молодые годы в Англии. Уотс не касается специально проблем современной музыки, но в своих книгах постоянно рисует тот необходимый жизненный фон, на котором звучит музыка европейского и американского авангарда и пост-авангарда (Уотс — младший современник Г. Гессе и умер в 1973 году). Будучи сыном англиканского пастора и приняв этот сан после обучения в американском университете, Уотс был таким же противником официальной религии, как и Гессе и Юнг. В книге мемуаров Уотс вспоминает мрачность и подавленное настроение воскресных дней его детства, когда он слушал церковные колокола, призывавшие верующих к вечерней мессе, где речь шла все о смерти да о последней каре.

Отметив скуку религиозных праздников своего детства в Англии, Уотс замечает как бы между прочим, что молодые японцы сегодня ощущают ту же унылую скуку в атмосфере буддизма, исповедуемого их родителями. Японцы называют волшебную и магическую атмосферу буддизма словом «кураи», что означает темное, тупое, затхлое, мрачное и печальное. Сам Уотс колокольный звон в воскресные вечера своего детства хотел бы назвать этим японским словом «кураи». Он с самого начала отдает себе отчет в том, что христианство для европейской молодежи и буддизм для молодых японцев — одно и то же насилие. Отсюда все дальнейшее «богоискательство» Уотса, направленное к открытию не «истинного», а лишь «иноного». Уотс признает относительность своей доктрины и этим отличается от фанатиков контркультуры, не замечающих, что их предпочтение Востока — не более чем «инверсия полюсов».

Но для Уотса дело не только в скуке и унынии традиционных церковных обрядов. «Я рос в культурной среде, — пишет он, — которая более тысячи лет подавлялась и уродовалась религией. Под покровом религиозного рвения она направляла Крестовые походы, святую инквизицию, Тридцатилетнюю войну, подчиняла и культурно разоряла Индию, Африку, Китай, Северную и Южную Америку. В общем, я *стыжусь этой культуры* (курсив мой. — О. Л.) и взял на себя труд смягчить ее более миролюбивыми и светлыми тонами, добы-

тыми мною из индуистской, буддистской и даосистской философии» (206, 42). Так вырисовывается программа Уотса: ориентализация Запада, стремление к тому, что на самом Востоке деградирует и исчезает, ибо люди Востока, как и люди Запада, ищут «иного».

В числе презируемых атрибутов европейской культуры находится не только воскресный колокольный звон, но и музыка вообще. Она же имеет в Европе письменную нотацию, а это, как полагает Уотс, стесняет стихию и вдохновение, тогда как музыка Востока существует главным образом в сфере устной традиции и мало уважает систему нотных знаков. Уотс описывает также полную дезориентацию в его музыкальном воспитании: «В школе нас обучали правильной постановке руки, били карандашом по пальцам, если мы играли неправильные ноты. [...] Уже тогда у меня было подозрение, что есть нечто ложное в самой основе употребляемой на Западе нотации и в самой идее играть, читая при этом знаки на бумаге,— метод, который в Азии применяется редко...» (ibid., 74—75). Как мы увидим позже, протест далекого от музыки Уотса против европейской нотации еще найдет отклик в умонастроении таких музыкантов, как Кейдж и Хамель.

Уотс пишет о духовной музыке в доме его отца. «Под вечерним развлечением подразумевалось, что каждый из нас стоит около пианино и поет церковные песни. ...мое детство и юность сопровождалось церковными песнопениями, как многие киносцены — сопроводительной музыкой. [...] Их и сравнивать нельзя с индуистскими и буддистскими мантрами, которые напевают для созерцания... Это жалко-помпезные, моралистические, инфантильные, плаксивые песни, даже если хор Королевского колледжа в Кембридже и Королевская капелла в Лондоне поют их ангельскими голосами... иные из них кружатся в голове, как будто кто-то потерял рассудок и играет языком в дырке от выпавшего зуба. Они пробуждают во мне воспоминание о страшной темноте и заброшенности Кентерберийского собора, о карлике, нажимавшем на педали органа, и о нас, стоявших там на вечерней службе и певших: „Хвала всем, кто искал и нашел Его. Их странствия подходят к концу...“» (ibid., 50). Уотс еще в молодые годы увидел закат церкви в Англии и разрушение британского мирового господства и без сожаления примкнул к новому поколению, которое перестало принимать всерьез и то и другое: и церковь и британское мировое господство. Уотс задумал бежать от общенационального уныния сначала в мир фантазии, потом... в Америку.

Пятнадцатилетним он уже исповедовал буддизм. В Лондоне 1929—1930 годов англичан-буддистов было немало. Покровители Уотса, лондонские теософы, были в свою очередь учениками «легендарной русской дамы» Е. П. Блаватской. Елена Петровна фон Ган (Блаватская), дочь русского офицера и кузина российского министра внутренних дел графа Витте, под влиянием прочитанных книг и встреч с «восточными мудрецами» основала новую антихристианскую религию необуддистского толка. Вл. Соловьев в свое время отмечал «следы обширной начитанности» в ее книгах, «смутность и бессвязность», эклектику, смешение самых противоречивых точек зрения,

откровенное шарлатанство⁸. Уотс характеризует Блаватскую убийственно-насмешливо, что не мешает ему вести путь своего духовного развития именно от нее. «Она распространяла его сочиненную историю о том, как она в молодости побывала в Центральной Азии и Тибете и стала ученицей высших гуру... и будто эти гуру с помощью психокинеза или телепатии постоянно писали ей письма (бесспорно русскими буквами). Ее собственные обширные сочинения обнаруживали только отрывочные познания в тибетском буддизме. Эта гениальная создательница оккультной науки-фикции была, кроме всего прочего, роскошно-развязной, нескромной и бесцеремонной старой дамой с открытым сердцем, которая плевалась и ругалась, как извозчик, и сама скручивала себе сигареты. Возможно, она была «шарлатан», но роль свою играла с мастерством и побудила многих британских аристократов и литераторов заняться «Упанишадами», йога-сутрами Патанджали, Бхагават-Гитой и буддистской Трипитакой. Убежденные ею находили все это намного более интересным, чем Библия» (ibid., 65).

Среди знаменитых буддистов, встреченных А. Уотсом в Лондоне, были видные ученые, психиатры, русские эмигранты-богоискатели и Н. Рерих. Уотс в то время увлекался русскими певцами, музыкой Чайковского, Бородина, Римского-Корсакова и Глазунова, русским балетом, наивно истолковывая все это в равной мере как «восточное». Ему было не более семнадцати лет. Уотс получил в то время полное мистически-эзотерическое образование и первые уроки сравнительного религиоведения, пользовался советами знаменитых гуру, пандитов и психотерапевтов. «Мистические университеты» Уотса дополнялись сочинениями Фрейда, Адлера и других психоаналитиков. В Лондоне он внимал слухам о всемирном братстве гуру, ведущем свою родословную от исчезнувших цивилизаций Лемурии и Атлантиды, об адептах мистики и оккультизма в тайных монастырях Гималаев и Анд. Уотс познакомился с учениями Г. Гюрджиева, П. Успенского, А. Кроули, Д. Митриновича, Йогананды, Мехера Баба, Алисы Бейли, Поля Брентона, Джидду Кришнамурти. В его описаниях личностей этих представителей «оккультного ренессанса» почти всегда присутствует едва заметная ироническая или даже циническая нотка.

Казалось бы, оккультно-мистическое воспитание Уотса и его общение с разными мистификаторами и авантюристами относится уже к области невозвратимого прошлого. В действительности же влияния этих гуру и наставников стойки и некоторые из них до сих пор прямо или косвенно формируют тысячи душ легковверных богоискателей Запада. Длинная рука Блаватской, повелительные взгляды Гюрджиева и Митриновича все еще манипулируют «беспризорным» сознанием открытых всему таинственному блудных сынов Запада, среди которых и Кейдж, и Штокхаузен, и Хамель с их приверженцами.

⁸ Разносторонняя оценка книг и деятельности Е. П. Блаватской содержится в коротких статьях Вл. Соловьева в томе 6 Собр. соч. за 1886—1894 годы (СПб.: Просвещение. С. 287—293 и 394—400).

Оккультная атмосфера конца 20-х годов подготовила то состояние музыкального и околomuзыкального священнодействия, которое сегодня иной раз вытесняет традиционное музыкальное творчество, направленное на создание произведений искусства, а не на опыты по «расширению сознания» в мистическом смысле этих слов.

...В годы второй мировой войны Уотс поселился в США, принял священнический сан и через пять лет сложил его с себя. Он был чем-то вроде цивилизованного шамана в мире богемы. Свою истинную родину он нашел в калифорнийских прибрежных горах, на самом краю Запада, в «мистической стране», где находятся почти исчезнувшие с лица земли монашеские ордена, где стоит второй по величине в мире дзен-буддистский монастырь, в лесах и каньонах живут многочисленные йоги и шаманы, отшельники-хиппи, где много китайцев и японцев, где изучают ориентальную философию и йогу. Уотс учил там китайский язык, писал свои ставшие широко известными книги о дзен-буддизме и утверждал тогда, что Америка — единственная страна, где «эзотерический философ» может прокормиться писательским трудом и публичными докладами. Он был свидетелем рождения «спиритуального ренессанса», начавшего свое развитие в Сан-Франциско и совратившего в конце концов целое поколение американской молодежи. «Я знаю, — пишет Уотс, — что между 1958 и 1970 годами огромная волна спиритуальной энергии (курсив мой. — О. Л.) в форме лирики, музыки, живописи, философии, религии, новой коммуникативной техники, танца, театра и нового стиля жизни прокатилась из этого города и его окрестностей через всю Америку и весь мир, и что я был с этим тесно связан... И я чувствую ужас, когда вижу, что молодое поколение и следует моей философии, и искажает ее» (ibid., 200). Уотс в это время участвовал в основании «Академии изучения Азии». Однако не этнография и не религия стояли в центре его интересов. Его занимала «проблема практической трансформации человеческого сознания». Он полагал, что тем самым способствует предотвращению мировой атомной катастрофы, которая могла бы произойти по вине людей с «нормальным эгоцентрическим сознанием». Уотс надеялся найти способ лишить людей «нормального сознания» их агрессивности, их любви и доверия к сверхмощной технике. Он считал себя уполномоченным на проведение опытов по изменению сознания. Тех же мыслей придерживался и писатель Олдос Хаксли. Романы его показывают это достаточно определенно.

Суммарный портрет личности, «расширившей» свое сознание и растрвоившей его в универсуме, нетрудно воссоздать из описаний Уотса. Эти люди склонны впадать в ничем не сдерживаемое «танцевальное бешенство» и являются, возможно, перевоплощением греческого Пана. Танцуют они как сумасшедшие, и вопли их радости разносятся далеко по всей окрестности. Они не выносят прямых линий, ибо весь мир — это переплетение кривых. Дома их нередко имеют формы раковин, грибов, яблок, и на их постройку уходит вдвое меньше усилий, чем у обычных плотников. Когда Роджер Сомер, ученик архитектора Ф. Л. Райта, сотворил из разрушенного барака

настоящий дом веселья, в нем «задолго до времени битлз и больших рок-групп танцевали, барабанили, пели и рычали от радости, открывали йогу, включались в энергию универсума [...] «Роджер-рок» был столь экстатичен, что сосед, уверенный в том, что здесь происходят страшные оргии, всякий раз вызывал полицию, которая обнаруживала только Роджера и его жену, да еще двух почтенных старух дам, которые тихо сидели вместе в нише от японского шкафа. Сотни людей, среди них много известных, проводили вечера в доме у Роджеров и учились тому, как можно быть буйно веселым, необузданным, не смущаясь при этом и не становясь смешным» (ibid., 238).

На этой основе началось движение за «сенсбилизацию органов чувств», попытка воспроизведения того образа жизни, который сотни и сотни лет назад нашел для себя Лао-Цзы. Предмет этот начали даже преподавать студентам в «Академии изучения Азии». Его не следует смешивать с антропософской эвритмией, с каким-либо типом танца или гимнастики. Это форма медитации. О ней Уотс поспешил написать в своих книгах «Психотерапия Востока и Запада» и «Космология радости». Новый стиль жизни освободил Уотса от ложных друзей. Его антагонистами были профессора колледжей и их жены, совершенно чуждые того веселья, какому предавались сотоварищи Уотса, которые, обнажившись, били в барабан и до глубокой ночи танцевали и пели. Музыкальные переживания «антагонистов» между тем ограничивались пластинками с классической музыкой или игрой на фортепиано. А слушание пластинок и игра на фортепиано лишены «спонтанности», исключают активное соучастие других людей, не имеющих музыкального образования. Не устраивал Уотса и быт еще не исчезнувших тогда «битников». «Они были агрессивны, — вспоминает он, — имели убогий, опустившийся вид, им не хватало веселья, живого духа — *gaieté d'esprit*. Они бегали в обтрепанных синих джинсах с грязными ногами, связывали на затылке свои длинные волосы и были из-за чрезмерного потребления марихуаны угрюмы и неприветливы, погружены в себя, при том что чувствовали себя внутренне блаженно» (ibid., 254). Сожалея о них, Уотс проповедовал иной стиль жизни в пестрых экзотических одеждах, в ритмах рок-энд-ролла, в восторге от индийской музыки, в свободном самовыражении. Все это было еще до обращения битников к «трансцендентальной медитации», до основания «центров развития личности», до социально-критических песен Боба Дилана и до экспериментов Т. Лири и Р. Альперта с наркотиком ЛСД в Гарвардском университете.

Уотс вспоминает, как в те далекие времена он вместе со своим другом Алленом Гинзбергом пел вечером сутры и Аллен отбивал такт маленькими индийскими тарелочками, и через это звуковое веселье они достигали больших глубин духа, чем при обмене словами.

«Востокомания» американцев быстро набирала силу. Уотс рассказывает, как перед первым представлением мюзикла «Волосы» в Сан-Франциско его попросили быстро объяснить актерам, как поют мантры — священные индийские слоги «ОМ-МАНИ-ПАДМЕ-ХУМ».

Публика колледжей, где Уотс читал свои доклады, бывала разочарована, если он уделял мало внимания медитации и пению мантр. «В моих попытках интерпретировать мышление Востока и Запада я, видимо, нажал какую-то особую кнопку и ожидал только тихого гудения, но вместо этого произошёл взрыв. [...] Еще в 1960 году нельзя было и подумать, что в программе национального телевидения будут передачи о йоге, что бесчисленные коллеги будут вести курсы медитации и доклады о философии Дальнего Востока для студентов первых семестров, что в этой стране расцветут дзен-монастыри, индуистские ашрамы, что книга „I Ging“ [И-цзин] будет раскуплена в сотнях тысяч экземпляров и что, наконец, общины епископальной церкви призовут меня для совета: как применять мантры в литургии...» (ibid., 253).

Движение разрастается, как снежный ком. Уотс без конца ездит с докладами по американским университетам, посещает Институт Юнга в Цюрихе, организует серию передач по американскому телевидению и с гордостью заявляет повсюду, что его, как Сократа, считают «совратителем молодежи Афин». Настал звездный час нового «совратителя поколений». Он повсеместно излагает свое кредо. Науке он верит мало, считая ее своего рода мифологией. Мистика его привлекает, но оккультное знание — черная магия и психотехника — его, наоборот, отвращают, так как в руках людей они могут приносить только вред. Однако же хуже всего Уотс относится к социальным институтам современного капиталистического общества. Они функционируют на самой низкой ступени интеллекта и этики, действуют на основе правил, которые в сравнении с нервной системой организма крайне грубы. «Пока мы не разовьем наши интуитивные способности вместо интеллектуальных, — заявляет Уотс, — у меня нет надежды на позитивные социальные изменения» (ibid., 263).

В свете этого и следует рассматривать последний эпизод воспоминаний Уотса, связанный с знаменитым американским экспериментом над человеческим сознанием с помощью наркотических средств. До этих пор Уотс, священник-расстрига, только танцует под барабаны, раздевшись донага и украсив себя гирляндами цветов. Но, не удовлетворившись религиозным экстазом христианина и найдя буддистскую медитацию недостаточно общедоступной, Уотс «ставит на наркотики», становится, как он сам говорит, «исследователем душ».

О. Хаксли опубликовал в это время книгу «Ворота восприятия» о своих экспериментах с мескалином и старался разгадать экспериментальным путем (на себе) тайны воздействия ЛСД⁹. Протоколы

⁹ Нелишне напомнить, что успел сказать Томас Манн о книге Хаксли: «Это последнее, и я чуть было не сказал: самое дерзкое порождение хакслиевского эскапизма, который никогда не нравился мне в этом писателе. Мистика была еще хоть в какой-то мере почтенным средством. Но что он теперь дошел до наркотиков, я нахожу просто скандальным. ...Приводить себя днем в состояние, в котором все человеческое мне безразлично и я впадаю в бессознательное экстатическое самоупоение, было бы мне отвратительно. А он рекомендует это всему миру... Это... совершенно безразличная книга, которая может только усилить оглушение мира и его неспособность проявить разум перед лицом смертельно серьезных вопросов времени» (5, 340).

о состоянии сознания под действием ЛСД выглядели как «мистический опыт». Уотс еще не верил вполне, что химикалии могут вызывать в человеке подлинно спиритуальное переживание. Себя он считал экспертом в этом вопросе, поскольку изучал фундаментально психологию и религиозную философию. Он и другие испытуемые приняли по 100 граммов ЛСД-25 и восемь часов находились под наблюдением и самонаблюдением. Уотс «путешествовал» весело и красиво, каждое мгновение казалось ему вечностью. Краски сияли, формы превращались в чудесные арабески, крошечные детали выглядели как фантастические геометрические фигуры, расширялась способность эстетического восприятия. Этот опыт с ЛСД Уотс расценил не как мистический, а как чисто эстетический. Но дальнейшие опыты с ЛСД, как уверяет Уотс, без сомнения, привели к мистическому состоянию сознания. И оно притом отражало атмосферу индуистской мифологии. Древняя мудрость, которая и без ЛСД была достаточно изучена Уотсом, теперь предстала перед ним как священная и нечестивая одновременно. Сознание открывало все то, что «культура» табуировала. Уотс назвал это «полярным видением» (речь идет, вероятно, о снятии полярности добра и зла, жизни и смерти, боли и наслаждения). Свой опыт Уотс изложил в книге «Космология радости», выразив при этом опасения относительно возможного соприкосновения массовой публики с этой мощной «алхимией». Вообще же Уотс не считает себя ответственным за последствия этих публикаций, поскольку Хаксли давно уже выпустил «кошку из мешка» в книгах «Ворота восприятия» и «Небо и ад». И темы эти дискутировались не только в психиатрических журналах, но и в газетах. Единственное, что всерьез обеспокоило Уотса, — возможность официального запрета на психоделические средства. И ЛСД действительно был запрещен законом, наркотики, разрекламированные легкомысленными писателями и учеными, были загнаны в подполье. Т. Лири между тем продолжал эксперименты с псилосибином, препаратом мексиканского гриба, которым индейцы вызывали религиозный экстаз. Уотс не упрекает ни в чем ни Лири, ни других своих коллег, ибо, как он замечает, «лучшие умы истеблишмента погрязли в алкоголизме», а алкоголь несколько не лучше и не безопаснее наркотиков. Уотс посетил коммуны, где жили последователи Лири, и писал после этого: «Я не мог постигнуть, как люди, пережившие блеск психоделических видений, могли оставаться эстетически столь слепыми, что жили в полном разложении, с вечно непостеленными постелями, неметеным полом, ломаной мебелью, грязными пепельницами» (206, 283). Но «мессия» Лири был уже под наблюдением полиции и вскоре бежал в Швейцарию. К этой печальной истории было бы нечего добавить, если бы наркотическое безумие не распространилось среди молодежи многих стран мира. И роль американского художественного авангарда в этом процессе достаточно ясна. А. Гинзберга и Дж. Керуака, Уотса и Лири читали многие. Их нигилистический бунт против самой жизни и человеческого разума сказался на нескольких поколениях.

Наркомания и прежде принимала характер эпидемии. В то время как «западная» часть человечества злоупотребляла алкоголем, «восточная» практиковала, кроме того, еще и наркотические средства: опиум, иранскую горную коноплю каннабис, мексиканские шампиньоны, японские лишайники. Для воздействия на настроение, для «забвения», — но существует бытовое представление и о достижении с помощью этих наркотических средств воодушевления, мобилизации сил личности, приобщения к «трансцендентному видению», к высшей духовности. Однако в среде, зараженной идеями оккультизма и магии, «духовность» вовсе не означает, что некий человек сверх своих забот о пропитании и одежде может иметь и более высокие, нематериальные интересы. Духовность в этом случае истолковывается буквально как духовидение, способность видения духов. Интеллектуальный уровень, душевные свойства, этическая позиция при этом едва ли вообще играют какую-либо роль. Пусть этот человек будет почти животным, лишь бы имел «экстрасенсорную» способность «общаться с духами». Зато *характер* общения с духами неизбежно зависит от культуры, интеллекта, душевных качеств человека. Каков человек — таковы и являющиеся ему духи. Все это учитывается многочисленными современными «духовными наставниками» и гуру-шарлатанами.

Перед несколькими поколениями западной молодежи раскрылась тайна «расширенного сознания», «новой духовности». Сначала с помощью наркотиков, потом чисто духовными средствами, то есть медитацией. Наркотические состояния и «транс» кажутся поначалу неотделимыми, едва ли не тождественными. Но это явления различные по своей природе. В обоих случаях целью является полное освобождение от давления собственного «я», пребывание «вне времени», отказ от суетных стремлений. Но фармакологическое действие наркотиков не тождественно тому, если позволено будет выразиться приблизительно, *состоянию самогипноза*, которое достигается медитацией. Здесь нет возможности исследовать во всей глубине проблему гипноза, самогипноза, транса и медитации. Когда-то А. И. Герцен высказал мнение, что мистические состояния сознания — только защита, самозащита больного, патологического сознания от ужаса надвигающегося небытия, явление, близкое старческой предсмертной религиозности. Если же речь идет о молодых, здоровых, то все это оказывается результатом воздействия рекламы, моды, порождает фанатизм, ложные представления о собственной исключительности и пр.

Авторитеты из числа известных писателей, музыкантов, художников, актеров долгое время привлекались как оправдание движения наркоманов. Ссылались, в частности, и на публикации О. Хаксли, в которых отождествляется наркотический транс и дзен-буддистское представление о «сатори» — мистическом озарении и просветлении. Однако значительно менее известен факт *отречения Хаксли от своей доктрины*. Умирая от рака, Хаксли принимал ЛСД, полагая, что таким образом он сможет находиться в состоянии вневременного блаженства, именуемого «ясным светом пустоты» у тибетских буддис-

тов. Однако за неделю до смерти писатель твердо убедился в том, что все это — грандиозное заблуждение. Вдова Хаксли опубликовала посмертно его последний вывод: «Мы не должны пытаться жить вне мира, данного нам, мы должны как-то научиться трансформировать и переделывать его... Не надо никаких магических трюков... надо искать способ бытия в этом мире без волшебной палочки и магических заклинаний» (143, 268—269).

Согласно социологическим данным, *наркомания как массовое явление* возможна лишь в странах высокоэффективной экономики, где большие массы людей могут длительное время оставаться вне сферы регулярного производства. Продолжение массовой наркомании молодежи означало бы падение всех устоев западного общества. До начала 60-х годов наркотики не были еще столь явным бичом жизни. Расширение международных связей молодежи в годы активного молодежного протеста имело оборотную сторону: расширение сферы потребления наркотиков. Большинство исследователей сходится в том, что наркомания как социальная эпидемия достигла вершины в 1968—1971 годах (гашиш, с 1969 года ЛСД и другие галлюциногены).

В распространении эпидемии большую роль сыграли популярные джазовые и рок-ансамбли с их постоянными слушателями-болельщиками из среды хиппи, заполнявшими многотысячные стадионы, где проводились концерты и фестивали молодежной музыки. Первой «Меккой» этого мира была Калифорния, в дальнейшем бродяжничество хиппи и постоянная миграция музыкальных молодежных групп концентрировались на постоянных маршрутах между американскими городами и Гамбургом, Стокгольмом, Копенгагеном, Амстердамом, Западным Берлином, Франкфуртом-на-Майне, Мюнхеном, Веной, Стамбулом. Немало потребителей наркотиков было и среди участников демонстраций протеста, «пасхальных маршей», «акций против прессы Шпрингера» и пр. Образовалось некое единство идеологии наркотиков, политического протеста и модных течений массовой музыки. Возникали также связи между наркоманами и левыми экстремистами¹⁰.

Лабораторные исследования ЛСД показали, что этот препарат является катализатором деятельности подсознания. Что касается действия марихуаны, то она обостряет ощущения «сиюминутного бытия» и, как утверждали в свое время джазовые музыканты, доставляет особого рода эстетические переживания, воздействуя на способность исполнять и воспринимать музыку. (Большое значение в субкультуре джаза имело само *ожидание воздействия* марихуаны.) От Джазистов культ марихуаны перешел к американским битникам

¹⁰ На Западе опубликованы данные многих исследований проблемы молодежной наркомании. Рефераты по этим работам собраны в сб. ИНИОН «Кризис капитализма и социальная патология» (М., 1979), где особенно ценны своей информацией рефераты Л. С. Каганова, Б. Ф. Бакуркина, М. С. Эльпорта по книгам: *Kreuzer A. Drogen und Delinquenz.*— Wiesbaden, 1975; *Zaehner R. C. Drugs, mysticism and make believe.*— London, 1972 и др.

40—50-х годов, потом к хиппи, студентам и школьникам. Если прежде наркомания была обычной в низших слоях городского населения Запада, в дальнейшем она становится знаком престижа среднего класса. По западным статистическим данным 1979 года, не считая людей, потребляющих слабые наркотики (табак, кофе, чай), в мире насчитывалось тогда около 30 миллионов хронических алкоголиков, 300 миллионов жевателей кока кола, бетеля, 300 миллионов курильщиков каннабиса (горной конопли), 400 миллионов курильщиков опиума и его производных и 400 миллионов потребителей различных химических стимуляторов и транквилизаторов. Но эти сегодня уже устарелые данные и в свое время были далеко не точными. Не учитывалось, что подростки, не имеющие денег на гашиш и др., опьянялись множеством иных, не учтенных официальной статистикой способов.

Описанная ситуация сама по себе не является специальным предметом нашего исследования, но связь ее с музыкально-социологическим аспектом настоящей работы очевидна. Достаточно уже того, что музыка в ее массовых формах становится все более чем-то вроде коммерциализированного наркотика: «Сентиментальность тягучей слащавой музыки в стоячих забегаловках, где пьют шнапс, стоит агрессивности бессознательной рок-музыки, звучащей в разных злачных местах. Механизм идентификации музыки и слушателя обнаруживается здесь особенно ясно: большая часть музыки репродуцируется и потенцирует состояние потребителей, их внутренний хаос, беспокойство и одиночество. В то время как большая часть поп-музыки производится под воздействием наркотиков, многие так называемые штудии-музыканты индустрии шлягеров жаждут алкоголя... *Из поколения родившихся около 1960 года* многие впрыскивают и глотают вообще все что угодно, только бы уйти из серой окружающей среды в мир фантазии» (135, 46). Эта цитата относится к ситуации в Западной Германии и принадлежит перу очевидца и опытного наблюдателя жизни «массового слушателя музыки» ФРГ и Западного Берлина.

В конце 60-х годов оставшаяся долго в тени связь музыки молодежной субкультуры с воздействием наркотиков вышла на первый план. Всем стало известно, что почти каждый музыкант джазово-импровизационных и рок-групп экспериментировал с галлюциногенами (по меньшей мере, с гашишем и марихуаной). Музыканты «психоделической сцены» и по сей день считают, что значение наркотиков для творческих состояний очень существенно. Приходится сожалеть лишь о неспособности наркотизированного сознания к аналитической работе. Акустические восприятия при этом сильно искажены: участники музицирования начинают ценить не столько качество музыки, сколько ее количество и интенсивность. Под воздействием конопли каннабис исполнитель уже через короткое время точно не отличает, что играет он и что играют другие. Он идентифицирует себя со всем происходящим в целом и не вычленяет сознанием свою игру из общего звучания. Наркотизированная группа, импровизирующая без твердо установленного плана, легко переходит в состоя-

ние эйфории и переживает любые стандартные фразы и тривиальные гармонии как их собственное великое открытие. Участники ожидают от себя только великих откровений, но кончается все нередко полной путаницей, которой они не замечают, свободно «блуждая» как бы в полусне. Воздействие марихуаны приводит к грубым нарушениям в ощущении времени, что музыкантами тоже не осознается. (Эти сведения о музыке и наркотиках получены путем всестороннего анализа записанного на магнитофоне «наркотического музицирования» и сообщаются в упоминавшейся выше книге западногерманского композитора и музыкального публициста П. М. Хамеля «Через музыку к самому себе».)

Музыканты «психоделической сцены» разошлись сегодня по свету. Многие создатели психоделической музыки кончили самой банальной наркоманией и помещены в психиатрические лечебницы. Другая часть этих «спонтанных музыкантов» встала на путь крупных гешефтов и отказалась от «психоделической инспирации», иные же вовсе исчезли из поля зрения, и лишь считанные единицы отправились в реальное путешествие на Восток в поисках его древней мудрости. Но в это же время свое «паломничество в страну Востока» совершали представители западного авангарда и поставангарда. В некоторых точках их намерения и цели сливались воедино. Определенная часть западных музыкантов «академического», профессионального типа начинает испытывать потребность в специальном изучении азиатской и африканской музыки и музыкальных инструментов. Кое-кто из них надеется вызвать этим к жизни собственные исчезнувшие «магически-мифические» слои сознания, без которых они не представляют себе дальнейшего развития новой музыки Запада.

Прежде чем перейти к проблеме новой интерпретации «Востока» в поставангардной музыке Запада, необходимо проследить путь «ориентализма» в западной музыке, начиная с Дебюсси и кончая Штокхаузеном, хотя бы в самых общих чертах. Без этого поставангардный «ориентализм» оказывается малопонятным и беспочвенным.

3. Внеевропейское в музыке от Дебюсси до Штокхаузена

По мнению многих исследователей, европейцы утратили восприимчивость к внеевропейскому складу музыкального мышления в послеренессансную эпоху. Этот момент утраты определяется формированием немецко-австрийской сонатно-симфонической музыки и возникновением итальянской оперы. Момент этот связан также с идеологическим понятием европоцентризма (осознания всего европейского как высшего) и с определенным типом музыкального слуха (чуждого, например, различению микротонового звучания). Главное же различие между восточным и европейским восприятием и пониманием музыки — психологическое. Уклад жизни европейца не допускает протяженного, неспешного развертывания ашугско-акын-

ского пения-сказания, длящегося часами. Европейцы, как правило, не посещают также и театра ради многодневного спектакля-ритуала.

И теоретики-этнографы и композиторы, разумеется, догадывались о разнице между интуитивным, приблизительным пониманием духа и склада внеевропейского искусства и пониманием подлинным. Слышать и осознавать слышимое как *определенную систему* музыкального мышления — не одно и то же. Автору настоящей работы пришлось наблюдать, как и сегодня некоторые западные музыканты в огромном множестве разнообразных фольклорных текстов русской, армянской, грузинской, татарской, якутской, украинской и узбекской музыки осознают только различие или тождество ладов (модусов), не проявляя интереса к целому, — иначе говоря, оставляют без внимания содержание тех или иных образцов, их жанр, их художественную, социальную, практическую жизненную функцию. Глухота к музыке как форме художественного сознания народа, концентрация внимания на профессиональных приемах, на технике письма, охватывающей только некоторые элементы целостных музыкально-выразительных или музыкально-функциональных комплексов, — все это дает немалые основания считать, что момент адекватного восприятия внеевропейских фольклора и профессиональной музыки до сих пор еще не настал. Однако процесс постепенной универсализации музыкального слуха, сближения различных слуховых установок продолжается.

В среде немецких и французских музыкантов-романтиков рано обнаружилась живая и непреодолимая потребность мечтать и писать «о чужих странах и людях» (напоминаем название пьесы Р. Шумана из цикла «Детские сцены»). Европейская художественная культура не чуждалась культуры Востока, наоборот, всегда в ней нуждалась. В этой области Запад и Восток выступают как два взаимоприtractiveющихся и взаимоотталкивающихся полюса внутри единого мира. Художественно прекрасный Восток не только был потенциальной возможностью обогащения палитры художников, но и открывал окно в иной мир. До поры до времени этот «иной мир» не требовал применения научных методов, он взывал к фантазии, к интуиции, мечте. И не только роскошь, но и мудрость Востока привлекала европейцев.

Со времен литературного движения «Бури и натиска», со времен Гёте и романтиков Восток стал «обетованной страной» искусства, страной желанной, но непознаваемой, таинственно-прекрасной. Всякая культура рано или поздно создает себе категорию «иногo», не похожего на то, что находится здесь и сейчас. «Иное» — категория психологии, философии и истории. Не было бы «Запада», не появился бы и «Восток» в том понимании, в каком он долго существовал для искусства и философии. «Иная жизнь и берег дальний» — вера и надежда художника, ищущего идеал «там, где нас нет». В том же смысле «страной обетованной» была для художника и старина. Искусство Европы, развиваясь «вперед», одновременно углублялось и в обетованную землю прошлого, а Дальний и Ближний Восток стояли в одном ряду с миром американских индейцев, где маячил призрак Эльдорадо, и с пустынями и джунглями Африки.

Глубокий интерес к этнографически подлинному искусству Востока в силу исторических и географических причин прежде всего проявился в русской классической музыке — интерес, отличающийся от создания образцов условной экзотики в классической и романтической музыке Запада. Однако приметы эволюции западного понимания музыкального Востока многочисленны. Характерна в этом смысле музыка Англии, Франции. (Этот вопрос рассматривается во многих музыковедческих работах, в том числе и русскоязычных.)

В постижении подлинного музыкального Востока огромную роль сыграло, как известно, изобретение и внедрение в практику звукозаписи. В 1889 году американец Эдисон изобрел фонограф. Английский физик А. Эллис почти одновременно открыл логарифмический метод точного измерения интервалов (делением октавы на 1200 центов), руководитель Берлинского фонограммархива Э. фон Хорнбостель создал теорию и методы сравнительного музыкознания (или музыкальной этнологии). Все это привело к расцвету исследований внеевропейской музыки и к новому пониманию предмета.

Появление на западном горизонте джазового музицирования, джазовой импровизации, формирование аудитории джазовых «большельщиков» означало новый шаг в сближении Запада с внеевропейским принципом музицирования, с принципом архаическим, противоречиво сочетавшимся с деловой жизнью промышленных городов.

С начала XX века попытки разорвать и даже прервать совсем цепь западной традиции в европейской и американской музыке совершались неоднократно. Разными композиторами повторялся опыт создания «статической музыки» с ее особым внутренним напряжением и ослаблением роли традиционного мотивного и тонального развития. Наибольшее влияние при этом исходило от К. Дебюсси¹¹

¹¹ С конца XIX века, когда в странах Европы появился глубокий интерес к этнографически подлинному искусству стран Востока и Африки, наблюдается необозримое количество разнообразных опытов интерпретации феномена неевропейской музыки. Эти опыты значительно отличаются от условной экзотики европейских классиков и романтиков. Например, в английской музыке Гренвил Банток (1868—1946) культивирует еще романтический ориентализм и реагирует достаточно поверхностно на глубокое претворение «восточного» у Дебюсси, но современник его Густав Холст (1874—1934) воспринимает Индию как образ идеального мира, создает в своей музыке статические формы и атмосферу созерцательной «медитативности», соответствующую по его представлениям специфике музыки Востока (оперы «Сита» по «Рамаяне», «Савитри» по Махабхарате, симфоническая поэма «Индра», хоры гимны на тексты «Риг Веды»). Причем Холст изучал санскрит и писал музыку на собственные переводы индийских текстов. Экзотические черты музыкального языка обнаруживал и Сирил Скотт (1879—1970), отменяя деление на такты, не фиксируя размер, применяя метод свободного развертывания материала, обогащая тональность необычными звукорядами. (Об этом см.: *Ковнацкая Л. Композиторы Англии // Музыка XX века. Ч. 2, кн. 5. — М., 1987.*)

Во Франции среди множества опытов слияния традиционно европейского и ориентального необходимо выделить творчество А. Русселя (1869—1937), который в молодости посетил Индию и Индокитай, в 1918 году сочинил оперу-балет «Падмавати», а в 30-е годы в инструментальных сочинениях использовал характерные звукоряды индийской и китайской музыки. Внеевропейские музыкальные культуры древности и наших дней стимулировали творчество Р. Лушера, А. Жоливе и др.

и А. Скрябина. Необходимо здесь напомнить о примечательных связях между открытиями композиторов балакиревского кружка и формированием некоторых «ориентальных черт» стиля Дебюсси. Этот французский композитор почувствовал, например, в сочинениях Мусоргского перспективу нового развития западной музыкальной традиции. Речь идет в данном случае не о «восточных мотивах», но о новом мелодическом, гармоническом, ладовом мышлении, которое сложилось у Мусоргского под влиянием специфики музыкального мышления не только Востока, но и русской древности, сохранившейся в старой церковной музыке. Ее-то именно Мусоргский одним из первых заметил и ее звуковой спектр включил в свою «музыкальную картину мира». Знание опер Мусоргского, его песен подготовило слуховое восприятие Дебюсси к познанию ладовых структур, тембровой специфики и особенностей формы внеевропейской музыки, с которой в ее этнографическом виде суждено было ему познакомиться (1889, Всемирная выставка в Париже). Эти впечатления способствовали формированию у Дебюсси более широкого взгляда на мировую музыку, разрушили в нем комплекс европоцентризма и сделали его основателем новой западной традиции, интегрировавшей по-новому внеевропейское.

Слушая индонезийские ансамбли на парижской выставке, Дебюсси проявил интерес к особой настройке яванских инструментов оркестра (ансамбля) гамелан. Это изотоническая настройка *slendro*, где октава разделена на пять равных интервалов (по $\frac{5}{4}$ тона). Ни один звук здесь не соответствует диатоническому ряду из тонов и полутонов (существует и семизвучная изотоническая настройка, например, в музыке Таиланда). Самый феномен изотонической настройки предположительно исходит из музыкальных учений древней Индии. При такой настройке имеют значение различия в высоте звуков, равные $\frac{1}{5}$ полутона. Европейский слух этих различий почти не улавливает, как не улавливает и тонких различий в тембрах. Но в наше время существуют электронные приборы, устанавливающие с точностью эти тонкие тембровые и высотные различия.

Дебюсси в свое время ощутил характерность звучания музыки ансамблей гамелан и сделал попытку воссоздать эту характерность на фортепиано («Пагоды» из цикла «Эстампы», звуковая шкала: $h - cis - dis/e - fis - gis/a - h$). Однако ошибкой было бы думать, что Дебюсси таким образом «подражал» внеевропейским образцам. Они осваивались им ради формирования и обогащения его собственного импрессионистического стиля. Воспроизводя в чем-то характерные черты гамелана или афро-американской музыки, композитор остается европейским музыкантом, не отрекающимся от того звукового мира, в котором рожден. Мощное влияние Дебюсси на дальнейшее развитие западной музыки и проникновение в нее «статической композиции» невозможно оспорить. Каждый крупный мастер после Дебюсси принужден был так или иначе решать проблему своего отношения к тому, что было достигнуто этим французским музыкантом. Всю полноту внеевропейских связей музыки Дебюсси мы

не смогли бы очертить в этом кратком обзоре. Но важно здесь подчеркнуть, что сто лет назад в сознании Дебюсси зародилась отнюдь не та «востокомания», которой одержимы в 80-х годах нашего столетия поставангардные сторонники «интегральной» западно-восточной музыки, носящей к тому же наименование медитативной. Процесс стирания граней между музыкальными традициями Запада и Востока в творчестве некоторых современных авторов зашел столь далеко, что, возможно, перешел уже некоторые эстетические границы. Этому способствовало недифференцированное освоение разнотипных ориентальных образцов, отсутствие «сверхзадачи» при использовании разнородных элементов разных внеевропейских музыкальных систем, умозрительное стремление создать тотчас же некую «тотальную» музыку, мировую музыку вне всяких национальных и временных характеристик. Многие в сочинениях О. Мессиана остаются в значительной мере спорным. Что же касается опытов «синтеза» Кейджа американских «минималистов» или П. Хамеля, то в сравнении с Дебюсси, да и с К. Орфом, их эстетический результат свидетельствует, скорее, о деградации музыки и музыкального, не только о вытеснении музыки выразительной и динамически-драматической музыкой созерцательно-статической, но и о вытеснении музыки созерцанием уже как психологическим состоянием, для которого природа музыкального и звуки музыки служат лишь сигналами к «погружению в состояние». Но об этом конкретно будет сказано позже.

Для новой музыки в ее стремлении к опоре на философско-мистический фундамент восточного мировоззрения столь же сильным стимулом, как творчество Дебюсси, было творчество Скрябина.

Когда в музыкальном сознании Скрябина начался заметный поворот от традиционного симфонического мышления к опытам создания «статической композиции» (что было внутренне связано с поворотом Скрябина к восточной философии и укреплением его теософских настроений), это породило конфликт между Скрябиным и частью русских музыкантов его времени. Личность Скрябина, особенно в ее последнем «превращении» в начале первой мировой войны, с исчерпывающей полнотой и почти наивной откровенностью проявлявшаяся в его беседах с людьми близкого ему окружения, концентрирует в себе огромный заряд той «спиритуальной энергии», которая стимулировала и продолжает еще стимулировать развитие «мистической востокомании» вплоть до настоящего времени.

...19 февраля 1909 года уравновешенный и уверенный в правоте своей эстетической и жизненной позиции С. И. Танеев записал в дневнике: «Репетиция двух симфоний Скрябина. Хороша третья симфония. Четвертая вся состоит главным образом из одного аккорда на разных ступенях: нонаккорд с увеличенной квинтою. [...] Февраль 20. ...Скрябину я похвалил 3-ю симфонию, но не 4-ю. Упомянул о гармоническом однообразии, сказал, что слушать ее чрезвычайно тяжело, что даже его наиболее горячие поклонники и те жалуются. Относительно употребления постоянно одного и того же аккорда Скр[ябин] говорил — „в этом-то и состоит эволюция“. На вопрос,

что пишет, он сказал: „Мистерию для храма“. Я спросил: „Храм будет в Индии?“ — „Да, в Индии“» (79, 380).

Эстетический и мировоззренческий антагонизм между Скрябиным и «старой московской школой» очень примечателен. Обращает на себя внимание неадекватность действительности в мыслях о музыке для индийского храма. Его «мистерия», если бы она была написана, рядом с традиционной ритуальной индийской музыкой неизбежно оказалась бы искусственной конструкцией, вненациональной, внеисторической, совершенно субъективной... Впрочем, как и сама теософия.

Примечательно и другое: музыка Скрябина воспринималась большой аудиторией, не знакомой с особенностями религиозных исканий композитора, как пророчество грядущих революционных бурь, как «музыка революции». Это могло быть именно потому, что Скрябин не пошел по пути музыкальных религиозно-арханческих изысканий и не занимался этнографическими исследованиями, чтобы наполнить свою музыку духом «необуддизма» в его музыкальном выражении. Такое случилось гораздо позже, когда, например, Штокхаузен в медитативной музыке под названием «*Stimmung*» обратился к заклинательным текстам и древневосточным религиозным символам. В чисто музыкальном смысле Скрябин вообще не интересовался достоверными «приметами Востока». К восточному тяготела, однако, статика многих поздних его композиций, вызванная модификацией целостной системы традиционных средств западной музыки, поддерживавших в музыкальной форме интенсивное развитие драматического процесса.

Скрябин, Дебюсси, Равель, Мессиан, Орф, каждый в своем роде, причастны к общему процессу «деевропеизации» западной музыки.

Еще в 1915 году смерть примирила не завершивших свой исторический спор о путях музыки Скрябина и Танеева. Лишь после второй мировой войны мир узнал о рождении художественных индивидуальностей, в эстетико-философском смысле сопоставимых с названными русскими композиторами. Это француз Оливье Мессиан и немец Карл Орф. Но, пожалуй, Скрябин несколько менее «повинен» в «восточном мессианизме», чем католик и церковный органист Мессиан...

Восточное и внеевропейское проникает в музыку Запада на рубеже веков, по крайней мере, по трем причинам и тремя путями: как неперемный атрибут нового стиля (югендстиля, символизма, декадентства как идейной тенденции), как распространение истинного интереса к этнографическим ценностям внеевропейских культур и, наконец, с всемирным распространением джаза. Часто эти три стимула смешиваются в мышлении и творчестве одного художника, не давая ему самому сделать соответствующие разграничения. В неевропейский мир проникают художники, ищущие красоты и разнообразия, с одной стороны, и взыскующие правды, ищущие бога — с другой. Так, если М. Равель сочиняет «Мадагаскарские песни», это, вероятно, не служит указанием на какие-либо экстравагантные религиозные искания. Однако в книге «Культура Востока

в современном западном мире» (1977) Е. В. Завадская произвольно притягивает к сфере дзен-буддизма художников XX века, либо вовсе не причастных к этой сфере, либо превратно истолковавших чуждое или безразличное им учение. Оговариваемся, мы не вступаем в полемику с Е. В. Завадской по вопросам истории и теории чань (дзен) и вообще по вопросам религии и философии, но пытаемся лишь предотвратить дальнейшее развитие заблуждений, касающихся тотальной будто бы связанности искусства, музыки в частности, с восточными эстетическими и мировоззренческими влияниями. Таких влияний было более чем достаточно. Но необходимо изъять устава Малера, неправомерно включенного исследователем в сложный контекст раздела «Чань и музыка Запада» названной нами книги Завадской.

Симфонии Малера — характернейший художественный документ европейского мышления и один из высших по степени совершенствования именно европейской симфонической традиции. Единственный случай творческого соприкосновения Малера с Востоком — «Песнь о земле» на тексты из древней китайской поэзии в переводах Х. Бетге. В исследовании И. А. Барсовой («Симфонии устава Малера») сказано достаточно четко: «Это не была дань увлечению Востоком, характерному для европейской культуры начала века. Разве что распространившийся интерес к Востоку помог композитору открыть для себя китайских поэтов» (10, 296). Малер вообще не призывал музыкантов-современников следовать этому общему увлечению Востоком. Имея в виду насущные нужды новой музыки Запада, Малер в нескольких словах сумел высказать свое мнение: «Шёнберг! Заставьте этих людей прочесть Достоевского! Это важнее, чем контрапункт!» (там же, 28). Ведь не Бхагаватгиту, не Дхаммападу и не Тибетскую книгу мертвых, и даже не руководство по медитации завещал Малер музыкантам близкого будущего...

В некоторых современных исследованиях о Шёнберге вскользь упоминается о его пристрастиях к разным формам мистики, в том числе к теософии и антропософии. Если бы это было документально доказано, у нас появилось бы основание присоединить также и Шёнберга к многочисленной интернациональной группе музыкантов рубежа веков, предававшихся иллюзиям «новой веры» (то ли христианства, усовершенствованного буддизмом, то ли буддизма, дополняемого христианством). Однако Шёнберг столь же мало считал себя связанным теософским учением, как Малер — дзен-буддизмом. В разное время Шёнбергу становились близки различные мистические идеи. Он черпал их чаще всего из поэзии и прозы. Так было, например, со стихами Стефана Георге, с «Серафитой» Бальзака (см. в настоящей книге с. 51).

Мистическая космогония в значительно большей степени воздействовала на австрийского композитора Й. М. Хауэра, который одновременно с Шёнбергом разработал теорию организации звуков, близкую принципам додекафонии. По свидетельству венского историка музыки А. Лисса, в большом и малоизученном архиве Хауэра

до сих пор хранятся материалы, говорящие о подавившем сознание и воображение Хауэра влиянии именно восточной мистики. Произведения Хауэра, отразившие космогонические учения Востока, однако, не исполнялись, и сегодня трудно судить о том, в каком отношении между собой находились философско-теоретические усилия Хауэра и его музыкальное дарование. При жизни Хауэр расценивался как шёнберговский неудачливый конкурент в изобретении системы додекафонных серий, однако Хауэр никогда не был конкурентом нововенцев как музыкант.

Яркий эпизод восточного «ученичества» современной западной музыки — творчество *Карла Орфа*. В первом томе его воспоминаний «открытие Дебюсси» связывается весьма симптоматично с «открытием Востока». Орф был студентом консервативной Мюнхенской музыкальной академии и готов был бежать из Мюнхена в Париж, чтобы стать учеником Дебюсси. Ему пришлось ограничиться партитурами и концертными впечатлениями. Орф искал возможности пережить то же, что открыло Дебюсси новый мир внеевропейских звучаний. Он проводил часы в этнографическом музее, испытывая священный трепет от звука большого яванского гонга. Интуиция подсказывала ему, что в этом инструменте дремлет тот мир звуков, который когда-нибудь еще раскроется для него и станет необычайно важным.

Благодаря Дебюсси Орф открыл для себя Метерлинка и одновременно узнал о первых публикациях на немецком языке японских пьес театра Но и Кабуки. Он незамедлительно занялся сочинением музыкальной драмы по японской пьесе под опьяняющим воздействием Дебюсси и Метерлинка. Свою работу Орф закончил в 1913 году. В Музыкальной академии ее сочли только своевольным курьезом.

Орф в своей японской драме («Гизай-жертва») полубессознательно воссоздал атмосферу «Пеллеаса и Мелизанды», хотя и ввел в музыкальную ткань изучавшуюся им японскую пентатонику.

Следующее обращение к искусству Востока произошло уже в 20-х годах, с иными целями и на ином уровне понимания (через ритм, движение, танец). Орф занят был разработкой теории и метода начального музыкального воспитания. Ему необходимо было найти «истоки музыки», ту элементарную, первичную музыку, которая пришла в мир вместе с самим человеком. Путь к истокам подсказал Орфу известный инструментовед и этнограф Курт Сакс, бывший в те годы директором Государственного собрания музыкальных инструментов в Берлине. «В начале был барабан», — сказал он Орфу. Вскоре Орф познакомился с работами танцовщицы Мари Вигман, мечтавшей о воссоздании «культового танца», связанного с первоосновами искусства. В ателье Вигман танец сопровождался барабанами, гонгами, флейтами, трещотками. Новая «культура танца» была тесно связана с новыми представлениями о «культуре дыхания». Особое внимание к дыхательной гимнастике было одним из проявлений «восточного духа», все глубже проникавшего в европейский быт.

В 20-е годы Орф сблизился со многими примечательными лич-

ностями «швабингской» богемы. «Дух Швабинга» (особенно любимого художниками, артистами, поэтами предместья Мюнхена) — это дух мистицизма, поиски иррациональных основ бытия, опыты перенесения на западную почву многообразных восточных и древневосточных философских учений. Швабинг был в 20-х и в начале 30-х годов одним из центров, где собирались эзотерические кружки, где вырастали замыслы утопических колоний и коммун, кружков оккультистов, магических реформаторов, посягавших на управление эволюцией человеческого сознания. В швабингских кружках часто произносились имена духовных вождей и чудодеев той эпохи, теософов и розенкрейцеров, космистов и антропософов, приверженцев восточных культов маздакизма и зороастризма, оккультно-эзотерических толкователей музыки Вагнера и пр. Если глава мюнхенских «космистов» Стефан Георге проповедовал «новое космическое сознание», то другой член этого кружка, философ Людвиг Клагес, внушал мысль о возвращении к архаическим культам, о близком торжестве Эроса и т. п.

Орф — редкий пример художника, удивительным образом сохранившего в своем мировоззрении дистанцию по отношению к философской и религиозной практике современного ему «оккультного возрождения». «Архаические видения» Клагеса привлекали его, но не завербовали, «утопия ритма», развитая и воплощенная Э. Жак-Далькрозом в Хеллерау, близка была Орфу, но не сделала его последователем швейцарской системы. Вероятно, и утопические идеи, воплощенные в колонии Монте Верита в Асконе, очаровывали Орфа, и неудивительно, что в старости Орф нашел единомышленника и почитателя в лице «асконского философа» Карла Кереньи. Все же самой важной для Орфа была идейная и практическая поддержка его тенденций К. Саксом, поощрявшим интерес Орфа к историко-этнографическим основам музыки, его отважную решимость идти туда где находятся «начала всех начал». Сакс, работавший над известной впоследствии книгой «Мировая история танца», внушал Орфу мысль что именно танец ближе всего стоит к корням всех искусств, что именно ударные инструменты, особенно же погремущи и трещотки принадлежат к древнейшим инструментам человечества.

Орф со своими сподвижниками изготавливал по африканским моделям гремящие браслеты, звенящие подвески, надевающиеся на запястье, колено, щиколотку. Африканские модели он находил в этнографическом музее. Материалом были камешки, раковины, высушенные тыквы, скорлупки орехов, деревянные шары, всевозможные бубенцы. Танец сопровождался бубном, чтец сочетал свой монолог с ритмами барабана. Рождалась новая музыка — для ударных инструментов. Но искусство игры на всевозможных ударных старо как мир, и только европейцы знали о нем меньше, чем другие народы мира. Как только в орфовской Школе гимнастики и танца дело дошло до применения мелодических инструментов (флейт, ксилофонов, металлофонов), первыми мелодиями стали универсальные и древние пентатонические мелодии.

По заказу Орфа мюнхенский инструментальный мастер Карл Мендлер построил целое семейство ксилофонов, а затем и металлофонов, составивших основу будущего орфовского оркестра, в котором большую роль играли также и блокфлейты, рекомендованные К. Саксом как древние мелодические инструменты. Около 1930—1931 годов немецкая пресса приветствовала выступления «танцующего оркестра» орфовской Школы гимнастики и танца, отмечая, что именно здесь достигнуто давно утраченное европейской культурой *единство музыки и движения*, которым отмечена была культура античности и которое сегодня сохранили внеевропейские культуры. Вторая мировая война положила предел экспериментам Орфа, а Школа его со всеми бесценными инструментами сгорела во время воздушного налета. Нацистская критика открыла в музыке Орфа «неарийское» начало, в его «Кармина Бурана» она отмечала «откровенное джазовое настроение», в статичности форм видела отход от высших завоеваний «западного духа». «Музыка Орфа, происходящая из ритма, построена на чужеродных, внеевропейских, примитивных основах и ориентирует нас на средневековое восприятие, за которым стоит традиция Азии. [...] Не ритм должен воспитывать и формировать музыкальное чувство человека, а его „расовая душа“. Немецкой душе не нужна примитивная экзотика каменного века» (184, 762—765).

Появление на горизонте европейской музыки «экзотических цветов» Китая, Японии, Индонезии, Африки, Латинской Америки доказывает сегодня верность художественных «прогнозов» Орфа.

Орф и в поздние годы не изменил внутренней логике своего творческого развития. Он был занят воссозданием на основе античного и древневосточного театров некоего нового «синтетического произведения искусства». Он руководствовался идеей той самой «интегральной музыки», которая сумела бы преодолеть национальную ограниченность восприятия и сделать музыку подлинным «языком народов». При этом Орф оставался на позициях действенного жизнестроительного искусства, роль которого в будущей жизни людей, как он полагал, будет необходимой и важной. Но Орф видел в музыке не только функциональное начало. Он считал музыку искусством философическим, пророческим, тесно переплетающимся с историческими судьбами народов. Не случайно, что в июне 1947 года, во времена разброда и дезориентации немецкой музыки, силы которой были подорваны войной и нацистским культурным террором, перед премьерой музыкальной драмы «Бернауэрин» Орф предложил журналу «Мелос» опубликовать следующий фрагмент древней китайской книги: «Покой и упорядоченность всего сущего — лоно музыки; а музыка воздействует на ход вещей. Несовращенность помыслов людских — залог совершенства музыки. Но из чего проистекает совершенная музыка? Из равновесия. Равновесие же коренится в истине, а истина — в смысле бытия. И потому судить о музыке может лишь тот, кто этот смысл постиг. [...] Властители мира сего склонны видеть наивысшие ценности в жемчуге и алмазах, в мечах и копьях. Но чем больше у них этих сокровищ, тем более ропщет народ и возрастает угроза, нави-

сающая над страной, а стало быть, и над самими ее властителями, для которых эта угроза чревата утратой всех драгоценностей. Такие же опасности таит в себе и музыка людского сообщества, сбившегося с пути истинного. Громоподобные раскаты литавр, вихрь барабанной дробы, звон гонгов, рассекающий пространство словно молнии, полногласие духовых и струнных — вся эта музыка способна возбуждать, потрясать, она грозит расплескать чашу жизни. Но она не умеет просветлять душу. И потому чем увлекательнее такая музыка, тем в большей опасности пребывает страна, тем глубже падение ее властителей. Таким путем утрачивается и самая суть музыки»¹².

Обращая внимание на эти слова, Орф призывал новое поколение музыкантов взвесить свои экспериментаторские намерения, приостановить инерцию дегуманизации искусства, слишком тесно связывавшего себя с миром новой техники и слишком большое внимание уделяющего развитию новых и сложных «техник» композиции.

Орф нелегко преодолевал декадентский мистицизм, духовную темноту того времени, в которой тонул созданный воображением Т. Манна композитор Леверкюн. Орф настойчиво работал над решением проблемы «что такое искусство?» — сны золотые, средство наркотического опьянения, безотчетное и безответственное самовыражение индивида или универсальное средство проникновения в тайны мира, в сущность человеческого? Эзотерические кружки ищущей интеллигенции отталкивали его откровенной растерянностью перед обилием в равной мере малоубедительных решений этих проблем. Он в течение всей долгой своей жизни неустанно работал над преодолением эклектизма, над выработкой более органического миропонимания. Он шел, хотя и медленно, от магии к разуму, от любования красотой «цветов зла» к простому состраданию. Он глубоко понял от древности идущее целительное свойство художественной творческой деятельности.

Большое значение для внутренней духовной работы Орфа имели его счастливые встречи с фольклористами, этнографами, исследователями древних культур, философствующими историками искусства (это были К. Хубер, К. Сакс, В. Шадевальдт, Т. Георгиадес, К. Кереньи, А. Лисс). Последнее произведение Орфа представило на суд

¹² Этот текст («Великая музыка» из пятой главы книги Люй Бу Вея «Весна и осени господина Люя») приводится здесь умышленно в переводе с той немецкой публикации, которой пользовался Орф (перевод В. А. Ерохина).

В 1943 году была создана «Игра в бисер», где воспроизводится в точности тот же самый фрагмент («Великая музыка»). Хотя выбор и сочетание частей текста у Гессе несколько отличается от того, что предложил Орф, но в обоих случаях есть подчеркивание связи между упадком музыки и «упадком правления и всего государства». Гессе еще настойчивее напоминает о китайских верованиях в некую «музыку гибели». Из текста Гессе еще более непосредственно следует, что разрушительная, порочная, опьяняющая, греховная музыка возникает, если неверно толкуют самую суть музыки.

Китайский источник, взятый Гессе и Орфом, был опубликован в немецком переводе Р. Вильгельма в 1925 году, но Гессе и Орф вспоминают о нем в 40-е годы. Это и осознание пережитых лет и предостережение, хотя тема музыки в романе Гессе многозначнее и шире. Совпадение все же говорит о многом.

публики не только лежащую на поверхности концепцию «конца времени» и «забвения всех вин» человечества, но и бодрствование трезвого ума во времена смертельной опасности и драматической катастрофы, идею вигилии — «ночной вахты» высокого духа, ответственного за судьбы людей. Идея очищения души человеческой, светлого преображения его личности глубоко пронизывает не только это произведение (Мистерия конца времени), но и его педагогическое учение. Орф — враг абстракций и схем, что отличает его и от христианских теологов, и от антихристианских мистиков и оккультистов.

Намного ранее, чем поколение поставангардных музыкантов, Орф глубоко проникся спецификой «ненынешней» культуры, которую он вновь обрел в соприкосновении с античностью, Древним Востоком и ранним средневековьем, с миром бесчисленных фольклорных форм. Духовный горизонт его расширился до понимания тяжкого греха современной культуры Запада — ее европо- и модерноцентризма. Широкое понимание исторического процесса дало Орфу мужество преодолеть установку окружавшей его театрально-музыкальной среды на непрерывное новаторство, на ложную идею «непрерывного прогресса» в области выразительных средств, охватившую сознание творцов «сиюминутного» искусства, игнорирующего историзм мышления.

Орф рано ощутил неполноту, недостаточность своего европейского воспитания и в этом представляет примечательную параллель Г. Гессе, на что исследователи Орфа до сих пор не обратили внимания. Орф, как и Гессе, совершил свое духовное паломничество «в страну Востока». В его произведениях «незападное» понимание времени: вневременное и вечное подавляет проявления временного, сегодняшнего. Соответственно в большинстве фигур, выступающих на сцене театра, выдвигается на первый план родовое, всечеловеческое, а не личностное, не индивидуальное.

Орфа постоянно волновало предчувствие того, что индивидуалистическая традиция западной культуры кончается, исчерпывается и что спасение — в возврате к тому времени, когда и в самой европейской культуре еще не было этого погружения в стихию индивидуального и частного. При этом языческое, прачеловеческое ему ближе, чем христианская духовность. Видимо, цель его — создать некий универсальный мир духовности, исходя из человеческого праначала и как бы специально обходя постулаты священного писания и религиозный канон вообще. Отсюда свободная игра категориями разных систем, языческих и христианских. Отсюда же и юмор на грани богохульства. Он видит некий универсальный мир: сквозь немецкое (баварское) проглядывает Эллада, Рим, средневековье и Древний Египет.

Характерно в этом смысле его музыкальное решение формы античной трагедии. Он заменил речитацией на одном звуке оперный речитатив и сохранил лишь редкие островки ариозного пения. Это было подсказано ему богослужением. Византийская литургия ближе греческой трагедии, чем опера, начавшая свое существование

на рубеже XVI и XVII веков. В этом Орф имел странного предшественника¹³.

Решение декламации в античной трагедии в духе псалмодирования византийской литургии — только частный случай «неевропейского пути», избранного Орфом для некоторых его сложных художественных решений. Особенно много удивительных находок подобного рода в «Прометее» по Эсхилу, где Орф полностью сохраняет текст на древнегреческом. Слово все более становится для Орфа музыкальным объектом, звуковым материалом композиции. «Включение шумоподобных частиц в сочетаниях с темными и светлыми, долгими и короткими гласными дает многоступенчатые ряды звуковых красок и ритмических артикуляций. В некоторые моменты можно говорить уже о чисто шумовой музыке, о чисто ударной музыке. Это высокоразвитый язык символов, напоминающий виртуозность африканского барабанщика» (198, 11). Многочисленные образцы внеевропейских методов интерпретации драматургических текстов в произведениях Орфа разнообразны, но главное, что они еще не превзойдены ни одним из последователей Орфа из среды поставангардного поколения музыкантов. Орф ушел далеко вперед в создании «интегральной музыки», о которой заговорили сравнительно недавно и без указания на музыкально-речевые и сценические открытия Орфа.

* * *

Творчество О. Мессиана многосторонне интерпретирует тему Востока — не только эстетически, но и в формировании целостного индивидуального мировоззрения, сложно сочетающего традиционный католицизм и восточный мистицизм (что стало возможным во второй и особенно в третьей четверти текущего столетия). Мессиаан стал вдохновителем и учителем целого поколения «ищущих Востока» авангардистов — воспитанников Дармштадта (постоянного семинара по изучению новейших техник композиции, имевшего высокий авторитет в 50—60-е годы в ФРГ). Здесь музыкальное образование «нового типа» получили с участием Мессиаана не только К. Штокхаузен, но и некоторые американские, латиноамериканские и японские композиторы.

¹³ В Москве 1918—1919 годов Государственный показательный театр готовил «Царя Эдипа» Софокла к торжествам по поводу съезда III Интернационала. Постановкой руководил Федор Степун, тогда уже известный философ, музыку писал Р. М. Глиэр. Придя к мысли о возможности применения к исполнению античной трагедии метрической схемы православного богослужения, Степун мотивировал свое решение так: «Мне хотелось прежде всего уйти от произвола психологического индивидуализма, чуждого религиозной сущности трагедии, и добиться чтения, свободного от всякой аффектации, искреннего, глубокого и простого, лишь изредка прерываемого гневными и ликующими возгласами, изнутри страстными, но извне столь же строго закованными в канонически напевную схему, как протодиаконские возгласания в церкви» (74, 242—243). Совпадение может показаться удивительным, но, по всей вероятности, современные Орфу и Степуну исследования античности и Византии стали общим источником творческой интуиции обоих экспериментаторов.

Мессиян решительно выступает как религиозный пророк, сближающий в своем сознании Будду и Христа. Отказываясь от традиционно-европейских методов разработки музыкального материала, он создает статические композиции, часто монументальные, на основе многообразных приемов интонационного, ритмического, колористического варьирования. Уже в 1939 году он применял в своей музыке индийские ритмы и раги, по его мнению, соответствующие церковным ладам григорианики («Les Corps Glorieux» для органа). Это был ранний опыт «синтеза» восточного и западного. Для сочинения «Цветов града небесного» (исполнялось в 1964 году в Донауэшингене) он выбирает пять цитат из «Апокалипсиса Иоанна», и последняя из пяти цитат, говорящая о блеске небесного града, породила в сознании композитора новые красочные представления, реализуемые с помощью маримбафонов. В этой связи он производит трансформацию индонезийского гамелана. (Характерные ритмические приемы Мессиян выводит также из наблюдений и анализа пения птиц.)

Новейшие исследователи находят в произведениях Мессияна «медитативную мелодику», приближающуюся к пению мантр, образуемую определенными модусами (звукорядами). Развитый образец этого рода — «Преображение господа нашего Иисуса Христа» для солистов, хора и оркестра (исполнялось впервые в 1969 году в Лиссабоне). Из последовательности мотивов хорального речитатива здесь извлекаются все модально-гармонические созвучия произведения. Эксперименты в области музыкального языка в известной мере связывают Мессияна с Дебюсси, но разработка новых статических форм заходит в его композициях значительно дальше, чем это могло быть во времена Дебюсси. Мессиян действительно изучает и использует, трансформируя по-своему, ладовые системы арабской, индийской, японской и даже полинезийской музыки. Его в особенности привлекают ритмическая и «аметрическая» система организации звуков, предложенная индийским музыкальным теоретиком XIII века Шарнгадевой. Все-таки исходный пункт экспериментов Мессияна — темперированная хроматическая система, октава, разделенная на симметричные группы звуков (заключительный звук одной группы — начальный звук другой). Вовлекая в свой музыкальный обиход приемы индийской или любой другой национальной музыки, Мессиян озабочен обновлением *своего* музыкального языка. В поисках нового он с равным интересом может ассимилировать индийские ритмические модели, мелизматические узоры птичьего пения или сложные линии движения небесных тел. И хотя в его музыке чаще обнаруживаются связи с культурой Индии, «индийская реальность» у него условна. Все «внеевропейское» и нетрадиционное для него — новый строительный материал. В свое время серийная техника Шёнберга охватывала только высоту звуков. Потом серийность перенесена была на длительность звука, тембр, звукоизвлечение и т. п. Свой шаг к этой тотальной детерминированности сделал и Мессиян («Mode de valeurs et intensités», 1949). Насквозь рационализированная композиция (например, «Структуры» Булеза, 1952) также свя-

зывается с опытами Мессиа́на, с его теоретическим исследованием «Техника моего музыкального языка».

Хотя стихия «восточного» и культура Запада составляют явное противоречие в творчестве Мессиа́на, композитор как бы «не замечает» этого глубокого конфликта и произвольно смешивает элементы разных типов мышления и разные эстетические принципы. Это свидетельствует о постоянном присутствии в его сознании идеи «интегральной» западно-восточной музыки и западно-восточного «синтетического» мировоззрения. Идеи воскресения, преображения, связанные с личностью Христа, свободно смешиваются с категориями восточных религий. Для Мессиа́на нет различия между *молитвой* и *медитацией*, между католическим богослужением и древневосточным ритуалом.

В наши задачи не входит исследование природы творчества Мессиа́на. Небольшим числом примеров нам важно было лишь указать на причастность Мессиа́на к «новому ориентализму» западной музыки. К этому следует прибавить, что Мессиа́н (как в свое время Скрябин, Дебюсси) создает эстетически полноценные произведения, передающие слушателю энтузиастический порыв (в той степени, в какой этому мог способствовать музыкальный дар их автора). Следующая ступень «познания Востока» в музыке Запада ведет к существенным изменениям в эстетической природе музыкального произведения, и ощутимая «граница» проходит как раз через творчество Мессиа́на.

«По ту сторону» от этой границы находится многое, что связано с обращением к Востоку в музыке послевоенного авангарда. Европейские композиторы все чаще вторгаются в область восточной философии и религии. Они интенсивно осваивают новые для них принципы музыкального мышления, новое представление о времени в музыкальном произведении, многообразный, вновь открытый ими материал музыки. В различных областях внеевропейской музыки они находят новые стимулы к творчеству, а композиторы, которых следует назвать *изобретателями* новой музыки, нередко находят в музыке далеких по времени и характеру культур оправдание, легитимацию собственных открытий. Речь идет часто не об объективно изученных закономерностях, а об искусственном сближении новейших экспериментов и старой традиции. И тем реже можно говорить о подлинном органичном *синтезе* западного и восточного в изобретенных новых системах композиции и принципах письма. Важно отметить, что все это происходит *после* плодотворных опытов «западно-восточного синтеза» в русской музыке XIX века и непосредственно во время развития разнообразных связей между европейскими и неевропейскими музыкальными национальными культурами СССР, о чем говорить здесь не представляется возможным. Однако опыт русских и советских композиторов остался полностью за пределами внимания послевоенного западного авангарда, что было, к сожалению, предопределено общественной и культурной ситуацией в мире.

Возникли и специфические проблемы послевоенного времени,

связанные с влиянием западной традиции на профессиональных композиторов Индии, Японии, Китая, Кореи, африканских стран и др. Появилось немало неевропейцев, воспитанных в лоне собственной культуры, но пишущих новые сочинения для европейских музыкальных инструментов, сочиняющих электронную музыку, пользующихся многими техническими приемами западного авангарда и причисляемых к этому авангарду. Эти случаи достаточно многочисленны и очень различны. Нередко здесь можно видеть феномен ложной ассимиляции, возникший из ошибочного понимания одной из сторон или даже обеих сторон одновременно (имеются в виду, условно говоря, «западная» и «восточная» стороны). Изучение этих явлений требует тонкой дифференциации: возбуждение от знакомства с чужой культурой, частичные заимствования элементов чужой культуры без целостного постижения ее основ и — серьезные опыты синтеза.

Мессиян извлекал необходимые ему для построения его собственной системы ритмические и мелодические модели из индийской музыки. Булез в «Молотке без мастера» (1954, новая ред. 1957), может быть и неожиданно для его слушателей (а главное — совершенно неразлично для слуха), имитирует звучание и пробует технику игры на японской кото в партии гитары. Это и не заслуживало бы упоминания, если бы не определенный интерес Булеза к проблеме случайности в импровизационных формах индийской музыки, особенно к возможностям свободы от метрических норм, к идее «открытой формы».

Среди японцев и корейцев, принадлежащих, по сути дела, к европейскому авангарду, наиболее заметно имя Исанг Юна (р. 1917, из поколения, близкого к Мессияну и Кейджу). Его исполнявшееся в Европе сочинение «Лойанг» («Loyang», 1962 г.) демонстрирует связь с древней традицией корейской церемониальной, придворной музыки; виртуозная партия флейты и эффекты глиссандо напоминают также о китайской практике музицирования. Японцы и корейцы сегодня сочиняют для западных инструментальных ансамблей на основе своих национальных традиций, но в то же время и под значительным влиянием звуковых эффектов и музыкальных структур именно западного авангарда. Вообще следует отметить, что в большинстве случаев композиторы, воспитанные развитыми профессиональными культурами Востока, легче, полнее, глубже ассимилируют музыку Запада, чем представители западного музыкального авангарда — подлинную культуру Востока. Музыкальная критика Запада не раз отмечала «неадекватность» понимания Востока музыкантами «свободного джаза», поп-группой «Битлз» и даже всемирно известным скрипачом Иегуди Менухиным (признанным йогом), который отважился играть вместе с Рави Шанкаром и записать дуэт скрипки и ситара на пластинку. (Последний пример особенно показателен: два виртуоза высшего класса, оба — знатоки и западной и восточной традиции, обладающие высоким вкусом, — и все же их совместная игра не была положительно оценена строгими специалистами, поскольку звуковой мир скрипки и западная школа исполнительства ничего не

выигрывают от сближения с восточной школой и звуковым миром ситара.)

* * *

В упоминавшейся выше книге Е. Завадской «Культура Востока в современном западном мире», в разделе «Чань и музыка Запада» нечувствительность автора к проблемам специфически музыкальным приводит к тому, что «Песнь о земле» Малера, якобы выразившая дух учения чань, оказывается близко соотносенной с музыкальными парадоксами Джона Кейджа.

Дж. Кейдж (трудно подыскать фигуру, более далекую от Малера!), как пишет Завадская, своей музыкой стремится *высвободить* звуки, избавиться от «я», выйти за собственные рамки — отсюда его безымянные творения, созданные автоматическим письмом, путем случайного сочетания звуков «как бог на душу положит» (30, 149).

Кейджу приписывается *ликвидация пропасти* между музыкальным звуком и шумом, включение в музыку конкретных звуков жизни¹⁴. Завадская полагает, что Кейдж и его единомышленник художник-дизайнер Р. Раушенберг как истинные последователи учения дзен содействуют выявлению астрального смысла музыки и воссоединению астрального и социального в искусстве вообще. Причем поп-арт и представитель его Раушенберг, как уверяет нас Завадская, обладает истинным пониманием восточного искусства, в частности острого и лаконичного искусства дзен. Нам предлагают принять на веру, что Раушенберг и его музыкальный единомышленник Кейдж действительно являются глубокими знатоками искусства, порожденного дзен-буддизмом, и что эти люди толкуют восточное искусство «адекватно», не приспособлявая его к авангардистскому сознанию современного западного художника. Нам это кажется, по меньшей мере, наивным, особенно если первым проявлением в европейской музыке «буквы и духа чань» считается «Песнь о земле» Малера, который таким образом поставлен на одну доску с клоуном-дадаистом Кейджем и учеником Кейджа, «создателем хеппенинга» Аланом Кэпроу. Наивно также называть Кейджа популярным американским композитором, тогда как он представляет именно непопулярную в США авангардную элиту и давно отшумевшую моду, поддержанную как раз *европейскими* музыкальными авангардистами, пригласившими его участвовать в Дармштадтских курсах новой музыки во второй половине 50-х годов.

Но более всего Завадскую интересует теоретическое сочинение Кейджа «Молчание» (*Cage J. Silence.* — Middletown, 1961), в котором используются труды знаменитого японского «учителя дзен» Т. Д. Судзуки, строится новейшая теория композиции, раскрывается принцип создания *серийной музыки*. (Как это известно, принципы создания

¹⁴ Приоритет у Кейджа с полным правом могли бы оспорить итальянские футуристы 1910-х годов и еще в большей мере изобретатели «конкретной» музыки во Франции после второй мировой войны. См. об этом в очерке «Музыка и машина».

серийной музыки были сформулированы Шёнбергом, у которого Кейдж непродолжительно и совершенно безуспешно учился!)

Главный источник теории композиции Кейджа, как мы узнаем из книги Завадской, — древнекитайская «Книга перемен» («И-цзин»). Кейдж в своей книге описывает 64 гексограммы, соотношение пауз и звуков, интервалы меньше полутона, выход слуха за рамки темперирации. Книга Кейджа свидетельствует, что он исходит в теории и практике из достижений Шёнберга и Веберна, из чаньской «ментальной практики», из графической символики «Книги перемен», этики майстера Экхарта и психологии К. Г. Юнга. В его мировоззрении нет прошлого и настоящего, нет границ между восточной и западной культурами. Есть лишь глубинное единство человеческого духа, и это единство выражается музыкой. Музыка в учении Кейджа соразмеряет «я» и «не-я», миг и вечность, звук и паузу, цвет и белизну, она же снимает «дуальность».

Исследователь не делает никакого различия — качественного, смыслового — между всеми описываемыми феноменами, не объясняет способа ликвидации пропасти между звуком и шумом в композициях Кейджа. Между тем музыкальные хеппенинги Кейджа, его музыка для препарированного (подготовленного) рояля, его «музыка молчания», разыгрываемая в концертном зале как шутовской аттракцион, — все это не может быть ни объяснено, ни оправдано только его приверженностью учению дзен. Судя по неоднократно упомянутой книге, Е. В. Завадская не делает различия между содержанием восточных религиозно-философских учений и дзен-буддизмом американской (а впоследствии и европейской) контркультуры 50—60-х годов. Джон Кейдж как художник и социологический феномен принадлежит целиком этой контркультуре, он один из самых духовно малоподвижных ее адептов, сочетающих навязчивое дадаистское эпатирование публики с другими устаревшими приемами «провоцирующего» и дезориентирующего характера.

Представляют большой интерес *подлинные* свидетельства современников Кейджа о его личности и его художественных опытах.

Как уже говорилось, Дж. Кейдж тесно связан с американской философствующей богемой, то есть с американской контркультурой 50—70-х годов. Восторженно встретившая этого «музыкального клоуна» европейская авангардистская среда, возможно, и не догадывалась поначалу, что Кейдж прошел «калифорнийскую школу» и сделал для себя далеко идущие выводы из сочинений О. Хаксли, Дж. Керуака, из компромиссного неодзен-буддизма А. Уотса и других явившихся на его пути источников «восточной мудрости».

Воспоминания Алана Уотса тем объективнее, чем дальше он отстоит от профессиональных интересов музыкального авангарда. Едва ли Уотс был духовным наставником Кейджа. Они почти ровесники (Кейдж родился в 1912 году, Уотс — в 1914) и пришли к общей платформе каждый своим путем. «Меня познакомила с Кейджем одна танцовщица, — пишет Уотс. — Кейдж интересовался тогда (то есть в начале 50-х годов. — О. Л.) отношением музыки к дзен-буд-

дизму и исследовал мелодию тишины. Меня привлек в Джоне главным образом близкий мне род юмора... он вознамерился дать «клавирабенд» и выйти во фраке, с ассистентом для переворачивания страниц, а партитура концерта должна была состоять из одних пауз. Вся соль заключалась не только в том, что он мог себе все позволить в безнадежно спятившем с ума мире музыкального авангарда и был, таким образом, самым большим шарлатаном из них всех, но в том, что он таким образом открыл, как слушают тишину, и захотел продолжить этот медитативный процесс, повести его дальше» (206, 187; курсив мой.— О. Л.). Когда музыка в концертном зале просто не звучит, «люди закрывают глаза и воспринимают все звуки, возникающие спонтанно, просто как звуки, ни с чем их не идентифицируя, как это делают обычно. Через минуту, однако, люди понимают, что звуки возникают из пустоты без причины, и таким образом (полагает Кейдж) люди становятся свидетелями рождения универсума» (ibid.). «Может быть, не все знают,— продолжает Уотс,— что Джон Кейдж блестящий музыкант, который сделал открытие: люди, и мы в том числе, не могут больше слушать. ...Все звуки, которые не подчиняются условным правилам, воспринимаются нами теперь как совершенно незначительные шумовые помехи. Ведь было же время, когда и живописцы и вообще все люди видели всякий ландшафт просто как оптический „фон“. Теперь же Джон обращает наше внимание на звуковой ландшафт и надеется еще перевоспитать таким образом наш слух. Живописцы однажды провозгласили „голые“ ландшафты произведениями искусства и вставили их в рамы. А Джон использует ритуал концертного зала как раму для тишины и возникающих в ней спонтанных звучаний, и эти спонтанные звучания и эту тишину мы в один прекрасный день, возможно, будем находить столь же восхитительными, как небо, горы и леса» (ibid. 188; курсив мой.— О. Л.).

Конечно, Уотса интересует не Кейдж и не музыка. Он хочет сказать, что «немые концерты» Кейджа были пропагандой учения дзен. Уотс уверен, что у большинства людей «индустриальных наций» отсутствует способность к спонтанному музицированию — пению, танцу, игре на блокфлейте без предписанных правил,— к тому, что Уотс считает самой идеальной формой медитации. Но в чем спонтанность? Выше было сказано, что Кейдж все это предусмотрел и вычислил и что его шарлатанство не было и тогда ни для кого тайной.

Но вот свидетельство о Кейдже, принадлежащее немецкому музыкальному критику Х. Х. Штуккеншмидту: «В мае [1949 г.] Колумбийский университет устроил фестиваль современной музыки. Рядом со мной сидели супруги Хиндемита. Программа была утомительной и не слишком радующей. Впервые я слушал музыку „препарированного фортепиано“ Джона Кейджа. После получаса изощренно стрекочущих, дребезжащих, грохочущих звучаний, которые доводили звуки рояля до полной неузнаваемости, Хиндемит почувствовал, что с него довольно: „Здесь на углу есть хороший погребок с омарами. Давайте поедим вместе“. Я был совершенно согласен. Мы ели, пили

и развлекались прекрасно. Я предложил Хиндемиту мой альбом автографов. Он нарисовал играющего на фортепиано омара и подписал: „Не может быть и речи о фестивале современной музыки, особенно если „Lobster Pond“ находится неподалеку от Кейджа“. А сбоку приписал: „Препарированный омар, играющий на препарированном фортепиано для препарированных слушателей“» (199, 208. «Lobster Pond» — вероятно, название погребка.— О. Л.).

В отношении Кейджа мы считаем «живые свидетельства» первых его слушателей гораздо более ценным познавательным материалом, чем, к примеру, заумные аналитически-теоретические статьи музыковедов, старающихся исследовать самую «материю» музыки Кейджа. Поэтому продолжим в этом же духе. В 1962 году в Западном Берлине были организованы беседы с композиторами на телевидении. Из всех диалогов, которые вел Штуккеншмидт (их было 12), с Кейджем произошел самый невероятный. «Он имел под рукой аппаратуру, производящую электронный шум, сам говорил через эту шумовую маску, и когда я ставил ему критические вопросы, он устраивал такой адский шум, что мои слова невозможно было понять» (ibid., 496—497).

Последнее, что написано у Штуккеншмидта о Кейдже, заслуживает не меньшего внимания. Речь идет о новом периоде экспериментов, когда Кейдж перешел к продуцированию абсурдных представлений и хеппенингов. Штуккеншмидт видел сценическую «акцию» Кейджа 7 марта 1960 года в Нью-Йорке в маленьком театрике итальянского квартала на Бликер-стрит. «В полутьме на проволоках висели странные предметы: фигуры из папье-маше, чучело песка, маленькие цветные баллоны и шлем кирасира. На столе горели свечи и освещали кинокамеру. Из целлофанового пакета текла цветная жидкость в тазик. Басовую трубу без раструба смазывал маслом господин во фраке с длинным садовым шлангом. Гибкая танцовщица в обтягивающем платье бросала под ноги танцующему степ мужчине букеты цветов. В углу некто брился электробритвой. Заводная собачка с горящими электролампами вместо глаз бегала по сцене. Раскрывшийся зонтик выбросил целое облако конфетти. Пианист выпустил на крышку рояля маленький аэроплан. В металлически-сизом шелковом одеянии певица-альт пела «Говорите мне о любви». Сзади стоял Джон Кейдж и медленно считал от одного до двадцати двух. Пассажи тромбона прерывались вакханалией из «Тангейзера». Трубоч снял с себя фрак и сорочку. Его белье было пересчитано и выжато. Ни один из шести участников, казалось, не знал, что делают другие» (ibid., 321—322). Эта «Театральная пьеса 1960» была клоунадой в технически-дадаистском стиле старого цюрихского «Кабаре Вольтера» (1916). Мир Макса Бротера перемешался с миром Эрика Сати. Штуккеншмидт готов признать истинный комизм этого представления, виртуозное искусство пианиста Тюдора, певицы Арлин Кармен, танцоров Мерси Каннингема и Каролин Браун. Однако коллеги-критики из «New York Times», с которыми беседовал об этом Штуккеншмидт, только удивились, что он все еще уделяет внимание таким

вещам, которые в Америке уже все считают «давно преодоленными».

Особенно симптоматично, что у Штуккеншмидта (а мы цитировали книгу его мемуаров) так и не сказано ни слова о «сверхидее» Кейджа: о дзен-буддизме или «теории тишины». Штуккеншмидт явно не хочет тратить усилия на расшифровку того, что не имеет скольконибудь адекватного выражения в музыкальных звуках (полная противоположность позиции Е. В. Завадской).

«Ирония шарлатана», выдохшиеся сенсации 1916 года были, однако, приняты за чистую монету в послевоенной Европе. Алан Уотс, как мы видели, с самого начала указывает на «безумие авангарда», на котором Кейдж строит свой музыкальный бизнес. В Европе из этого вырастает целое направление, а люди, к нему примкнувшие, считают себя знаменосцами музыкального прогресса.

Интересны «академические» характеристики деятельности Кейджа. Музыкальный словарь Римана сообщает, что Кейдж создал новый звуковой мир «по ту сторону музыки» (172, 265). Словарь Х. Зегера относит Кейджа к явлениям «позднебуржуазной экспериментальной музыки» в связи с его «подготовленным» фортепиано, на котором он добивается эффектов, близких конкретной музыке (182, 146). Сам Кейдж неоднократно «корректировал» энциклопедии и словари. Он сообщал, что осуществил «препарирование» рояля еще в 1938 году (пьеса «Вакханалия»), а до этого изучал теологию, был учеником Г. Коуэла и А. Шёнберга, писал 12-тоновую музыку и музыку 25-тоновой шкалы, а главное — музыку для ударных. В Донаузингене он показал свою «препарированную» музыку в 1954 году, и это, вероятно, было его первым успехом в Европе. Далее он развивает принцип случайности (алеаторику). Музыка становится у него лишь «элементом» абсурдного театрального представления.

В книге о технике композиции XX века Кейдж попадает в категорию «эксцентриков» (39, 259—261). К той же категории относится американский экспериментатор Фредерик Ржевский с его «Сонатой без рук», исполняемой на клавиатуре подбородком.

В 1972 году в дополнительном томе римановского словаря указывается, что Кейдж, этот самый крайний представитель авангарда, еще в 1945 году начал занятия дзен-буддизмом и конфуцианством, «Книгой превращений» («И-цзинь»), «которая и теперь определяет его мышление» (171, 179). Сообщается также, что Кейдж составил манифест к «Blank Painting» («Пустому полотну», «Белой живописи») художника Р. Раушенберга (1952), а в 1967—1969 годах осуществил композицию для компьютера. Приведенный здесь список сочинений Кейджа едва ли не равен списку сочинений И. С. Баха.

Вслед за тем и советская музыкальная энциклопедия отмечает интуитивизм Кейджа, любовь его к парадоксу, непосредственность, «доктрину пустоты», заимствованную из дзен-буддизма, освобождение от всех условностей. По словам автора статьи, «поздний Кейдж» — это «полный субъективизм творчества, ощущаемый слушателями как звуковая анархия» (45, 767).

Каким образом распространилось влияние Кейджа, как подбира-

ли оброненные им перлы «восточной мудрости» свободные от груза критического мышления поставангардисты, отчетливо показывает книга П. М. Хамеля «Через музыку к самому себе». Для Хамеля Кейдж — определяющая фигура. Он, Кейдж, раньше и глубже всех, как полагает Хамель, изучил «философскую сущность музыки», социальные предпосылки акустической коммуникации и дальневосточные музыкальные культуры. Хамель с энтузиазмом описывает все ухищрения по превращению звуков рояля в звуки гамелана. (Возможно, что рояль действительно стал похож в руках Кейджа на гамелан. Не ясно лишь, зачем этот «самодеятельный музыкальный гений Америки» старался превратить рояль в гамелан.)

Публика негодовала на «сеансах тишины» Кейджа. Он же невозмутимо поучал нетерпеливых, пуская в ход свои познания в дзен. «Дзен учит, — формулировал Кейдж, — если тебя что-либо заставляет скучать 2 минуты, попробуй это продлить 4 минуты, если это тебе все еще скучно, попробуй 8 минут, 16, 32 и т. д. Наконец ты откроешь, что это вовсе не скучно, а очень интересно» (135, 25—26).

Если Кейдж явился первым музыкальным последователем идей калифорнийской контркультуры, то в Европе философию музыки Кейджа первым воспринял К. Штокхаузен. От него же «вседозволенности» учились другие композиторы авангарда — западногерманские, французские, итальянские, голландские. Волна прокатилась, оставив за собой разрушения и в музыке и в сознании слушателей.

...Но Кейдж все-таки отшумел. Падение его авторитета и отказ многих композиторов продолжать околмузыкальные игрища по модели, выработанной Кейджем, можно считать признаком некоторого оздоровления музыкальной среды. Польский критик Т. Зелиньский в этой связи писал: «...уже сегодня можно списать со счета таких авторов, как Кейдж, Кагель, Ксенакис (ограничиваясь самыми известными именами). Не будем заблуждаться: исчезают также многие произведения Булеза, Штокхаузена, Ноно, не говоря уж об их эпигонах, чрезмерно запутавшихся в сомнительных программах...» (31, 218). Эти слова можно было бы сказать *только* от лица публики. Большинство композиторов, прошедших ту или иную школу авангардизма, не согласятся с критиком. Для них Кейдж — один из первых создателей «музыки ударных инструментов», различными способами включавший «чистый шум» в звуковой спектр и добивавшийся «препарированием» эффекта «нетемперированных звучаний». Тот факт, что Кейдж довел сам процесс композиции до «чистой игры», определяя выбор высоты звука, ритма, динамики «операциями со случайностью» — то есть, например, простым подбрасыванием монетки, что в его сочинениях, построенных на «абсолютной случайности», звуковой результат почти совсем совпадает с результатом тотальной детерминированности в музыке его «антагонистов», что Кейдж поручает «управление случайностью» исполнителю или компьютеру, порывая с такими категориями, как традиция, связь с жизнью и даже личный вкус, — всего этого для «видавших виды» авангардных авторов недостаточно, чтобы «списать» Кейджа за ненужностью.

О своем отношении к американским экспериментаторам, в особенности к Кейджу, Штокхаузен писал: «Я регулярно бываю за границей. [...] В 1967 году вел в Калифорнийском университете полгода семинар для молодых композиторов. Много лет я подолгу бывал в США... и вот примечательный факт: когда я впервые посетил Америку в 1958 году, я восстановил в правах для американцев школу Кейджа, которую до этих пор никто не принимал всерьез» (200, 74). Алан Уотс, как мы смогли убедиться, откровенно называл музыкальные акции Кейджа шарлатанством. Штокхаузен же, может быть невольно, помогает нам понять, как создавалась всемирная солидарность и круговая порука волюнтаристов, шарлатанов, неумняемых и одержимых, избравших себе музыку как средство авантюрного самопрославления. И это царство голых королей продолжает свое прозрачное существование, хотя и переживает тяжелые разоблачительные кризисы.

Все музыкальные энциклопедии западного мира сегодня хладнокровно перечисляют «вклады» Штокхаузена в мировую экспериментальную музыку, его высокие академические звания, печатают длинные списки его сочинений. Его называют не только композитором и дирижером, он считается и педагогом, потому что никогда не упускал случая «обратить в свою веру» начинающих авангардистов разных стран. Подчеркивается, что он изучал философию и филологию. Так, вероятно, и ему самому кажется, но опубликованные им многочисленные «теоретические» тексты заставляют усомниться в том, достиг ли он вообще уровня интеллигента-гуманитария.

В 1951 году он учился на Дармштадтских курсах, а с 1958 года сам там преподавал. Но чем явились эти курсы, чему здесь научили представителей авангардной элиты, фанатически стремившихся демонтировать исторически сложившийся язык западной музыки? Сегодня, по прошествии многих лет, следовало бы дать справедливое определение деятельности этого «центра дезориентации».

С 1953 года Штокхаузен руководит студией электронной музыки в Кёльне; с 1955 вместе с Г. Аймертом выпускает сборник «Die Reihe», главный печатный орган европейского музыкального авангарда.

Штокхаузен прошел курс фонетики, теории информации и коммуникативных исследований в Боннском университете у Майера-Эплера. Он усвоил некую «мультинауку», вмещающую в себя все названные дисциплины. Энциклопедии не случайно создали образ универсально образованного человека, смелого художника-новатора.

Но в действительности никакая теория информации, никакая «фонетика» не пошли впрок Штокхаузену-композитору. В этой сфере он остается предприимчивым изобретателем разного рода умозрительных концепций, эклектическим дилетантом, предлагающим все новые, но вместе с тем неизменно искусственные, нежизнеспособные конструкции. Нет такого произведения Штокхаузена, которое даже музыкально грамотный любитель, если только он не вовлечен в узко-

групповые интересы авангардной среды, хотел бы по своей воле дослушать до конца или тем более прослушать повторно. Самого Штокхаузена, не раз встречавшегося с обструкцией музыкальной аудитории, это ни в малейшей степени не озадачивает. Его новые идеи, и даже такие, в которых можно усмотреть решительную эстетическую переориентацию, не меняют главной, определяющей особенности его творчества — искусственности, безразличия к контакту со слушателем. При этом роль Штокхаузена как идеолога музыкального авангарда в течение ряда лет только возрастала. Сначала он — виднейший представитель сериализма, далее одним из первых осваивает материал и технику электронной музыки, затем — пуантилистской и конкретной. Одним из первых применяет технику кластеров, которую вслед за ним развивали Д. Лигети и К. Пендерецкий. Наконец, Штокхаузен культивирует и вневропейский род музицирования, получивший в 60-е годы новые импульсы, — «интуитивную импровизацию».

Переход к такого рода композиции предварялся и сопровождался особой публицистической подготовкой. В 1968 году Штокхаузен опубликовал открытое письмо молодежи («Вместо паники и страха — высшее сознание», появилось сначала в газетах и вошло в третий том литературных работ Штокхаузена). «Письмо» констатирует, что западное общество и его культура испытывают состояние жесточайшего кризиса, что кульминация этого кризиса еще ждет нас в нынешнем столетии. Но автор письма настроен оптимистически: «Нас ждет такое, что можно сравнить с появлением первых растительных организмов из неживой материи, первых животных из растительного царства: новая ступень в развитии сознания» (189, 394). Штокхаузен мечтает о рождении некоего «сверхчеловека», чей уровень сознания будет резко отличаться от всего, что когда-либо было достигнуто. «Высшие способности» — это связь с универсумом. Этому препятствует, однако, непреодоленный человеком эгоцентризм, а также — деспотическая власть рассудка. Современное деградирующее общество — продукт «рассудка». Рассудок — господин тела, а душа — подвластная рассудку узница тела. «Нужно понять, что рассудок, если он постоянно, с помощью высшего вдохновения не питается из источника надрационального, что такой рассудок лишь комбинирует на разные лады накопленные им данные, что он способен в любой момент и утверждать и отрицать все что угодно. Его можно использовать для любой цели» (ibid.).

Итак, может показаться, что это критика рационального, которое освобождено от нравственного. Правда, этот же человек еще недавно фанатически утверждал всесильность рационального в искусстве. Но где же он видит источник нравственной ориентации в искусстве? — В контактах с «универсумом», порождающих «надличное», «высшее» сознание. Роль интуиции в музыке недооценивалась, и Штокхаузен хочет это радикально изменить. Путь — импровизационное сочинение музыки в небольших инструментальных ансамблях. В духовном плане это не просто игра и не просто сочинение музыки.

Это священнодействие, звуковая магия. В состоянии особой сосредоточенности в каждом из участников ансамбля начинает активно действовать «подсознание», партнеры взаимно сближаются. Но это не обычная творческая близость настоящих музыкантов-ансамблистов. Кто понял и прочувствовал идеи Штокхаузена, с тем происходят таинственные изменения. Конечно, речь идет не об элементарных добродетелях. Интуиция открывает неизведанные глубины духа. Вот план импровизации, предложенный Штокхаузенем своему ансамблю и бросающий свет якобы на характер этих изменений и «духовных глубин»: «Играй колебания в ритме частей твоего тела. Играй колебания в ритме твоей клетки. Играй колебания в ритме твоей молекулы. Играй колебания в ритме твоего атома. Играй колебания в ритме малейшей частицы твоего сознания. Пусть между моментами будет достаточное молчание. Когда почувствуешь себя более свободным, смешивай ритмы в любой последовательности» (111).

Такого рода наставления связаны с одной из самых причудливых фантазмагорий Штокхаузена, которую он подробно изложил в беседе с Дж. Коттом. Из этой беседы ясно, что человек, развивший в себе сферу подсознания, уподобляется электросистеме, улавливающей «волны» и «ритмы» космоса, земных объектов, атомов собственного тела. Музыкант — только медиум, улавливающий эти импульсы и передающий их в звуках. Сам он при этом как бы отождествляется с моделируемым процессом. «Некоторые из моих музыкантов, — рассказывает Штокхаузен, — говорили: „Я ничего не могу понять из подобной инструкции. Что я буду делать с ритмом вселенной?“» «Самому интеллектуальному» из них композитор ответил: «Разве вы никогда не ощущали во сне ритм Вселенной, не летали между звезд, не запечатлели в своем опыте вращение планет, скажем, нашей собственной планеты или других небесных тел солнечной системы?» — «Нет, — ответил ему музыкант, — я не располагаю таким опытом, сожалею об этом». — «А как насчет созвездий?» — настаивал собеседник. — «О, это чудесно!» — «Хорошо, тогда я внесу одно предложение. Вспомните интервальные созвездия в музыке Веберна. И затем соедините их с небесными созвездиями. Подумайте, например, о Кассиопее или о Большой Медведице». С этого момента музыкант, о котором идет речь, стал самым усердным членом нашей группы» (192, 13).

Трудно отделаться от впечатления, что полет фантазии композитора переходит в маниакальный бред. Но как бы ни относиться к этим высказываниям, совершенно очевидно, что предлагаемая «тренировка интуиции» (эkleктическая смесь некоторых мотивов индийской философии и современного техницизма) не имеет связи с задачами искусства и ролью интуиции в творческом процессе.

Свой творческий процесс Штокхаузен уподобляет химическому производству искусственных синтетических материалов путем воздействия на молекулярную структуру вещества. Тут же он сообщает, что открытие кода ДНК обещает возможность создания различных

типов новых живых существ. И в музыке должно происходить то же самое.

Вспоминая о длительной и трудной работе исполнителей над его секстетом «*Stimmung*», Штокхаузен отмечает, что при изучении его «вы начинаете осознавать и ощущать различные части черепа, которые вибрируют». И далее: «Если бы вы встретили моих певцов, вы бы увидели, насколько они изменились как человеческие существа. Они сейчас полностью преобразились, после того как спели эту вещь более ста раз на Всемирной выставке в Осака» (*ibid.*)¹⁵.

Итак, при исполнении музыки Штокхаузена магически быстро пересоздается психофизическая природа человека, а подопытного музыканта никто не спрашивает, хочет ли он быть «пересозданным»...

Еще одно интервью, данное Штокхаузенем американскому журналу «*Rolling Stone*» 8 июля 1971 года, после его триумфа в Нью-Йорке, когда исполнялась его композиция «Гимны». Интервью объясняло принцип «пространственной музыки»: «Кто-то поет в микрофон, а микрофон соединен с контрольным пунктом, и у меня имеется звуковая мельница, в которой один вход и четырнадцать выходов. И я могу вывести четырнадцать выходов на любой из пятидесяти динамиков, которые окружали людей, находившихся на платформе в центре сферы [...]. Можно было сделать полифонию двух разных движений... и затем неожиданно заставить другой слой звучания вертеться как сумасшедший вокруг слушателей по диагональной окружности... И это действительно приводит нас к новой эре пространства в музыке».

Такое, в основном техническое, сообщение, где, впрочем, уже мелькает нечто маниакально-навязчивое, соседствует со следующим рассказом Штокхаузена о самом себе: «Я могу проникать в определенные части моего тела, и иногда у меня появляется очень точное ощущение отдельных клеток тела... Я, например, был уже в состоянии испытать точно момент, когда бактерия или вирус входят в меня, ...у меня были моменты, когда я выгонял вирусы через ухо. Буквально преследовал их — я чувствовал момент, когда они оставляют меня, когда я убивал их» (*ibid.*, 15). Нужны ли здесь комментарии?

Описания диковинных мистических воззрений Штокхаузена на природу музыки и самого человека можно найти в изобилии в его статьях, интервью и комментариях к его произведениям (см. 57).

Мистическая или псевдомистическая вера остается вообще в сфере субъективного. Если же субъективное начинают рекламировать, неизбежно возникают подозрения в какой-либо корысти, шарлатанстве или в психической патологии. Болезненно-маниакальный ум бывает в определенных случаях чрезвычайно изощренным, практичным, предусмотрительным. Ум Штокхаузена, по всей вероятности, именно

¹⁵ В 1970 году для Международной выставки в Осака правительство ФРГ построило специально для Штокхаузена круглый зал. Двадцать солистов из пяти стран играли его музыку пять с половиной часов ежедневно, и этот зал посетило не менее миллиона людей. И зал, и его акустические устройства, а особенно звучащая музыка должны были демонстрировать достижения новой музыки Западной Германии.

таков. Он, разумеется, предвидел, что поднявшаяся в западном мире волна иррационализма, даже достигнув в пределах жизни одного поколения своей вершины, будет откатываться постепенно, с рецидивами, и волна эта захватит такое количество импульсивных любителей тайного и мистического, что этого хватит надолго.

Определенные формы молодежного бунта, заимствовавшие некоторые свои идеи в мистических утопиях прошлого, показали Штокхаузену самую перспективную стезю «музыкального прогресса». Он быстро приспособил свои созревающие идеи к студенческому движению. «Мы снова делаем революцию, — писал он, — это революция молодости мира ради высшего человека» (192, 292, 295). Но слово «революция» ближе всего здесь к понятию магии. Штокхаузен в 60-е годы солидаризируется с молодыми анархистами-богоискателями, пророками-духовидцами. Он сам ожидает, что настанет момент, когда дельфийские оракулы, колдуны, пифии, шаманы далеких времен и знаменитые гадалки в едином порыве «реинкарнируются», чтобы создать даже не музыку, а «медиум расширенного сознания».

После периода метаний между электронными приборами и экстравагантными экзотическими идеями Штокхаузен начинает все более постоянно интерпретировать музыку как средство и ритуал медитации. Такая музыка не нуждается в богатстве содержания, достигнутого искусством прошлого. Средства ее минимальны, бедны, но направлены на эффект гипноза, завораживания. Мир, создаваемый «эзотерической агитацией» Штокхаузена, — мир темных фантазий, абсолютного и беспросветного солипсизма, и если прибегнуть к терминологии психиатров — мир аутизма. Именно сегодня психиатры Запада продельвают более и менее успешные опыты выведения больных аутистов из состояния неконтактности и духовной темноты с помощью музыки. «Интуитивная импровизация» Штокхаузена скорее способна нормального человека погрузить в состояние изоляции от реальности.

Комментируя сочинение «Гимны», Штокхаузен расценивает его как музыку «пост-апокалипсиса». Другой перспективы у нашей планеты нет, «мы должны через *это* пройти», — говорит Штокхаузен, а *это* — «коллективная смерть в больших группах». И войны между Китаем и Россией, разрушение американских городов, общий «очищающий удар» (*ibid.*, 11). Штокхаузен нисколько не сомневается в информационной ценности своих видений, ибо он — особого рода транзистор, постоянно бомбардируемый космическими лучами. Нужно только иметь особый дар «конкретизировать» всю эту информацию.

Штокхаузен рассказывает о письмах, которые он получает. Эти люди «тоже» общаются, как и он, с отдаленными звездами. Они совершают даже космические путешествия «в диапазоне 9 мегагерц», но чужды развивающейся повсюду наркомании. Их путешествия — чисто «интуитивное творчество», результат действия «расширенного сознания». В Северной Индии, как заявляет Штокхаузен, уже теперь появился новый вид человека, высшего человека! (См.: 192, 11.)

Опровергать или анализировать такого рода откровения как-то неловко. Можно только напомнить, как разные мессиански настроенные личности в разное время апеллировали к этим мифологическим «северным индусам», исконным «арийцам»... Среди мечтателей-демагогов, как известно, были и заблуждающиеся и обманутые, духовные и политические совратители, и обманщики и преступники...

Среди произведений Штокхаузена разных периодов его творчества есть более и менее связанные с миром внеевропейской мысли и ориентального музицирования. Прежде всего Штокхаузен заинтересовался западным пониманием времени. Его сочинение «Контакты» примыкает к группе характерных в отношении понимания времени сочинений авангардных авторов. Эти сочинения совершенно атематичны, статичны и представляют собой «звуковые картины», часто очень протяженные «звуковые видения», приближающиеся к вновь формирующемуся представлению о музыкальной медитации. Широкие звуковые плоскости такого рода можно наблюдать у Кагеля («Transitions»), Лигети («Apparitions»), Л. Феррари («Tautologos»), бесконечные вокализы «восточного типа» в «Torgo» Буссотти, пространные, как бы убегающие вдаль или слабо колышущиеся «звуковые пространства» у Пендереского, у Альдо Клементи и др. Как отмечено выше, Штокхаузен в «Карре» имел образцом тибетскую храмовую музыку. В сочинении «Я странствую в небесах» («Am Himmel wandere ich...») он обращается к индийской практике музицирования.

Примечательно его сочинение «Мантра» для двух пианистов (1970 год, во время его путешествия в Японию). Название недвусмысленно указывает на Индию. В интервью по поводу этого сочинения Штокхаузен говорит об индийской философии, о мутациях человеческого сознания, о «новом человеке», воспитываемом такой музыкой. Штокхаузен точно указывает, что его собственные представления о мантрах взяты им из книги Сатпрема об индийском мыслителе Шри Ауробиндо. Мантра — это великая поэзия и святое слово. Это область «сверхсознания», из которого исходит творческая интуиция. Штокхаузен говорит также о «растяжении» пространства и о 13-звучной формуле, которая воспроизводится им постоянно в этом сочинении. Реально его «Мантра» ни одним звуком не напоминает об Индии. Все остается в сферах самовнушения и абстрактного умозрения.

В 1975 году специалист по внеевропейским музыкальным культурам, музыкальный этнолог Ханс Эш (H. Oesch) заинтересовался «восточными связями» в музыке Штокхаузена и тем, что этот автор стал свободно манипулировать разновременными музыкальными стилями. Штокхаузен дал Эшу интервью, отрывок из которого мы здесь приводим. «Я начинаю, как в „Мантре“, например, из чисто комбинаторных посылок, из одной-единственной формулы, из которой путем расширений, растяжений, сжатия, сплющивания и прочих возможных изменений делаются разные постройки. Но тут некто вдруг кричит: „Ох, это звучит шесть секунд как чарльстон“, или „Это звучит почти как Барток“. [...] Тогда я отвечаю: „Да, конечно, потому что все

это — маленькие промежуточные продукты моей кухни ведьм“. [...] Если я открыл закон всеобщей музыкальной генетики и работаю по нему, то все исторические экземпляры, которые где-либо кристаллизовались на основе локальной изоляции, как островная культура, естественно появляются и у меня. Поэтому я нахожу, например, столь бессмысленным, когда американец Стив Рейч делает теперь *мозамбикскую музыку по-американски*, то есть снова продуцирует музыку по стилям. Если он как-нибудь поедет на Мозамбик, он увидит, *сколько реакционна* его музыка в сравнении с музыкой Мозамбика. [...] Можно предположить, что мимоходом, как дух, который на мгновение выглянул из окна, — в одной из моих пьес зазвучит такой Мозамбик и пробежит дальше. Почему? Потому что на соответствующих ступенях превращений генетические законы должны предсказывать все, что этот мир до сих пор продуцировал. [...] Включая и те прорывы в сферы форм, в сферы сознания, которые заглохли или не были вовсе известны в нашей традиции» (188, 456—460; курсив мой.— О. Л.).

Убеждение, что вся мировая музыка может быть «объяснена» одним универсальным «генетическим» законом и даже создана вновь на основе такого закона, — это стоит, пожалуй, рассуждений Штокхаузена о «сверхчеловеке» и «космическом транзисторе».

Теперь Штокхаузен работает над грандиозным по замыслу произведением «Свет», которое он не надеется закончить раньше 2000 года. Семичастная (семидневная) театральная композиция сочетает символику Библии, германских и восточных мифов. Кроме того, сам автор сообщил, что произведение автобиографично. Здесь Штокхаузен также предполагает достигнуть «великого синтеза» в своем музыкальном мышлении и подвести таким образом итог музыкальным исканиям XX века. Фрагменты этого цикла уже исполнялись.

4. Медитативная музыка

Слово «медитация» в наше время употребляется во многих значениях. Но все же все сходятся на том, что состояние медитации предполагает замкнутость от внешних впечатлений, телесное расслабление и внутреннюю собранность, молчание и самопогружение, ведущее к интенсивной духовной деятельности или религиозным переживаниям. Индуисты и буддисты понимают медитацию как метод психической тренировки, саморегуляции. Медитацию понимают и как размышление, размышляющее созерцание¹⁶. Практика медитации во всех случаях должна вести к познанию внутреннего «я», и это имеет решающее значение для тех форм новейшей музыки, о которой речь пойдет дальше. Принятие практики медитации означает и новый

¹⁶ Среди многих исследований, затрагивающих проблему медитации, следует указать на серьезную и содержательную книгу: *Абаев Н. В. Чань-буддизм и культура психической деятельности в средневековом Китае*. — Новосибирск: Сибирское отделение АН СССР, Бурятский филиал, 1983.

образ жизни, и новое отношение к искусству. Музыкальная медитация должна способствовать «снятию напряжения» и достижению предельно уравновешенного состояния. При этом индивидуальное «я» участвует пассивно, не контролируя психическую деятельность, растворяясь в потоке времени¹⁷.

Не является ли, однако, всякое подлинное слушание музыки своего рода медитацией? Разумеется, не всякая музыка для этого годится, но многое в ней приводит к «отвлеченному созерцанию» и дает ту внутреннюю тишину и покой, о которых так заботятся наставники медитации. Разве многие сочинения Баха или Моцарта не могут вызвать те же состояния? Но нет. Классическая музыка, по ощущению наших современников, уже утратила необходимую сегодня магическую силу и не отвечает понятию о медитации. Она не пригодна для того специфического — подобного гипнозу — самопогружения, которое подразумевалось музыкантами новой поставангардной формации.

Музыкальная медитация в этом ее понимании родилась позже, и *ее важным источником явился джаз* (более всего так называемый «свободный джаз»). Подчеркнутое единообразие метрической пульсации (граунд-бит), постоянное синкопирование ритма, варьирование простейших элементов — все это создает максимальную *интенсивность*. Никуда не направленная, она становится «завораживающей» статичностью. Исходная степень выразительности есть одновременно и ее предел; здесь нет важнейшего свойства классической музыки, которое Б. Асафьев определил словами «музыкальная форма как процесс». Процесс заменяется «пребыванием в состоянии». Вот, по-видимому, тот главный пункт, где новая медитативность соприкоснулась с джазом.

Если некоторые из композиторов, испытывавшие разочарование в рационалистических и чисто сонористических экспериментах раннего авангарда (50-е годы), обращаются к новой интерпретации традиционного музыкального наследия, включая уже и обесцененный романтизм XIX века (примечательна эволюция Пендерецкого), то другая, не меньшая часть избирает спиритуализм, связанный с мифом Востока.

Вневропейская музыка, с ее завораживающей повторностью, свойственной древнему ритуалу, по мнению некоторых композиторов и критиков, наилучшим образом удовлетворяет потребности современного человека в «новой простоте», создает условия для медитации. Здесь нужен простой ритм, упорное повторение заданной формулы. Основываясь на этом убеждении, поставангардные группы музыкантов как джазовой, так и академической ориентации стремятся

¹⁷ Следует отметить, что в современной практике распространяются разные виды медитации. Если буддийский патриарх Бодхидхарма, принесший в Китай учение чань, согласно легенде, девять лет провел молча созерцая каменную стену своей пещеры, и в его сосредоточенном сознании не возникло ни образов, ни идей, то нынешние проповедники дзен чаще говорят о «медитации в движении», при ходьбе, в танце, в игре на инструментах, в занятии японской и китайской каллиграфией и пр. Именно сюда и проникает «интуитивная импровизация» и музыкальная медитация.

вернуть музыке ее «первичную» энергию и силу магического воздействия.

«Минимальная музыка», возникшая в США и ФРГ, берет за основу постоянное повторение простых звуковых последовательностей. В ней ценится импровизация, соединение в одном лице композитора и исполнителя. Эта музыка не чуждается алеаторических, «случайных» звуков, вошедших без контроля в музыкальную ткань. Эта музыка хотя и записывается нотами, но не считается нотной, письменной. Партитура, как полагают некоторые из «минималистов», обладает «авторитарной силой». Закреплять записью звучание музыки значит ущемлять свободу, непосредственность самовыражения. (Напомним об отношении А. Уотса к чтению нот при игре на инструменте.)

«Минималисты» хотят отказаться от «серьезной» музыки концертного зала. Они близки к тому, чтобы отказаться и от слушания музыки вообще. Их музыка должна стать деловой и воздействовать непосредственно на сознание человека, на его текущую жизнь. Эту музыку не столько слушают, сколько «впитывают» всем телом. Исполнители и слушатели должны объединяться в медитации, обратить свой взор внутрь себя и найти таким образом умиротворение. Главная функция этой музыки — подготовка сознания для низвергающихся потоков спиритуальных сил. Сущность и содержание медитации определяется сущностью и содержанием «материала» (человеческого, духовного), на который она воздействует. И чем он грубее, инертнее, тем более продолжительным должно быть воздействие и длительнее — процесс повторения однотипных фигур. Только так можно прервать влияния чуждой, враждебной «духовному» среды.

Музыка западного авангарда осталась непопулярной, ее существование в мире — искусственным и призрачным. Большинство «потребителей» просто не догадывались о существовании какой-то иной музыки, кроме коммерческой эстрады, джаза и поп-музыки да еще классики, именем которой нередко называется нечто устарелое, скучное, чужое. Категория *новой музыки серьезного плана* из сознания массового слушателя просто выпадает. Вот это положение и призвана изменить «минимальная музыка». «Составляющие» ее могут казаться несовместимыми и чужеродными, но в истории музыки было немало примеров такого, с первого взгляда противоестественного синтеза. Руководить этой интеграцией претендуют группы американских и западногерманских музыкантов. Органический синтез музыки Востока и Запада, профессиональной и народно-этнографической, легкой и серьезной, эстетически автономной и функциональной представляется им легко достижимым. Модели своей «свободной импровизации» они находят в джазе. При этом считается, что чем менее европейскими являются вкусы и навыки музыканта, тем более ценен он в сфере интегральной музыки. Музыка искателей нового синтеза, помимо ее необычайной протяженности и упорной повторяемости в ней неизменных элементов, поражает автоматизмом и примитивностью.

Американские «минималисты»-экспериментаторы стояли очень

близко к музыкантам «свободного джаза». Джазовые музыканты даже переходили в группы «свободной импровизации» нового типа, они с большим почтением относились к опытам Джона Колтрейна, Орнета Коулмена, Сесила Тейлора. Эти фигуры ближе всего подходят к новому спиритуальному направлению западной музыки 70—80-х годов.

Итак, «минимальная музыка» зародилась в США в начале 60-х годов в опытах композиторов Терри Райли, Стива Рейча, Ла Монте Янга, Филиппа Гласса, Роберта Морана и Фредерика Ржевского¹⁸.

Рассматривая минимальную музыку как реакцию на вседозволенность звуковых средств авангарда, как предельное упрощение всех технических приемов и редуцирование материала до самого жесткого минимума, С. Савенко считает самую идею «минимализма» в ее предельном выражении разрушительной для искусства. С этим нельзя не согласиться. Однако Савенко видит и более сложный аспект проблемы; эта примитивная метода, с ее точки зрения, «своеобразным способом расчистила почву, вновь ввела в концертный обиход феномен сосредоточенного, медитативного слушания» (70, 102). Она всерьез надеется, что слушатель, «пресыщенный безграничным звуковым разнообразием авангардной музыки, естественно превратившейся в свою противоположность — монотонию и однообразие», обнаружит в «минимальной музыке» «неисчерпаемое богатство простейших „кирпичей“ музыкального мироздания» (там же). Но на первый план всюду выступает именно мертвый автоматизм, поскольку «сверхидея» минимальной музыки вовсе не музыкальна. Речь идет о звуковой магии, в которой так и не раскрывается музыкальный «микромир». Исследователь также считает проявлением «минимализма» некоторые поздние сочинения Штокхаузена. Однако звучащий 70 минут обертоновый аккорд в «*Stimmung*» не типичен для «минималистов». У Штокхаузена это «медитативное» произведение, во время которого и должна происходить собственно медитация. Но задача, поставленная перед слушателями, столь неопределенна, что без целой системы комментариев все «ведет в пустоту», как замечает Савенко (там же, 104).

Главная характеристика «минимальной музыки» — повторение коротких мотивов, которые почти незаметно изменяются и очень мало варьируются, бесконечное остинато, которое может оказаться единственным содержанием музыки, воспринимаемой как непрестанное кружение (отсюда вариант ее названия: концентрическая). Этот умышленный автоматизм несколько не смущает «минималиста». Суть своей необычной находки он многоречиво и глубокомысленно, едва ли не философски, обосновывает. К сожалению, эти обоснования

¹⁸ В русскоязычной литературе «минимальной музыке» посвящены статьи: Савенко С. Проблема индивидуального стиля в музыке поставангарда // Кризис буржуазной культуры и музыка. — Л., 1983. Вып. 5. — и небольшой фрагмент в книге: Чередниченко Т. В. Кризис общества — кризис искусства. Музыкальный «авангард» и поп-музыка в системе буржуазной идеологии. — М., 1985. С. 80—81. (Чередниченко называет эту музыку «репетитивной».)

мало помогают музыке, ничего не прибавляя к убожеству музыкальной мысли.

Терри Райли, например, заявляет: «Музыка должна быть выражением возвышенных спиритуальных объектов: философии, знания, истины — благороднейших качеств, отличающих человека. Чтобы этим объектам дать выражение, музыка обязательно должна обладать спокойствием, уравновешенностью» (135, 158). Как говорит композитор и критик Д. Шнебель, в минимальной музыке «возникает длящийся и радужно переливающийся звук, который понемногу изменяется, не изменяя своей субстанции» (ibid.). При этом в процессе перемещения малых фигур или одного длящегося звука и его обертонов исчезает различие между движением и статикой. «Минималисты» признают, что музыка их звучит примитивно, монотонно, но если слушать ее долго, то возникает возможность глубокого самопознания. Прототипы повторений минимальная композиция заимствует из индийской музыки, африканских барабанных ритмов и индонезийского гамелана.

Биография Т. Райли объясняет, как возникают в современной музыке идеи и направления, подобные «минимализму». Он родился в 1935 году в Калифорнии, выступал как регтайм-пианист в Сан-Франциско, финансируя этим свое дальнейшее музыкальное образование. В двадцать пять лет он встретил Ла Монте Янга, направившего его интересы к проблеме времени и продолжительности звучания музыки. В 1962 году он включился в группу музыкальных шоу, два года играл в баре на площади Пигаль в Париже, инсценировал музыкальные хеппенинги, устраивал так называемые «целонощные» концерты, играл на саксофоне и всех клавишных инструментах. В «Dorian Reeds» он применил принцип «расширенного времени», то есть, проще говоря, замедления. Мотив, сыгранный на органе или саксофоне, записывался на магнитную ленту, после чего она проигрывалась с замедлением, а через несколько секунд второй прибор играл ту же фигуру с замедлением. Это была «минимальная музыка». Райли называл ее «модальной» или «циклической». «В последние десять лет,— писал Райли,— я отказался от традиционной роли композитора в пользу самоинтерпретирующего импровизатора. Мои идеи не связаны ни с восточной, ни с западной традициями, я употребил много сил на сочинение формальных элементов, на которых базируется импровизация. В определенном смысле моя музыка тесно связана с техникой классической индийской музыки, исполнители которой могут развивать бесконечные производные из одной и той же темы, из фиксированного модуса или ритмического периода [...] При этих условиях можно свободно медитировать, охватывая постепенно музыкальный универсум...» (135, 160). Из минималистских опытов Райли самыми заметными оказались пьесы «Радуга в изогнутом пространстве» и «Танцующие персидские дервиши».

Как Райли, так и Ла Монте Янг были учениками индийского певца северной школы Кирана (Пандит Пран Натх). На несколько лет раньше Штокхаузена Ла Монте Янг в качестве исходного материала

композиции применил единственный звук с его обертоновым спектром.

Янг, как и Райли, родился в 1935 году, учился играть на саксофоне и сначала посвятил себя джазу. Он слушал лекции в университетах Лос-Анджелеса и Беркли, в 1959 году принимал участие в работе Дармштадтских летних курсов новой музыки, изучал специально электронную музыку, овладел техникой додекафонии. Женившись на художнице Мариан Зазела, он с ее участием учредил в 1963 году «Театр непрерывной музыки» (название можно истолковать как «Театр бесконечной музыки»). Представления происходили в картинных галереях. Янг под влиянием индийской философии начал разрабатывать технику пения бесконечно долгих звуков. Пение демонстрировалось в сопровождении инструментов или электронной аппаратуры в затемненных помещениях с каллиграфическими проекциями М. Зазелы.

«Время» начало буквально штамповать такого рода композиторов. Подобный «магически-медитативный мультимедиа-театр» устроил американский ударник М. Ранта. У него слушатели сидели на круглых подушках для медитации дзен, помещение увешено было японскими циновками и тускло освещалось лампами из Киото. Электронные приборы издавали «статические и периодические звучания». Сам Ранта играл на бамбуковой флейте метровой длины и зажигал курящиеся палочки. Подобные сеансы начал проводить и Ф. Ржевский. Его «периодические фигуры» сочетались с политическими текстами и импровизационными приемами джаза.

«Минимальная музыка» как бы смотрится в «лупу времени», которая это время «увеличивает». Не требуется ни запоминать то, что уже услышано, ни предвосхищать то, что предстоит услышать. Не нужно и чувства формы, музыка должна восприниматься как чисто звуковая данность. В соответствии с этим минималист Роберт Моран изготовил пьесу на 90 минут на чистом до-мажорном звуко-ряде.

Последователь (в то же время оппонент) американских «минималистов», западногерманский композитор П. М. Хамель прежде всего сомневается в истинной импровизационности музыки своих американских коллег: в ней все очень точно рассчитано и столь же точно исполняется по партитуре. Что же касается медитации, то это «занятие» в концертных залах вообще не имеет больших шансов на успех, равно как и на концертах поп-музыки. Публика просто не может отказаться от привычных ожиданий и стереотипов поведения. Она знает только драматургию «напряжения и спада», «фортиссимо-пианиссимо». Поведение поп-музыкантов, жесты ударников, атмосфера джазового концерта или демонстрация минимальной музыки — все это только препятствует погружению в состояние медитации.

Хотя группа «Сантана» приводит слова об «универсальном сознании» на обложках своих пластинок, на сцене же она продуцирует «адский шум», «бессознательную магию», и вся атмосфера ее концертов далека от «спиритуального». Хамель отдает предпочтение много-

часовым медитациям Т. Райли, которые, по мнению Хамеля, были «самоотдачей», самопреодолением, забвением себя в потоке музыки и подлинным воспитанием в слушателе нового чувства времени (135, 169 — 170).

Три американских композитора, которых П. М. Хамель признает предшественниками и спутниками его собственных поисков, — Ла Монте Янг, Терри Райли и Стив Рейч (в действительности их было значительно больше) — принадлежат к одному поколению, прошли очень сходный путь обучения и тесно соприкоснулись с внеевропейской музыкой (индийской, африканской). Всем троим свойственны поиски философских основ музыки. Все используют точные физико-акустические знания в манипуляциях со звуком, опираются на джазовые формы, сближаются с хепенингом и «инструментальным театром». Всем им присуще убеждение в исчерпанности традиционных средств сочинения, и все они верят в приближающийся «новый эон» в искусстве звука. С одной стороны, они учились в лучших музыкальных школах Америки (Джюльярдская, Миллз-колледж) и проявили себя стихийными талантами и первоклассными джазовыми музыкантами. С другой стороны, именно эти композиторы несут на себе четкое клеймо технического века и того бездуховного времени, когда вопросы музыкального искусства решались на уровне представлений о развивающейся электрофонотехнике и выражались в ее терминах¹⁹.

* * *

В музыке авангарда 60—70-х годов, в стихии экспериментального джаза находят начало новые формы «спиритуальной» поставангардной музыки — не только американской, но и европейской. Для конкретизации этого утверждения сосредоточим наше внимание на творческой биографии западногерманского музыканта и публициста П. М. Хамеля, на некоторых страницах его книги «Через музыку к самому себе».

Петер Михаэль Хамель — идеолог музыкального спиритуализма и один из изобретателей «минимальной музыки». Лет двадцати он как выразитель движения «новых левых» сочинял и исполнял песни протеста. Далее он покинул «политическую сцену» во имя «нового спиритуализма», который он обрел в путешествиях по Индии.

Эзотерика и политика — два полюса «западного духа», влияющие на искусство этого времени. Нередко один и тот же художник попеременно примыкает то к политикам, то к эзотерикам или соединяет в себе обе крайности одновременно. Хамель представляет для нас особый интерес еще и потому, что он не ушел от участия в общественной жизни своей страны, а стал одним из организаторов мюнхенского Свободного музыкального центра, деятельность которого разно-

¹⁹ Подробнейшее выражение кредо Ла Монте Янга можно найти в его интервью: *Glügo N. Ich sprach mit La Monte Young und Marian Zazeela // Melos. 1973. Heft VI. S. 338—344.*

сторонне связана с новейшими социальными движениями западной молодежи, так называемыми «альтернативными движениями». Композитор Хамель — последователь отчасти Кейджа, отчасти Штокхаузена — интересен как продуцирующая личность времен полного упадка авангардизма.

Хамель родился в 1947 году в Мюнхене, в семье актера, режиссера и сценариста. С пяти лет его учили игре на фортепиано. Он ненавидел этюды Черни, а с ними и всю «письменную» музыку и с детства всецело отдавался «свободному фантазированию» за фортепиано. Первый учитель композиции оказался антропософом, с ним Хамель прошел пути, предложенные Мессианом, Веберном, Й. М. Хауэром. Служба в вермахте не помешала ему почти каждый вечер слушать саксофонистов Дж. Колтрейна и О. Коулмена, контрабасиста Ч. Мингуса, пианиста Т. Монка и трубача М. Девиса в ночных джаз-клубах. Поступая после военной службы в мюнхенскую Высшую музыкальную школу, он считал, что понимает «язык народа», и остро ощущал «элитарную изоляцию» сериальной и постсериальной догматики, которой сам был тщательно обучен. Он понимал, что с таким образованием может обращаться только к ничтожному меньшинству музыкальной публики, в отличие от джазовых музыкантов, которые были для него кумирами в то время. Он ищет пути к преодолению разрыва элитарного и массового искусства. Ему приходится вести двойную жизнь музыканта-авангардиста и певца политических песен массовой эстрады. В какой-то точке эти два мира современной музыки иногда начинают сливаться. «Экзотический стиль» впервые стал ему близок в сочинениях его профессора композиции Г. Биаласа («Песнь о зверях», «Индийская кантата»). Свое «музыкальное счастье» Хамель искал в новой тогда области «мультимедиев», в импровизирующих молодежных группах. Здесь были пробы электронной и конкретной музыки, вербальной композиции, графической нотации. Его увлекали возможности «подготовленного» рояля и соединения религиозно-мистической практики дзен-буддизма с музыкой у Кейджа. Он участвовал в хеппингах и абсурдистских музыкальных шоу; среди эпатажирующих нигилистов Хамелю ближе оказался француз Люк Феррари (в свое время ученик Онеггера, Мессиана и Вареза), с которым Хамель сотрудничал в исполнении его «экологического» радиоспектакля «Allo, ici la terre». Одновременно Хамель проявляет заботу о молодежи пролетарской среды, пытаясь помочь ей освободиться от грубых и опасных привычек к алкоголю и наркотикам (разумеется, путем приобщения ее к навыкам коллективной импровизации, к занятиям музыкальной терапией, используя «вечера снятия напряжения»).

В 1969 году Хамель участвовал в осуществлении мультимедиа-проектов кинокомпозитора Й. А. Ридля (псевдоним Дж. Манн), который позже музыкально оформлял мюнхенские Олимпийские игры. В композициях Ридля широко использовался и препарированный рояль, и световые проекции, диапозитивы различных ландшафтов, ароматы и пр. Влияние этих замыслов Ридля, а также хорошее

знакомство с музыкой гамелана побудили Хамеля к опытам с музыкой, основанной на бесконечном повторении простых модальных формул. Хамель подчеркивает, что «открыл» «минимальную музыку» задолго до того, как узнал о существовании подобного рода композиций американцев.

Исполненная на авангардном фестивале в Западном Берлине (1972) пьеса Хамеля «Мандала» соединяет в себе средства «препарированного рояля», «минимальную музыку» и свободную импровизацию. Процесс композиции Хамель считал чисто интуитивным и не связанным с нотной записью. Исполняя свое произведение, он ощущал себя только «медиумом», руки которого играют, обгоняя сознание. (Он сравнивает это с дыхательными упражнениями йогов, наблюдающих «со стороны» произвольный процесс дыхания.) В течение всего произведения выдерживается одна ритмическая фигура и один неизменный звукоряд.

В это время главная задача Хамеля — контакт со слушателями. Его путь — реформирование авангардной музыки, эстетический и музыкально-технический компромисс, слияние элитарно-авангардной музыки с эстрадно-развлекательной. (Не этого ли желали Штокхаузен и Кагель, практикуя хеппенинги и «инструментальный театр»?)

Для реализации своих намерений Хамель организует группу «Between», куда вошли кроме самого Хамеля композитор У. Штранц, американский гобоист Р. Элиску и аргентинский гитарист Р. Детре. Название группы (англ. «между») означало: музыка, соединяющая разные миры. Задача этой группы — разрушение барьера между развлекательной и серьезной музыкой. Это была группа коллективной импровизации с помощью джазовых образцов и музыки Востока (индийские раги Хамель принимал иной раз за исходную точку импровизации).

После пяти длительных поездок в Индию Хамель считал себя посвященным в дух азиатской музыкальной культуры. Его вдохновляют различные индийские школы пения, тибетское ритуальное пение с басовыми бурдонами и звучащими одновременно с основным звуком голоса некоторыми его обертонами. Его собственное «индийское» пение, исполнение на танбуре (тампуре), доклады о внеевропейской музыке, «социальная помощь» молодежи — все это имеет значительный успех, его приглашают на многие радиостанции ФРГ и телевидение. Ему присуждаются премии, награды, он пользуется стипендиями и субсидиями различных фондов. Премьера его оперы «Сон человеческий» (Кассель, 1981) вызвала разноречивые отклики прессы. Собственные высказывания Хамеля, его самооценка, упование на исключительность его мировоззренческой позиции расходятся с некоторыми реальными фактами жизни.

Хамель не причисляет себя ни к какому направлению новейшей музыки и подчеркивает, что свою свободу от направлений он завоевал сам и очень ее ценит. Бесконечное повторение модальных и ритмических формул на фортепиано, создание внутренней статичности при

быстром внешнем движении он рассматривает как стилистическую оппозицию предрассудкам «узколобого авангарда». Но слова Хамеля то и дело звучат убедительнее, чем его музыка.

* * *

В 1976 году, когда уже отзвучали последние отголоски молодежного движения протеста, когда экстремистские силы открыто перешли на позиции терроризма, а основная масса уже повзрослевших людей протестующего поколения повернулась к будничной жизни, сохраняя все же интерес к тем или иным формам «альтернативного сознания», вышла в свет небольшая книга П. М. Хамеля «*Через музыку к самому себе*» (в 1980 и 1981 годах два издания в новой редакции). Книга популяризаторская, не слишком глубокая, но в контексте наших размышлений о новых тенденциях музыкального творчества, об изменении понятия музыки вообще книга эта очень примечательна. Она рисует реальную картину западного мира с его музыкой без эстетических ценностей, с его искусством без положительного героя, с его музыкальными деятелями, которые заняты почти исключительно поисками выхода из стабильно тупиковой ситуации, в которую они сами добровольно вошли. И единственное, о чем должны были бы заботиться музыканты, — художественное музыкальное произведение — так и не возникает, или оно появляется за пределами мира ультрановаторов, в презренном «болоте традиционализма».

Хамель выступает в книге как знаток внеевропейских культур, психотерапевт и музыкальный гуру. С помощью музыки потерянный человек сложного времени должен надеяться вместе с автором этой книги найти свое «я». Религию в собственном смысле слова, оккультизм в его «темном» варианте, наркотики — все это автор книги отбрасывает, оставляя *именно за музыкой* роль целительницы духовно-душевных недугов, но в то же время — возможно, и не подозревая этого, — приоткрывает читателю вход в архаически-религиозное, магическое и мифологическое «подполье» современной музыки.

Происходит это потому, что многочисленные предшественники Хамеля, обращавшиеся в разное время к культурам Востока, наполняли «экзотику» преимущественно эстетическим смыслом. Хамель видит в ней мистическое и магическое. От его толкований пути уведят обратно к Юнгу, Хаксли, Уотсу. Хамелю не свойственна поза высмеивающего, эпатирующего. Он мыслит человеколюбиво и полон терпимости. Его местами несколько фантастическая книга обнаруживает в нем психолога-философа-дилетанта, озабоченного судьбами не только музыки, но и человека в будущем мире. Хамель убежден, что серьезная профессиональная музыка на Западе уже не имеет самостоятельного значения, не имеет внутренних ресурсов для автономного развития и вынуждена слиться с джазом, поп-музыкой и музыкой народов так называемого «третьего мира», чтобы не распасться окончательно.

Заметим, что и элитарная словесность Запада сближается с хо-

довой беллетристикой, а «поп-литература» осваивает экспериментальные формы образности и лексики. Это сращение легкого и серьезного, элитарного и массового рассматривается сегодня западными критиками как доказательство жизнеспособности новейшего искусства.

Книга Хамеля показывает, что автор, пусть и не сознавая этого, является продолжателем дела контркультуры в новых условиях 70—80-х годов. В нашем кратком обзоре содержания книги начнем с конца: заключительные страницы можно назвать «Декларацией музыкального спиритуализма». Это безусловно характерный документ времени, хотя нам и не известно, сколько музыкантов согласились бы сегодня поставить под ним свои имена. Содержание этого документа воспринимается как ответ на вопрос: «Знаете ли вы рецепт спасения мира?» Именно мира, а музыки — во вторую очередь. Вот этот текст.

«В последние годы молодые люди всех европейских стран объединяются в спиритуальные группы и центры, в новые религиозные кружки и коммуны. Учителя из Японии и Тибета, йоги и суфии живут с нами и учат нас новому религиозному сознанию, свободному от нетерпимости, догматизма и этноцентризма. Все крупные индивидуальности, которых я встречал, подтверждали то, что уже выражено в работах Шри Ауробиндо, Тейяра де Шардена или Жана Гейзера: время духовной интеграции, время нового сознания настало. Уже много лет, например, в евангелических академиях проходят съезды, которые занимаются этой темой. Речь идет о полярной противоположности новых религиозных тенденций и социальной практики.

Упражнения в медитативной музыке, работа групп самопознания с музыкальной активизацией и вокальной импровизацией, интуитивные и спиритуальные переживания в результате слушания музыки и ее исполнения должны быть именно сегодня рассматриваемы в связи с ее общественной средой. Музыкальная интеграция — это социальная задача.

Внутренние ценности, сила духа и опора для души становятся сегодня жизненно необходимыми, если мы не хотим оставаться во внутреннем и внешнем разобщении. Одна из причин такого разобщения, без сомнения, заключается в расслоении тех, кто слушает музыку или именем общественности ее судит. Не случайно возникло понятие „кризис публики“. Рука об руку с ним идет „кризис публикации“, что ясно из сверхинтеллектуализированного умствования, подвластного законам рынка сектантского мышления людей, пишущих в музыкальных журналах.

В великие творческие эпохи прошлого между музыкантами и слушателями господствовало единство. Их связывала общая религия, для всех обязательная мораль, единое мировосприятие. Художники служили замкнутому в себе обществу и были частью его. Это единство при закате культурной эпохи, назвать ли ее позднекапиталистической или раннесоциалистической, разорвано, разъединено на части, о чем говорят также многие значительные музыкальные произведе-

ния нашего столетия. И вот главный вопрос в этой связи: должен ли этот закат, упадок (и все противоречия сегодняшнего общества) создавать дисгармонически разорванные звуковые миры, должен ли быть слышим этот всеобщий ужас, следует ли выражать отвратительное, внешне и внутренне расщепленное — отвратительными музыкальными и театральными средствами, чтобы еще приумножить негативные колебания на ментальной плоскости и присоединить их к грядущему ужасу. Не разумнее ли было бы после полного катарсиса создать и развить альтернативную — позитивную — музыку (как конкретизированное видение „зеленой утопии“)?

Естественно, пассивное слушание музыки приносит мало пользы, когда необходимо вызвать глубокое успокоение, гармоническое состояние духа и нервную разрядку у каждого человека. Конечно, не случайно пассивное самоуглубление рассматривается как опасность, как механизм бегства от неуправляемого внешнего мира. Но разве места, где занимаются снятием напряжения, успокаивающим импровизированием, пением и сознательно контролируемым дыханием, не становятся часто оазисами лучшей организации экономики? И в этой связи не является ли слушание и исполнение музыки как бы „музыкальным вытеснением конфликтов“?

На критические вопросы об общественной ценности самопознания личности, групповой терапии или духовного самоосуществления имеется следующий диалектический ответ: с одной стороны, улучшение общества возможно только усилиями освобожденного индивида, с другой стороны, «свободный» индивид может развиваться и самоосуществляться лишь в измененном обществе. Оба эти условия должны, наконец, пониматься не как противоположные, а как взаимодополняющие!

Потребности молодого поколения во всяком случае показывают, что удовлетворение материальных нужд само по себе недостаточно, чтобы справиться с внутренними и внешними реальными трудностями.

Кто хочет изменить наше общество (вербально или активно), стремясь к справедливому распределению мировых богатств, тот должен принимать во внимание внутренние духовно-душевные измерения и силы, которые предотвратили бы автоматизацию бытия индивида. Наше общество может быть улучшено только такой системой, которая ориентируется на внутреннее бытие человека, его чувство и его душу.

Наши усилия и первые опыты создания единства, целостности музыки могут быть успешными лишь тогда, когда и в области общественной жизни осуществляются формы единства, целостности. Это было бы предпосылкой единой мировой культуры, которая для всех людей, населяющих эту землю, могла бы создать и поддержать достойное человека существование без всяких классовых различий.

Такое мировое общество не может образоваться сегодня или завтра и не достигается только внешними революциями. Революция, которая в большинстве случаев несет бедствия, нужду, должна

стать внутренней, направленной против индивидуального эгоизма. Так каждый отдельный человек должен начать с самого себя и через углубленное самопознание сделать первый шаг в этом направлении: осуществление христианской Нагорной проповеди как революционной утопии, то есть вернуться к тому, что было известно две тысячи лет назад! Все, чем человек может выразить себя, может стать средством этого необходимого самопознания. Музыка, как я пытался это показать, в силу ее связей с элементарными жизненными основами человеческого тела, есть одно из самых действенных средств. Она принадлежит человеку как его дыхание и ритм, управляющий течением его жизни. Как сказал Франц фон Баадер, философ, инспирированный Якобом Бёме, „кто делает музыку, не создает ее, но лишь больше или меньше открывает ту дверь, через которую мы слышим существовавшую вечно прамузыку“» (135, 218).

Книга Хамеля затронула отстоявшиеся представления читателей о роли музыки в их жизни гораздо глубже, чем интервью Штокхаузена, публиковавшиеся в газетах, журналах и в отдельном издании его литературных трудов. Штокхаузен бросал рискованные и эффектные слова о «медитативной музыке», Хамель трудился над разработкой и мотивировкой своих положений.

Хамель признает, что между его юношеским «политическим сознанием» и более поздним «спиритуальным сознанием» лежит Индия, «если можно так сказать, духовная, внутренняя Индия».

«Я поехал в Индию,— продолжает он в одном из своих интервью,— чтобы изучать другие религии, нежели христианская, и другую музыку, нежели западноевропейская. Я был в Малом Тибете, то есть в Северной Индии, где тибетцы жили в изгнании, там узнал буддизм именно тибетской разновидности, затем индуизм и в Бенаресе изучал индийское искусство пения, так же как и пение тибетских монахов, чтобы прийти наконец к истокам той музыки, которая была и у нас в средние века,— одnogолосная музыка и музыка одного звука, в котором заключены все звуки, то есть обертоны. Встреча с индийской культурой открыла мне путь к древней религиозности, древней спиритуальности, безразлично, называет ли она себя буддизмом или мистикой. И я проделал путь по спирали назад, к старой Европе» (137, 58—59).

И в Декларации и в интервью Хамеля можно услышать знакомые мотивы, в том числе и мотивы, цитированные нами из книги Люй Бу Вэя, и отражение некоторых идей толстовства, и свидетельства знакомства с современными философскими учениями Запада. Теоретические высказывания Хамеля обнаруживают характерную для автора двойственность, противоречивость. Мы видим здесь, с одной стороны, заботу о судьбах современной духовной культуры, и автор верно отмечает черты ее кризисности. Он считает необходимым найти «опору для души»; он хочет сделать человека более здоровым, духовно активным, общительным. С другой же стороны, в высказываниях Хамеля нетрудно заметить элементы произвольного умствования, свойственного многим изобретателям современных универсальных

концепций. Ведь его главный рецепт спасения культуры — возрождение древневосточного спиритуализма, магии, методов гипнотического внушения. Именно на этом пути, как ему кажется, произойдет «вытеснение конфликтов» и в результате будет достигнута гармония личного и общечеловеческого, гармония, трактуемая, впрочем, абстрактно. Эту решающую метаморфозу призвана, как думает Хамель, совершить магически спиритуальная музыка, «расширяющая сознание», способствующая постижению своего собственного «я», так же как и познанию «иных миров».

Примечательным образом в хамелевскую программу воспитания человека не входят понятия добра и зла, социальной справедливости, трудолюбия, самокритичности, независимости мышления. Музыканты-эзотерики (а Хамель, несмотря на свои демократические идеи, все же принадлежит к их числу) упорно обходят проблему высокой *этической* установки и избегают соответствующих такой установке *критериев*. Это было бы слишком похоже, по их мнению, на проповедь христианских добродетелей, а каждый из них, обративших свой взор на восток европейских «гуру», начинал свой путь духовного обновления именно с критики и отрицания убивающих живую душу, принудительных постулатов христианской религии (нелишне отметить, что Хамель, подобно Гессе, Уотсу, Юнгу, провел детство в обстановке религиозного воспитания, — он был мальчиком-певчим в церковной школе).

Хамель идеями и акциями, направленными на изменение сознания человека, как бы игнорирует реальную социально-историческую ситуацию и предлагает перейти «непосредственно к делу»: он организует скромный Центр медитации, потом более крупный Свободный музыкальный центр. Мы располагаем сегодня описанием работы этого центра со слов очевидцев и подробными печатными программами его занятий, но нас сейчас интересует общая программа такой работы. Она неизбежно утопична и, как нам кажется, прекрасно сформулирована в романе «Воскресный день после войны» американского писателя Генри Миллера, одного из «столпов» раннего периода развития американской контркультуры: «Город, который был очагом цивилизации, в том виде, как мы его знаем, не будет больше существовать. Будут, конечно, ...центры, но они будут подвижными и текучими. Народы земли не будут отделены больше один от другого государственными границами и будут спокойно перемещаться по территории планеты и смешиваться друг с другом. Не будет больше неизменных констелляций человеческой массы. На смену правления придет управление, которое будет пользоваться словом в самом широком его смысле. Политик станет таким же анахронизмом, как ископаемая птица дронг. Машина в конечном счете... пойдет на лом, но не раньше, чем люди откроют природу тайны, привязывающей их к своему творению. Вместо того чтобы поклоняться машине, изучать и покорять ее, человек обратит свои взоры к тому, что имеет подлинно оккультный характер» (11, 265—266).

Хамель как представитель своего поколения проявил недюжинные

способности адаптации в автоматизированном и безидеальном мире, извлекая максимальные выгоды из законов и конституционных прав, дарованных людям в этом мире (свободное предпринимательство, свобода передвижения по всем континентам, относительная свобода слова и печати, а также — пропаганды и агитации в пользу своих замыслов). Второе, что способствовало выдвижению Хамеля в первые ряды активно действующих сегодня художников Запада, провозглашение им *медитации как замены художественного творчества и потребления искусства*. Его мало смущает то, что медитация, объясняемая на разные лады теоретиками и практиками, предстает как кошмар нескончаемого копания в себе, своих предвкушениях, ощущениях, созерцаниях, видениях. В рекламной заметке о книге Хамеля сказано: «Широта охвата явлений простирается у него от мистики и магии до толкования индийских, тибетских и восточноазиатских звуковых систем, от наркотиков до музыкальных космологий, от медитации до электроники, от групповой импровизации до музыкальной терапии, дыхательных упражнений и практики ливинг-театра. Пог и джаз, психоделическое и спиритуальное, Т. Райли и С. Рейч — все соединяется и все поставлено на свое место. И это [...] книга инструктивная, претендующая побуждать к новым и вновь открытым древним обиходным формам музыки» (слова У. Дибелиуса на обложке книги Хамеля).

Как это происходит, Хамель рассказывает подробно, сообщая читателю попутно множество сведений по многовековой истории мировой музыки, не только восточной, но и западной. Подкупающе простодушно он делится с читателем личным опытом в этом направлении.

В 50—60-е годы мода на восточную музыку в Европе и Америке была еще очень поверхностной. «Уставшие от Европы» хиппи и джазовые музыканты только еще примеривали длинные африканские и азиатские одежды. Мероприятия Института сравнительного музыкального знания в Западном Берлине были открыты только для посвященных. С начала 70-х годов все резко переменялось: здесь заранее распродаются все билеты на любые концерты, будь то танцы Бали, арабский лютнист, виртуозы Северной Индии, турецкие, корейские, японские музыканты. В 1972 году в Мюнхене во время Олимпиады функционировала выставка «Мировые культуры и новейшее искусство». В 1976 году целая деревня из Бали жила в Западном Берлине. С 1979 года учрежден постоянный фестиваль «Горизонты», демонстрирующий всевозможные национальные искусства. Молодые музыканты изучают барабанные ритмы врачевателей Ганы, маленькие металлофон гамелана... Представления европейцев о мире национального действительно изменились. Между тем национальные художественные культуры Азии и Африки именно в это время переживали упадок, а в некоторых случаях вымирали. Аборигены начинали стыдиться собственной культуры. «Бесчисленные музыканты Индии теперь имитируют главным образом тривиальную развлекательную музыку Запада, создавая гибридную музыку. Часто они и сами это сознают;

но они должны жить и кормить своих детей, а „хинди-фильм-музыка“, столь любимый сегодня индийцами конгломерат, производится и приносит деньги» (135, 58—59). Как обстоит дело с «аборигенным» искусством Африки, видно хотя бы из некоторых описаний в автобиографической книге Джой Адамсон «Моя беспокойная жизнь». Знаменитая художница, этнограф и одна из зачинательниц мирового природоохранительного движения до последнего дня жизни непрерывно старалась сохранить хотя бы в живописных копиях костюмы, художественные изделия, украшения, «этнографические типы» многочисленных африканских племен (большинство ее рисунков хранится в Национальном музее в Найроби). Для этого она завязывала контакты с молодежью, и вывод ее оказался печальным: в Кении «никто из приходивших молодых людей не проявлял интереса к своей традиционной культуре, наоборот, они относились к своим старинным украшениям неприязненно» (3, 122). Символика орнаментов и других изображений все более забывалась, уникальные племенные ритуалы стирались из памяти новых поколений. О том же рассказывает известный зоолог Бернгард Гржимек, наблюдавший новый быт негритянского племени азанде. Известно, какое сильное влияние оказали ритмы и движения африканских танцев на общепринятые сегодня в западном мире молодежные танцы. Но молодые люди этого племени отказывались верить, что их традиционные танцы завоевали весь мир, и сами проявляли все меньше энтузиазма в следовании своим художественным обычаям (26, 232).

Многим крупным музыкантам Востока иной раз приходится искать приюта в радиоцентрах Европы. В США известные индийские певцы Али Акбар Кхан и Пандит Пран Натх имеют свои музыкальные школы. В Амстердаме есть оркестр гамелан, в котором играют жители этого города. В Западном Берлине можно на практике изучать индонезийскую музыку, музыку Индии, видеть и слышать ансамбли тибетских монахов. Хамель подтверждает личными впечатлениями, что внеевропейские музыканты, сохранившие, как он полагает, магическую и мифологическую «глубину мышления», часто на своей родине забыты и подвергаются насмешкам, живут в бедности как рядовые обитатели заброшенных отдаленных деревень. Противники «западного ученичества» на Востоке в связи с этим ставят вопрос: если великие культуры Востока находятся в упадке, то не является ли внедрение принципов «восточного мышления» анахронизмом? Хамель уверен, что восточная музыка «имеет образцы, не связанные ни с какими временными и общественными формами, и живет собственной жизнью» (135, 56). Он готов доказывать, что существует и сегодня индийская музыка, которая пробуждает в человеке «спиритуальное», которая «отворяет внутренний слух», устанавливает связь с подсознанием и «сверхсознанием». В своей книге Хамель рассказывает, как исполнитель на ситаре Имрат Кхан в 1972 году в Берлине заставил многих людей пережить никогда еще не ощущавшееся ими «соприкосновение с магическим»: «Музыка Имрат Кхана была агрессивной, гнетущей, преследующей, выжидающей, расплывающейся, теку-

щей — одновременно. Многие плакали. Имрат Кхан плакал вместе с ними и сказал, что вовсе не он вызвал *эти силы*, но его гуру и учителя его учителей» (135, 61—62).

Хамель поясняет, что индийские концерты могут длиться даже двенадцать часов подряд. Для западного слуха пение или игра на инструментах с микротоновыми интервалами будут звучать однотонно и чужеродно. Единичный звук, длящийся сверх обычного времени, или постоянно возвращающаяся последовательность звуков раздражают и не дают почувствовать всю прелесть этого искусства. Слушая индийскую музыку, должно расслабиться, освободиться от давления своего «я». И стоит лишь раз проникнуть в смысл индийской музыки, как монотония станет богатой и многоцветной. Отношение «мистически настроенных» индийских музыкантов к своему искусству можно понять из одной фразы, обращенной к Хамелю: «Если бы ты слышал алап умершего Баде Гхулам Али Кана, ты бы плакал и покинул свою семью» (ibid., 69), то есть стал бы монахом-аскетом. Алап же — первая часть классической импровизации, где в медленном темпе излагается тема. Традиции великих певцов алапа, как полагает Хамель, были связаны со сверхъестественными силами древней индийской музыки.

Главное, что отличает древнюю индийскую музыку от привычной для европейца, — гипнотическая интенсивность одного состояния. Обучение этой музыке заключается в имитации всех действий учителя. Певец Пандит Патекар, у которого Хамель учился, составил для него свод необходимых правил слушания индийской музыки: «Освободись в своих мыслях на время от всего привычного и сконцентрируй внимание на более высоких аспектах духовной жизни. Поставь универсальное на передний план твоих созерцаний и пытайся отстранить или забыть все побочное. Погрузись в настроение медитации и созерцания. Слушай алап раги — спокойное медитативное исполнение главной музыкальной идеи. Установи связи со сверхъестественными аспектами действительности; они достигаются через звуки раги и ее ритмы... Будь тихим, спокойным, одухотворенным — внешне и внутренне» (ibid., 75).

Центральный эпизод в разделе о музыке Индии в книге Хамеля — «Поющий садху на Ганге» — красноречиво говорит об устремленности Хамеля к чудесам спиритуального внушения и о наивной вере автора книги в реальность таких «чудес». Хамель читал и слышал, что специальные звуки индийских музыкальных магов могут «открывать внутренние центры» (они никогда не прибегают к помощи наркотиков). Музыка вызывает особого рода внутреннюю вибрацию, которая связана с «космической вибрацией». Старые индийские музыканты в своих сохранившихся свидетельствах сообщали, что исполнение религиозных песнопений Киртан и Бхаяна помогало людям вспоминать «их божественное прошлое» и что им являлись при этом Кришна или Шри Рам. Хамель с полным доверием цитирует известную книгу Рави Шанкара (My Music, My Life. London, 1969): «Старые мастера были не только знаменитые певцы, но и уважаемые

йоги, которые знали все тайны Тантры, Хатха-йоги и разные формы оккультных сил... Это чудесная традиция нашей музыки, и она продолжается до сего дня, хотя чудеса, которые происходили прежде при музицировании этих мастеров (вызывание дождя, изменения в природе, приручение зверей и т. п.), больше уже недостижимы. Но все-таки существует сверхъестественное воздействие и спиритуальное познание, особый опыт, который переживается слушателями» (135, 75).

Как только Хамель оказался в Индии, он стал искать такого музыкального садху — аскета или мага. Как-то он поехал в допотопном автобусе на встречу с индийской святой Ананда Майи Ма на берег Ганга севернее Калькутты. Здесь он встретил неизвестного, взгляд которого обладал, как ему показалось, магической силой притяжения. Старец предложил учить молодого европейца играть на танбуре. «Я знаю почти все о тебе», — сказал ему учитель. Инструмент его был шести-струнный и совершенно неизвестный Хамелю. Старик начал петь. В его низком голосе слышался таинственный «унтертон», еле ощутимая вибрация. К изумлению Хамеля, жестоко страдавшего от духоты и зноя, пение старца принесло с собой прохладный ветерок, гость перестал покрываться потом и начал чувствовать себя совсем хорошо («холодное свежее ощущение шло откуда-то изнутри»). Старец пел и глядел Хамелю прямо в глаза, а танбур звучал прекрасно и многокрасочно. Хижина, в которой они сидели, будто расширилась. Лицо старца с глубокими, серьезными и любящими глазами озаряло все вокруг, ощущение времени было потеряно. Такое переживание напоминало «психоделическое состояние». Вскоре усталый гость заснул, а когда пробудился, не мог вспомнить, где он. Он увидел искусно сплетенную крышу хижины и танбур, лежащий на полу. Кругом стояли зной и духота. Трудно было понять, как сумел хозяин с помощью раги «тоди» создать такое волшебное ощущение блаженства, прохлады и покоя. Садху предложил Хамелю провести с ним три дня и поучиться игре на его танбуре, которому двести лет. Уроки этого садху — Нада-йога, техника самоосуществления посредством внутреннего звучания в человеке. Учителем его был Абдул Карим Кхан, умерший в 1937 году, — один из последних великих музыкальных гениев и певцов Индии. Садху, который утверждал, что у него *нет имени*, когда-то тоже давал концерты, но теперь поет только для бога Шивы. Перед восходом солнца он пел бесконечно долгие низкие звуки. Какие-то молодые парни принесли с почтительным поклоном две тарелки риса с овощами и кувшин свежей воды. Садху был почитаем как гуру. Хамель тоже пел бесконечно долгие низкие звуки и посетил с учителем маленький храм его божества — Шивы, строителя и разрушителя универсума. У садху не было никакой собственности, кроме простой ученической тетрадки, куда он вписывал имена своих учеников, да еще — танбура (старец решительно отказывался от денег).

Вот краткое изложение «опыта» Хамеля, где грань между чудом и гипнозом едва заметна. Нечто аналогичное Хамель рассказывает о

пении тибетских монахов, оказывающем еще более сильное воздействие, которое даже при передаче по радио вызывало столь же неукротимый поток телефонных звонков радиослушателей, как при распространении слухов о «летающих тарелках». Но музыка тибетцев вызвала испуг и панику. Ее, как поясняет Хамель, можно понять только в связи с тибетско-буддистской эзотерикой, с историей религии, символикой звуков и инструментов. В этой музыке сохраняются «анимистические силы» исконной шаманистской религии Гималаев — Бён, ассимилированной в свое время тантрической формой махаяна-буддизма. В своей книге Хамель с любовью и во всех подробностях описывает традиционный тибетский инструментарий, не забывая, разумеется, применения в нем черепа и бедренных костей человека. Но особенно привлекают Хамеля барабаны шаманов как средство общения с божествами, демонами и иными мирами. Будда после своего «просветления» говорил о «барабане бессмертия», который будет звучать над всем миром. Вдохновение, с которым Хамель рассказывает читателю о силе и символике азиатских барабанов, кроме похвального знания предмета свидетельствует также и о возбуждении в себе чего-то похожего на архаическую веру — веру то ли в барабаны бессмертия, то ли в барабаны шаманов. Во всяком случае Хамель без тени сомнения говорит, что барабан шаманов направлен на «центр» магического и бессознательного в человеке, что он способен вызывать состояние экстаза. Хамель признается, что западный человек все еще мечтает об «экстазах» народов внеевропейских стран, потому что современные западные люди не в состоянии вызвать их в себе. А без них нет и настоящей медитации при полном отрешении от своего «я»!

В неравной борьбе с этим проклятым «я» Хамель обращается к десяткам увлекательных книг, собранных им в аккуратном списке рекомендованной литературы, и обращает на них внимание читателя. Это прежде всего «Шаманизм и техника экстаза» (*Eliade Mircea. Schamanismus und Extasetechnik. Zürich, 1956*). Проникновение в сферу «коллективного бессознательного» так же интересует Хамеля, как и достижение индивидуального просветления, озарения, экстаза с помощью звуков. Музыка гамелана, возникшая в замкнутой, магической островной культуре Явы и Бали, есть манифестация архетипических образов коллективного бессознательного и связывает таким образом всех нас, «братьев в человечестве». Руководителем оркестра гамелан непременно должен быть шаман, певцы — одновременно и танцоры. «Действие этой музыки, — пишет Хамель, — особенно придворного оркестра Джокьякарты, не сравнимо ни с каким другим состоянием сознания, вызываемым звуками. Слушающему приходят на ум понятия вроде „транс бодрствующего“, „вневременное время“, „прозрачный дурман“» (135, 97). Пользуясь многочисленными пластинками, которые изготовлены и распространены по всему западному миру ЮНЕСКО, Хамель дает также свежие и красочные описания «экстазов» и потрясений, которые он сам испытывает и от японской, и от китайской музыки. Хамель уместно пользуется языком

и сюжетами древних сказаний и притч, умышленно не разделяя происходящее сегодня и происходившее тысячелетия тому назад. Это буквальная иллюстрация мысли А. Уотса о «вечности, которая в нас самих здесь и теперь». Хамель рассказывает о музыкальных магах-даосистах, которых можно еще найти на Тайване или в Корее, и призывает скорее поступить к ним в учение, чтобы сохранить умирающую традицию. Хамель убежден, что для западного человека вновь откроется «суггестивное действие музыки», ее магическая сила, ее связь с «коллективным бессознательным», о котором заговорил впервые К. Г. Юнг, который, однако, предвидел также и опасность в потере западным человеком своей рационалистической жизненной позиции (см. 145, 80).

Хамель касается довольно подробно не только магического смысла музыки внеевропейских культур, но также и западных эзотерических учений о роли и силе музыки (пифагорейское учение о гармонии небесных сфер, идеи иезуитов и розенкрейцеров о «космической музыке» и др.). Единство музыкальных законов и законов гармонии дает основания Хамелю для его выводов о музыкальной терапии. Эзотерические учения древности, как полагает Хамель, в основном совпадают с медицинской методикой настоящего времени.

Книга Хамеля богата разнородным материалом, и исчерпать ее проблематику в кратком обзоре нет возможности. Любопытно, что она служит сегодня одним из главных пособий для посетителей курсов Свободного музыкального центра в Мюнхене. Хамель рекомендует большой список литературы, расширяющей представления о музыкальной этнографии и методах медитации. Кроме того, нужно прослушать произведения Равеля, Дебюсси, Скрябина, Бартока, Ч. Айвза, О. Мессияна, К. Орфа и К. Штокхаузена. Эти «предвестники» новой медитативной эры в музыке должны настроить восприятие читателя. В качестве «профилактики духа» следует также слушать григорианские хоралы, музыку Нотрдамской школы (около 1200 года), Литургию св. Иоанна Хризостома (византийско-славянская литургия украинцев). Желательно также изучить тибетский тантрический ритуал, «мультифонное» пение монголов, записи службы в японском дзенбуддистском монастыре, гамелан Явы и Бали, староиндийскую, староперсидскую, древнеарабскую музыку. Рекомендуется и поп-музыка (группа «Пинк Флойд», психоделический джаз Ф. Сандерса), а также «минимальная» музыка Хамеля и его американских предшественников.

* * *

Изучая бесчисленные и постоянные взаимовлияния разных мировых культур в процессе всей истории человечества, невольно задаешь себе вопрос: почему вдруг именно сейчас настало время этих искусственных, произвольных усилий бывшего авангарда *заменить* свою культуру восточной или любой иной? Почему западные музыканты выступают как бы духовными иждивенцами «восточной идеи», обес-

ценивая в значительной степени свою, тоже достаточно древнюю, профессиональную и народную музыкальную культуру?

В мышлении таких «просветителей Запада», каким выступает П. М. Хамель, особенно заметен антиисторизм. Мир всегда был гораздо более един и части его культурно более взаимосвязаны, чем это хочет внушить нам Хамель. Тотальной изоляции Запада от Востока, за исключением некоторых специфически обособленных областей и особых временных исторических ситуаций, никогда не было.

Европа воспитала среди населения феномен массового слушания музыки в церкви, затем в опере и концерте. Восток создал циклическую музыкальную форму — маком, и ее можно сопоставить с оперным и симфоническим искусством Запада. Разные регионы земли имеют культурную специфику, но исключительность Востока в мышлении экс-авангардистов Запада явно преувеличивается: это новый путь к самоутверждению и «языковым революциям» в музыке, а также гипноз поисков «иного» в ущерб своей культуре, которая требует непрерывного и бескорыстного внимания и уважения. Верно, что ладовая семантика восточной музыки требует специальной тренировки слуха. Но слуховая ограниченность по отношению к европейской музыке есть и у азиатов, и у африканцев, и эти явления естественны.

В последние десятилетия пробуждение Востока, включение его в мировую экономику и политику стало очевидным. Музыкальный поставангард Запада интересуется исключительно древним, легендарно-мифологическим Востоком. Поскольку пропагандируется особый «восточный путь» едва ли не «обратного» культурного развития, то возникает парадоксальная для европейского сознания надежда на освобождение от «западного индивидуализма» и обнаружение какого-то иного, универсально-человеческого «я». Соотношение «Восток — Запад» сегодня нередко определяется тем, что на Востоке кое-где сохраняется довольно сильная оппозиция европейскому историческому опыту. В Европе же нарастает построенный на предрассудках и недопонимании «культ Востока», являющийся по существу «культом иного» и «культом прошлого».

Легко заметить, что западный неоавангард недостаточно знаком с опытом русской и советской музыки в ее многообразных связях с Востоком. Русские композиторы XIX века и композиторы республик Советского Союза обращались к Востоку как источнику новых, непознанных художественных богатств. Западные поставангардные музыканты ищут там средств магического и, по существу, внемузыкального воздействия на человеческое сознание. Они, говоря более практическим языком, ищут замены наркотиков безопасной и дешевой «белой магией», ждут замены и вытеснения своего обременительного «я», своего рационалистического мышления каким-то убажашим «сном ума и души».

Увлеченные культурой Востока художники, как правило, исходили из идеи *сохранения ценностей искусства*. Постигая же основы вне-европейского искусства, композиторы-«минималисты» создают такое

«интегральное» искусство, в котором *эстетические ценности исчезают*. Эти музыканты не в силах сохранить красоту национального, поскольку их исходные позиции лежат вне эстетики, они малочувствительны именно к красоте Востока, в отличие от своего кумира Г. Гессе.

* * *

Возникает, наконец, необходимость показать, как новый спиритуализм и этнографизм музыкального мышления поставангарда претворяется в практике «жизнестроительной художественной деятельности», в частности в работе мюнхенского Свободного музыкального центра.

Здесь музыка решается на участие в спасении людей от алкоголизма, наркомании, десоциализации, вторгается в процесс построения «нового внутреннего мира». Хамель и его сотрудники исходят из того, что природа человека изменяема. Весь вопрос, однако, в том, какого рода изменение предвидит Хамель в природе человека: спиритуальное или этическое? И какой «революции духа» хочет способствовать Свободный музыкальный центр: спиритуальной или этической?

Искусство в концепции Хамеля выступает как «лекарь», «целитель» человечества, как защитный механизм личности, страдающей от скверны современного мира, от его перегрузок и стрессов.

«Альтернативная программа» музыкального центра — замечают это его основатели или нет — противостоит милитаристской государственной политике и обычаям «общества потребления». В этом заключается *правда* концепции Хамеля, стоящая рядом с целой системой сомнительных и дезориентирующих идей.

Что такое Свободный музыкальный центр?²⁰ Его можно было бы назвать «Домом культуры», если бы не строгая целенаправленность всех программ к одному — глубокому внутреннему преобразованию духовного мира человека. Это учреждение открыто для людей любого возраста, как профессионалов, так и любителей музыки и танца. Центр предлагает свою помощь и тем, кто считается «немузыкальным», — помочь преодолеть неуверенность в способности к музицированию. Здесь ищут новый подход к музыке, более простой и более плодотворный, чем тот, который и сегодня распространен повсюду.

В работе Центра нет ничего формального. Сюда приглашаются из разных стран мира лучшие знатоки своего дела. Разумеется,

²⁰ По свидетельствам очевидцев, посетителей Центра, это учреждение некоммерческого типа. Здесь всегда не хватает достаточно просторных помещений для занятий, не хватает государственных дотаций, хотя финансирование мероприятий Центра, кроме средств от уплаты за тренировки и обучение, исходит от городских властей Мюнхена, готовых поддерживать культурную работу среди населения. В 1985 году Центр получил помещение — здание бывшей Консерватории Рихарда Штрауса. Часть занятий происходит в мюнхенском Парке здоровья. Некоммерческий дух всего предприятия подчеркивается списком категорий лиц, которым снижается их плата за участие в работе курсов и посещение концертов.

бывают и осечки, случается, что серьезные намерения и энтузиазм одних соседствует с шарлатанством и безответственным экспериментированием других. Модель «общего воспитания», принятая в работах Центра, может быть истолкована как еще одна педагогическая утопия, рядом с ушедшим в прошлое ритмическим воспитанием Э. Жак-Далькроза, антропософской «эвритмией», элементарной музыкой К. Орфа.

Основа работы Центра с людьми, доверившимися его программам, это открытие европейскому человеку *этнического богатства* всего населенного пространства земли. Разумеется, открытие этнографии *внеевропейских* народов, их музыки, танцев, ритуалов, обычаев. Интенсивность пропаганды именно внеевропейского грозит при этом превратиться в самоцель. Стремясь воспитать равное уважение к музыке разных традиций, здесь, разумеется, не изучают западный симфонизм или музыкальную драму XIX века. Но лишь потому, что это искусство подразумевает одностороннее, слушательское участие в нем и не рассчитано на самодеятельное соучастие.

В программах Центра наблюдается чрезвычайное разнообразие занятий, направленных к поддержанию телесного, нервного и психического здоровья. Воспитание и образование основаны на сверхдоверии к силам гипноза, практике медитации, и все это противопоставляется интеллектуальной «перегрузке» мыслительного аппарата. При этом само понятие *духовности* односторонне переосмысливается как спиритуальность, экстрасенсорность и даже духовидение, что связано с абсолютизацией и «мифологизацией» восточной традиции. По существу, это широкая сеть «корректирующих» школьное и семейное воспитание кружков, курсов и групп, практикующих разные формы музицирования, движения, дыхания. Иногда это «группы здоровья», но со своими часто малодоступными тсориями.

Работа не ограничивается проведением вечерних и воскресных курсов. Программы разнообразных концертов с большим выбором этнографической и профессионально-авторской музыки разных стран рассчитаны почти на любой вкус и уровень культуры. Профессиональная европейская музыка XVIII — XIX веков исключается, и, наоборот, включается немало экспериментальных образцов современной музыки (встречаются имена П. Хамеля, М. Феттера, Л. Ноно, Э. Денисова и др.).

Это своего рода вечерняя школа для трудящихся, отягощенных обычными неврозами или, в лучшем случае, наделенных необычной любознательностью и волей к «альтернативным формам поведения» в обществе (отказ от посещения пивных, от траты времени на «хождение в гости» или сидение у телевизора)²¹.

Деятельность Хамеля в Центре не вполне адекватна его мировоз-

²¹ Музыкальный Центр не задуман как спасательный пункт для сбившихся с пути, аутсайдеров, странных ненормативных людей. Образцом «духовной пищи для безумных» мог бы служить издающийся в ФРГ журнал «Голограмма» (Hologramm), поставляющий изысканное чтение для мечтателей, отрешенных от времени.

зренческой установке, в нем есть некоторая «амбивалентность», разрыв между его максималистскими спиритуальными представлениями и стремлением принести людям «здесь и теперь» как можно больше простой практической пользы, он выступает в Центре как музыкальный терапевт и композитор. Хамель приветствует и широко использует рост интереса к «группам самопознания», где применяется новейшая психотерапия, аутотренинг, «медитация в движении» (например, в форме старинной китайской гимнастики Тай-чи Чжун-ань). К этому присоединяются дыхательные упражнения, работа с голосом, свободная игра, изобретение и изготовление разных простых музыкальных инструментов. Хамель имеет основания гордиться тем, что его деятельность, в отличие от лабораторных опытов авангарда, обращена к людям, освобождает их от последствий одностороннего воспитания, ориентированного на производственную деятельность, успех и процветание в обществе условностей и жажды потребления. Хамель надеется заменить традиционные для капиталистического мира способы использования досуга «свободной непредумышленной игрой» (135, 213). К ней ведут импровизация, контролируемое дыхание, движение, пение, благодаря которым человек становится более уравновешенным, а его жизненная позиция более правильной и сознательной. С их помощью достигается единство психического и физического в человеке. Мысль посвятить себя хотя бы отчасти практике музыкальной терапии явилась Хамелю в связи с изучением данных об излечении психических болезней музыкальными звуками.

Европеец видит в этом лишь старое суеверие. Но стоит заняться магическими культурами древности с точки зрения терапии и медицины, как возникает проблема гипноза, который не отвергается и западной медициной. Музыка действительно влияет на частоту пульса, давление крови, ритм сердца, что подтверждается показаниями ЭКГ.

Когда-то считалось, что знахари и шаманы могут давать душевнобольному вместо лекарств целительные песнопения и таким образом вернуть ему его потерянную душу. Древние греки «выдували» на духовом инструменте страдающему ишиасом прямо в болезненное место звуки фригийского лада. Пифагор имел в запасе песни против разных телесных и нравственных страданий. В средние века применяли «вибрационные массажи» барабана.

Музыкальных терапевтов на Западе много и сегодня, но их репутация не слишком высока главным образом по вине антропософско-теософского мистицизма, который отталкивает серьезных психотерапевтов от применения музыки вообще. Хамель же предлагает строго различать два направления музыкальной терапии: воздействие музыки при пассивном слушании и музыкальную деятельность пациентов в коммуникативной игре. «Рецептивная терапия» слушания по своей интенсивности сильно уступает методам активизации больного спонтанным музицированием. Врачующую музыку, как полагает Хамель, никоим образом нельзя рассматривать как искусство. Она выступает исключительно как «средство», а настоящая художественная музыка, скорее, мешает концентрировать внимание на внутренних

процессах организма. Из арсенала всех известных музыкальных средств остаются лишь те, которые способствуют гипнотическому воздействию или созданию фона для аутотренинга и коллективной игровой терапии.

Хамель устраивал своего рода «музыкальные ванны» для снятия напряжения в берлинских общежитиях для рабочих и учеников профтехшкол. Это было в 1971 — 1972 годах в районе Моабит. Хамель пользовался магнитофоном и переносным органом. После короткого пояснения начинались его импровизации на известные мелодии. Исполнялись также пьесы Т. Райли и Ст. Рейча. Два года Хамель мог наблюдать, как быстро у некоторых людей музыка снимает напряжение, и пришел к необходимости создания для этого специальной музыки.

Как считает Хамель, центральная проблема музыкальной терапии — дыхание. Человек должен дышать сознательно, «контролируемо» и должен найти путь к пению. С древних времен люди Азии понимали экзистенциальное значение дыхания: свидетельством тому древнее учение Пранаяма, различные школы йоги, опыт дзен-буддизма. Современные люди крайне редко занимаются собой. Телевизор убивает в людях чувствительность к «внутреннему». Опытным путем можно убедиться в том, что правильная постановка дыхания, «развертывание дыхания» и воспитание голоса делают человека вообще намного более музыкальным, в частности, слух становится намного более тонким. Нахождение «собственного звука» содействует большей натуральности речи, снимает напряжение и утомление, смягчает состояние страха или боли. Это «шаг к дальнейшему самосовершенствованию» (135, 194—195).

Программы курсов музыкального центра показывают, что целью здесь является «улучшение» психофизической природы человека, «расширение» его сознания. Правда, к заслугам Хамеля и его сотрудников парадоксально относится их непоследовательность, противоречивость. Ведь Хамель и все его поколение совершают сейчас первую смелую попытку вырваться из рутины авангардизма, и работа мюнхенского музыкального Центра это подтверждает: она не исчерпывается дыхательной гимнастикой и группами самопознания.

Свободный музыкальный центр занимается: 1) музыкальным воспитанием (импровизация, развитие ритмического чувства, повышение чувствительности слуха, те аспекты занятия музыкой, которые непосредственно влияют на склад личности); 2) включением в жизненный обиход знаний и навыков, возникающих в процессе изучения внеевропейской музыки (знание чужих культур часто помогает осознанию собственных культурных корней и преодолению культурных предубеждений и предрассудков; практическое музицирование и слушание внеевропейской музыки, наконец, просто расширяет музыкальный кругозор); 3) музыкой как профилактикой здоровья (музыка и связанное с ней движение — естественные функции живого организма; угнетение или отсутствие этих функций ведет к физическим и психическим нарушениям и болезням); 4) изготовлением

инструментов и игрой на них (в музыкальных мастерских Центра интересующиеся могут видеть рождение простых акустических и электронных инструментов из легко доступных материалов, могут наблюдать эксперименты с новыми возможностями различных звуковых приборов, строить самостоятельно инструменты по внеевропейским моделям²²).

Музыкальный Центр организует также исследовательские доклады, затрагивающие пограничные с музыкой темы.

Разумеется, в мюнхенском Центре есть постоянные курсы обучения игре на популярнейших инструментах: гитаре, блокфлейте и других духовых. Но никакой курс инструментальной игры не выдерживает конкуренции с курсами ударных инструментов. Мюнхенский Центр обладает большим количеством самых разнообразных ударных — как современных, так и «аутентично-этнографических». Начинаящие ударники проходят специальный подготовительный курс элементарного ритма и снятия напряжения, они «раскрепощают» свою физическую и духовную личность от скованности многими условностями, принятыми и сегодня при традиционном «респектабельном» обучении музыке.

Необходимо, наконец, сказать о целенаправленной пропаганде внеевропейской музыки в специальных курсах и концертах. Особое место занимает Индия. Восемь вечеров — введение в южноиндийскую музыку и танец с практическим показом и слушанием. Изучается специально проблема «времен дня» в североиндийских рагах. Доктор А. Р. Банержи прослеживает разворачивание раги от утра до утра. (Раги Хиндустана исполняются в определенное время дня и ночи, каждая рага имеет высшую эстетическую и духовную эффективность в строго определенное время суток.) Доктор Банержи — музыкант и ученый, он концертирует, преподает пение в университете Калькутты, имеет работы по музыкальной эстетике. Есть еще и двухдневный курс индийской классической музыки, где разрабатываются темы: «Музыкальная алхимия раги», «Раги как музыкальные архетипы», «Связь музыки с космосом», «Философия и структура раги», «Качественный характер числа в тала, формообразующая роль тала» и др.

Другой специалист, Шри Маранганти Кришна Кумар, ведет ин-

²² Участники курсов строят сами монохорд, измеряют на нем соотношение звуков и чисел. Им предлагают обратить внимание на звучание натуральных интервалов нетемперированного строя, на ряд обертонов, на различение микронтервалов, которые обычны для восточной музыки. Большими специалистами по работе с монохордами являются сотрудники музыкального Центра Т. Тиммерман и Ян Дош, виртуозное исполнение музыки на инструментах типа монохорда (персидский сантур, индийский танбур) демонстрировал ныне покойный иранец Немат Дарман. Монохорд как древнейший музыкальный инструмент и как физический прибор дает возможность убедиться в наличии вечных и повседневных связей между человеком, природой, космосом и, кроме того, открывает новые возможности творчества. Однако возврат к «азам» акустической теории — явление искусственное для практики композитора, — художественное, образное мышление давно перешагнуло за круг простейших числовых пропорций.

тенсивный курс индийского искусства пантомимы, а также классических танцевальных стилей Бхаратнатьям и Кухипуди. Устад Зиа Фариддудин Дагар, певец стиля Дхрупад, показывает мастерство микротонового пения. Профессор университета в Бенаресе Бабулал разъясняет основы исполнения на пахавайе и табла и др. Далее проводятся многочисленные концерты с участием слушателей.

Широко и дифференцированно показывается, изучается и африканская музыка. Нужно много работать корпусом, телом, чтобы уверенно схватывать основные африканские ритмы и переносить их на барабан и другие ударные. Проводятся курсы по музыке Западного Берега Африки, по музыке Ганы. Привлекается к работе Айа Ади, жрец культа тигори, один из лучших молодых барабанщиков и танцоров Ганы, который уже несколько лет преподает в городах Западной Германии.

К этому следует прибавить курсы афро-кубинских и гаитянских ударных, изучение ритмов культа воду, общественные танцы Гаити, бразильские танцы с оригинальными ритмами сопровождающих ударных инструментов. Этим руководят Мона и Джон Амира. Мона — танцовщица, сама принадлежащая культу воду. Джон — барабанщик, посвященный в культы сантерия и воду, эксперт в теории и практике афро-американских религиозных культов, изобретатель специальной нотации для ударных. В 1983 году приглашен был для ведения курса Я-я Абдур из Санкт-Петербурга на Ямайке, знаток церемониальных и культовых танцев, виртуоз-барабанщик. (Здесь нет возможности перечислить, а тем более описать все организованные мюнхенским Центром музыкально-этнографические курсы, семинары, концерты.)

После того как посетители курсов ознакомились с индийскими, балянезийскими, африканскими и карибскими танцами, песнями, ритуалами, получили возможность вникнуть в стихию карнавала Сантьяго-де-Куба, карнавала Рио-де-Жанейро и др., им предлагается экспериментировать самостоятельно в стилях различных национальных традиций.

Курсы и концерты современной экспериментальной музыки, в том числе и «минимальной», обязаны своим существованием П. М. Хамелю. Его работу поддерживают и другие музыканты Центра.

Здесь мы имеем дело безусловно с институтом энтузиастов, подобным погибшему в волнах истории Институту ритма Жака-Далькроза или меняющему свое первоначальное лицо и предназначение Институту Орфа. Этим учреждениям было свойственно энергичное, скорое и приблизительное решение научных проблем, но при этом прекрасная организация артистически-педагогической работы. Только время покажет, какой путь выберет мюнхенский Центр.

* * *

Остается сказать, какие выводы следуют из теорий и музыкальной практики мюнхенского Центра для композиторского творчества Запада, ведь многие сотрудники Центра являются профессиональ-

ными композиторами, активно участвующими в музыкальной жизни ФРГ.

Музыкальное творчество на Западе к началу 80-х годов текущего столетия западными авторами неоднократно характеризовалось как бедственное. И это вызвано, как полагают поставангардисты, несовременным для наших дней *европо- и модерноцентристским* формированием идеалов в среде музыкантов, получающих высшее образование.

Теперь, когда с развитием техники передвижения и техники воспроизведения звуков устранены все препятствия к глубокому проникновению в культуры всех населяющих землю народов, музыканты должны прежде всего изучать музыкальную этнографию народов с их бытовой средой, обычаями, традициями, арханкой, историей и современным состоянием. Музыканты-профессионалы и слушатели музыки должны расширить свои представления до масштабов целого мира и на этой основе строить свое образование, воспитание, творчество.

Не искусственные, изобретенные системы композиции следует сегодня усовершенствовать до абсурда, до их превращения в свои противоположности, как это нередко происходило в период 30—50-х годов, а шире раскрыть глаза на мир, отворить слух навстречу мировой музыке и искать свои собственные пути.

Из этой преамбулы формулируется нечто вроде закона: до тех пор пока композитор не пройдет в процессе творческого формирования через основные типы исторического и этнического музыкального мышления, ему не на чем объективно основывать свою «оригинальность», свою «неповторимость», у него не может быть достойного эстетического критерия без исторического масштаба мышления. (Здесь вспоминаются слова Штокхаузена о том, что ему-де одному стал известен «генетический закон» музыки, и поэтому он столь свободен в выборе и смешении любых музыкальных стилей и форм мышления. Но это, судя по его творческой продукции, всего лишь лукавые слова.)

Содержание и формы музыкального образования и воспитания должны быть изменены так, чтобы вытеснить авантюристические игры с искусственными звуками, музыкальными электронными машинами и произвольно сконструированными «техниками» композиции. Можно предположить, что при историко-этнографической направленности музыкального образования (и соответственного воспитания слушателей) не было бы вовсе тех музыкальных уродств, которые еще и сегодня составляют предметы торговли, конкуренции, тщеславия. Мир, следует надеяться, хотя бы в области культуры идет к спасительному единству, взаимопознанию, взаимообмену, а в мире, где культурные интересы более однородны и, главное, более равны, равнозначны, не может быть таких односторонних, исключительных явлений, как «тотальное» распространение, например, именно джазовой моды или моды на поп-музыку в массовой аудитории. Это с одной стороны. А с другой — не могло бы быть столь длительно-

го господства атонализма и сериализма с их разветвленными разрушительными последствиями для деградирующей профессиональной музыки Запада.

Объективное познание мировой музыки, широта взгляда, открытый слух — вот основы выживания музыки как искусства, и это же — основа всякого индивидуального творчества. История и этнография мировой музыки, включая сколь угодно малые культуры, принесла бы каждому истинному музыканту ценное познание общих законов возникновения и развития музыки. И настоящие музыкально-этнографические знания сделали бы невозможным превращение национального своеобразия в бросовый материал для современной индустрии развлечений. Знаток, а не поверхностный потребитель бесценного богатства национальных культур никогда не пошел бы по пути «дешевой распродажи» памятников музыкальной древности, *подлинников* произведений музыкальной старины и народного творчества.

Поэтому во всем разнообразии тенденций музыкально-исторического процесса следует особо выделить те, которые связаны с восстановлением уважения и внимания к мировым этнографическим ценностям. А именно эти тенденции ярче всего проявились в деятельности сотрудников Свободного музыкального центра в Мюнхене. В этом начинании рядом с шумихой вокруг «восточного» и вредными влияниями моды на «мистику» сохраняется здравая созидательная направленность, которая могла бы послужить началом нового процесса внутри слабеющей и кризисной культуры Запада.

В уже возникшей сегодня новой моде на этнографию необходимо отделить истинное знание фактов от особого рода «волхования и шаманства», вырастающего на полужнании. Кроме того, для европейца всякое «перекрещенство», вживание в чужую культуру «до самозабвения» и самопотери оказывается также извращением, новой формой декадентства, лишь выражающей истерию нашего больного времени. В таком «перекрещенстве» только страх перед собственной судьбой, перед собственной совестью и фатальным «ходом истории».

К сожалению, новый «путь на Восток», открытый послевоенным поколением западной молодежи, это не столько познание и признание Востока как собрата и равного партнера по культуре и исторической судьбе, сколько бегство от ответственности за «грязную» историю Запада, начиная с его крестовых походов, его инквизиции и кончая его Освенцимом. Культ восточной мистики сегодня — это уход в нирвану, понимаемую как духовно-душевный комфорт, в такую нирвану, о которой ни в какой восточной религии не было и речи. И это призыв к «свободе» от социальной и нравственной озабоченности ради мнимого «блаженства» сиюминутного личного бытия.

Заключение

В творчестве авангардистов послевоенных лет нередко проявляется протестность, нонконформизм, социальная критичность. Авангардизм предложил множество альтернативных программ, которые взрывали всю эстетику и технику классического музыкального искусства. Они пытались заменить традицию совершенно новой психологией, эстетикой и техникой. Но что же представляло собой это «совершенно новое»? На этот вопрос мы и хотели ответить в данной книге. Мы отмечали, что в авангардизме боролись разные, порою несовместимые устремления. Ситуация, реальное состояние умов и душ одновременно порождали и благие намерения, и их искаженную реализацию. Но и сами по себе намерения часто возникали из ложных посылок. Духовный вакуум, спутанность нравственных ориентиров, понимание личной свободы как анархического своеволия — все это да и многое другое в результате длительного процесса деформировало творческую среду. Отсюда бесплодность многих авангардных инициатив. Наиболее смелые, наиболее «современные» из них так и не смогли доказать свою жизнеспособность.

«Музыка в бегстве от самой себя» — так назван был один из дискуссионных сборников о современной музыке, изданный в Западной Германии (составитель — известный немецкий музыковед Ульрих Дибелиус). Примечательны опубликованные здесь отзвухи рядовых слушателей. Один из них пишет: «По моему представлению, цель музыки заключается в том, чтобы с помощью звуков выразить человеческие чувства [...] Мне хотелось бы знать, для какого мира, для какого рода людей изготавливают эти господа свои шумовые эффекты». «Бедная музыка,— говорит другой слушатель,— кажется, что тебя засадили в сумасшедший дом» (160).

Мы уже приводили самокритическое высказывание одного из лидеров западного авангарда Д. Лигети. Самокритика и критика авангарда первых послевоенных десятилетий была направлена главным образом против культа структур и самодовлеющей сонористики. Как сказано в программной статье в одном из западногерманских журналов 1979 года, композиторы самых разных направлений «про-рвались из ставшего непереносимым гетто постсериализма или зву-

кокрасочного сочинительства» (153, 4). Примечательно также высказывание польского музыкального критика, частично процитированное на с. 257: «Фикцией,— пишет он,— оказались, к сожалению, и многочисленные — якобы революционные — идеи и художественные ценности „большого“ авангарда. Прежде всего те [...], которые высшей целью считали максимальную новизну концепции и конструкции...» (31, 217—218).

Новая оценка мнимопрогрессивных идей авангарда — одна из главных задач, привлекающих к себе в наши дни западную музыкальную критику. Все более явственно чувствуется ностальгия по тем временам, когда музыка способна была увлечь слушателя живой стихией чувства, оставаясь вместе с тем на высоком уровне вкуса и мастерства. Усилилось тяготение не только к старой классике, но и к романтическому XIX веку, от которого так решительно отреклись авангардисты нашего столетия. Появилась мода на «новую простоту» (увы,— слишком часто не похожую на подлинную простоту классических прообразов). Композиторы, начинавшие свой путь в 70-е годы, сочли возможным реабилитировать такие элементы музыки, как мотив, тема, гармоническая мысль, которые не должны превращаться в одну лишь «структуру или чисто звуковую связь»; в музыке восстанавливается фактор развития, где большую роль играет гармония, «обладающая тяготением», а также развитие, которое свободно «дышит», не подчиняясь какой-либо предписанной схеме (153, 4).

Однако, пересматривая концепции «большого авангарда», и композиторы и критики то и дело испытывают на себе последствия того разрушительства, под знаком которого предпринимались эксперименты в недавнем прошлом. Критика во многих случаях слишком мало вооружена историческим опытом, у нее нет прочных критериев, сколько-нибудь определенных точек отсчета. И творчество и связанная с ним мысль о музыке мечутся между социальной активностью и мистикой; жизнью «без прикрас» (натурализм) и крайней субъективностью; между искусственной сложностью и искусственным примитивом.

Различные меры переоценок вызывают дискуссии. Но при любых переоценках выдвигается вопрос — каковы итоги экспериментального периода, какие из новаций могут быть плодотворно использованы в музыке сегодняшнего и завтрашнего дня? Снова подчеркнем: многое, относящееся к этому вопросу, освещает опыт истории. Преемственные связи стилей и композиционно-технических приемов — факт несомненный. Полифония эпохи Баха оставалась неисчерпаемой сокровищницей для Моцарта и Мендельсона, для Танеева и Шостаковича; техника тематической разработки, созданная венскими классиками, стала нормой для веков. Нетрудно заметить, однако, что отмеченные связи существовали *в рамках некоторых общих фундаментальных закономерностей музыкального искусства*. Классическое искусство являло собой картину безмерного богатства и необозримого множества. Никогда не прекращались споры о целях,

об идеалах и путях развития художественного творчества. И вместе с тем это множество до недавних пор оставалось великим *единством*. Кто может усомниться, что на протяжении веков искусство тяготело к высокой человечности; что его неизменными признаками были жизненная полнота, одухотворенность, эстетическое совершенство, заражающая художественная сила. Что дар истинного художника при любых особенностях его времени и его внутреннего мира формировал в нем высшую избирательность вкуса, бескомпромиссную требовательность ума и сердца. Не будь этого единства, разве могли бы мы живо ощутить, благодарно откликнуться на то, что создавалось двести-триста лет тому назад!

Сложнее обстоит дело в наше время. Исходным и определяющим стремлением авангардизма было, как уже говорилось, разрушение общих, фундаментальных закономерностей искусства, ликвидация основ музыки. Авангардные технические системы являлись не просто техникой, они выразили в корне изменившееся отношение художника к жизни, к человеку, к основным категориям искусства. Многие из приверженцев этих «техник» сознательно покинули то царство, где творились духовные ценности.

Непростым поэтому является вопрос о возможности плодотворного использования авангардистских новаций вне породившей их идейно-эстетической концепции, на уровне отдельных приемов. Заметим, что сам по себе факт использования таких приемов или «техник» в произведении, которое, по замыслу композитора, направлено к достойной цели, отнюдь не является решающим. Не он определяет ценность, жизнеспособность использованных приемов; решающим является идейно-художественный результат. В этой книге не раз отмечались возникающие в современной западной музыке *противоречия между идейными целями и музыкально-выразительными средствами*. Такие противоречия возникают и поныне. Их главный источник — непроясненность общего отношения к тому, что на протяжении нескольких десятилетий называлось музыкальным прогрессом. Было бы вредным замалчивать такие противоречия или оправдывать неизжитые влияния авангардизма позитивными намерениями композитора.

Несомненно, что судьба отдельных технических приемов, появившихся в практике западного авангардизма, окажется разной. Ведь совсем не одинаковыми по своим внутренним стимулам были и сами по себе поиски. Судьба отдельных композиционных находок, вероятно, будет зависеть от того, насколько они сохранили связь с языком искусства и каков диапазон их выразительных возможностей. Вполне возможно, что дифференцированный анализ авангардных экспериментов обнаружит что-то пригодное и полезное для принципиально иных творческих концепций. Уже цитированный выше польский критик указывает, например, на возможность «расширения музыкальной выразительности за счет средств электроники и нового, так называемого „сонорного“ инструментального звучания» (31, 219). Одно представляется нам несомненным: позитивное использо-

вание отдельных элементов из арсенала авангардной техники Запада возможно лишь при условии зрелого, свободного от предрассудков и от давления моды, критического отношения к западному авангардизму в целом. И только при наличии фильтра, присущего *поистине новаторскому искусству*. Мы говорим об искусстве, обращенном к реальной жизни, к духовно богатой и гармоничной личности.

В нашей стране все более настойчиво звучит призыв ко всем людям мира и, в частности, к творцам искусства, — призыв защитить ценности духовной жизни человечества от разрушительных сил, направить творческие усилия к достойным целям. В докладе ЦК КПСС XXVII съезду партии мы читаем: «Сама жизнь ставит вопрос о сохранении культуры [...]. Это одна из важнейших общечеловеческих задач» (1, 23). Защита и приумножение художественной культуры невозможны без свободного проявления самых разнообразных творческих инициатив. Однако же задача эта неосуществима, если свобода становится стихией, превращается в диктат волюнтаристского каприза, в культ моды. Каковы бы ни были пути и перепутья истории, живым и указующим остается завет мастеров прошлого — искусство высоких помыслов, бескомпромиссное в своей нравственной и эстетической взыскательности.

Использованная литература

1. Горбачев М. С. Политический доклад Центрального комитета КПСС XXVII съезду Коммунистической партии Советского Союза.— М., 1986
2. Письмо ЦК РКП(б) о пролеткультах, 1 декабря 1920 г. // О партийной и советской печати: Сб. документов.— М., 1954
3. Адамсон Дж. Моя беспокойная жизнь.— М., 1981
4. Александров А. Н. Воспоминания о Танееве // А. Н. Александров. Воспоминания. Статьи. Письма.— М., 1979
5. Алт С. Томас Манн.— М., 1972
6. Арватов Б. Искусство и классы.— М.; Пг., 1923
7. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Книга вторая: Интонация — Л., 1971
8. Асафьев Б. Путеводитель по концертам.— М., 1978
9. Афанасьев А. Н. Древо жизни.— М., 1983
10. Барсова И. Симфонии Густава Малера.— М., 1975
11. Баталов Э. Я. Социальная утопия и утопическое сознание в США.— М., 1982
12. Бернштейн Леонард. «Музыка выживет...» Открытое письмо // Сов. музыка. 1972, № 4
13. Библихин В., Роднянская И. «Эстетика человеческого» у Генриха Бёля (обзор) // Судьба искусства и культуры в западноевропейской мысли XX века (реф. сб. ИНИОН АН СССР).— М., 1983. Вып. 3
14. Битер. Джон Кейдж — композитор-радикал // Америка, 1985. Апр. № 341
15. Борхерт В. В мае, в мае куковала кукушка // Иностранная литература. 1966. № 2
16. Брик О. «Разгром» Фадеева // Литература факта: Первый сборник материалов работников Лефа.— М., 1929
17. Бродер К. И., Бродер В. В. Общественный климат в ФРГ и духовный облик западного немца (обзор) // ФРГ в начале 80-х годов: Аспекты внутреннего и международного положения (реф. сб. ИНИОН АН СССР).— М., 1983
18. Бусслер Л. Строгий стиль.— М., 1925
19. Бэлан Дж. Я. Рихард Вагнер...— Бухарест, б. г.
20. Веберн А. Лекции о музыке. Письма.— М., 1975
21. Восток — Запад.— М., 1982
22. Гарднер Дж. О моральной ответственности литературы // Писатели США о литературе.— М., 1982. Т. 2
23. Гастев А. О тенденциях пролетарской культуры // Пролетарская культура. 1919. № 9—10
24. Гессе Г. Избр.— М., 1978
25. Гёте И. В. Избр. произведения.— М., 1950
26. Гржимек Б. Для диких животных места нет.— М., 1977
27. Давыдов Ю. Н. Эстетика нигилизма (искусство и «новые левые»).— М., 1975
28. Достоевский Ф. М. Дневник писателя / Поли. собр. соч. в 30 тт.— М., 1981. Т. 22
29. Житомирский Д. Герман Гессе и некоторые параллели // Сов. музыка. 1980. № 2
30. Завадская Е. В. Культура Востока в современном западном мире.— М., 1977

31. *Зелинский Т.* Когда прошло время «большого авангарда» // Кризис буржуазной культуры и музыка.— М., 1983. Вып. 4.
32. *Иорданский В.* Хаос и гармония.— М., 1982.
33. *Кадышев В.* Искусство шансонье // Искусство и массы в современном буржуазном обществе.— М., 1979
34. *Канаев И.* Гёте как естествоиспытатель.— Л., 1970
35. *Карпентьер А.* Избр. произведения.— М., 1974. Т. 1
36. *Кафка Ф.* Роман. Новеллы. Притчи.— М., 1965
37. *Квятковский А.* Поэтический словарь.— М., 1966
38. *Келдыш Ю.* Песня, которая не прозвучала // Сов. музыка. 1958. № 11
39. *Когоутек Ц.* Техника композиции в музыке XX века.— М., 1976
40. *Кон Ю.* О теоретической концепции Яниса Ксенакиса // Кризис буржуазной культуры и музыка.— М., 1976. Вып. 3
41. *Кон Ю.* Пьер Булез как теоретик // Кризис буржуазной культуры и музыка.— М., 1983. Вып. 4
42. *Курт Э.* Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане» Вагнера.— М., 1975
43. *Кушнарев Б.* Реформа формы // Горн. 1922. № 1 (7)
44. *Лотман Ю.* Анализ поэтического текста.— Л., 1972
45. *Любимов А.* Кейдж // Муз. энциклопедия.— М., 1974. Т. 2
46. *Мазель Л.* К дискуссии о современной гармонии // Теоретические проблемы музыки XX века.— М., 1967
47. *Мазель Л.* Метод анализа современного творчества // Мазель Л. Статьи по теории и анализу музыки.— М., 1982
48. *Мазель Л.* О системе музыкальных средств // Мазель Л. Вопросы анализа музыки.— М., 1978
49. *Мазель Л.* Строение музыкальных произведений.— М., 1979
50. *Манифесты итальянского футуризма.*— М., 1914
51. *Манн Т.* Собр. соч.— М., 1959. Т. 4
52. *Манн Т.* Собр. соч.— М., 1960. Т. 5
53. *Манн Т.* Собр. соч.— М., 1960. Т. 9
54. *Манн Т.* Собр. соч.— М., 1961. Т. 10
55. *Мартен Франк.* Новая музыка и публика // Сов. музыка. 1961. № 1
56. *Метнер Н.* Муза и мода (защита основ музыкального искусства).— Париж, 1935
57. *Михайлов Ал. В.* Некоторые мотивы музыкального авангардизма. Карлгейнц Штокхаузен // Искусство и общество: Тенденции политизации в современном западном искусстве.— М., 1978
58. *Назайкинский Е.* Логика музыкальной композиции.— М., 1982
59. *Назайкинский Е. В.* Музыка — звуковой мир // Сов. музыка. 1986. № 12
60. *Нестьев И.* Варшавские мелодии // Сов. музыка. 1978, № 3
61. *Ницше Ф.* Сумерки кумиров.— М., 1902
62. *Ноно Л.* Интервью // Современное буржуазное искусство: Критика и размышления.— М., 1975
63. *Ноно Л.* Музыкальная власть (рукопись, пер. А. Богемской)
64. *Ноно Л.* Музыкальная власть // Современное буржуазное искусство: Критика и размышления.— М., 1975
65. *Ноно Л.* У нас общие цели // Сов. молодежь (газета ЦК ЛКСМ ЛатССР). 1973. 21—22 авг.
66. *Онеггер А.* Я — композитор.— Л., 1963
67. *Ортега-и-Гассет.* Дегуманизация искусства // Судьба искусства и культуры в западноевропейской мысли XX века (реф. сб. ИНИОН АН СССР).— М., 1980. Вып. 2
68. *Плетнев В.* Современный момент и задачи Пролеткульта // Горн. 1922. № 1 (6)
69. *Празски Ян.* Кому на руку экстремизм? // Проблемы мира и социализма. 1972. № 1
70. *Савенко С.* Проблема индивидуального стиля в музыке поставангарда // Кризис буржуазной культуры и музыка.— Л., 1983. Вып. 5
71. *Сент-Экзюпери Антуан де.* Соч.— М., 1964
72. *Соссюр Ф. де.* Труды по языкознанию.— М., 1977
73. *Социология контркультуры (Инфантилизм как тип мировоззрения и социальная болезнь).*— М., 1980

74. *Степун Федор*. Бывшее и несбывшееся.— Нью Йорк, 1956. Т. 2
75. *Стравинский И.* Диалоги. Воспоминания. Размышления.— М.; Л., 1971
76. *Стравинский И.* Интервью // Сов. музыка. 1966. № 12
77. *Стравинский И.* Интервью // Сов. музыка. 1968. № 10
78. *Стравинский И.* Мысли из «Музыкальной поэтики» // *Стравинский И. Ф.* Статьи и материалы.— М., 1973
79. *Танеев С.* Дневники. Книга третья. 1903—1909.— М., 1985
80. *Танеев С.* Учение о каноне.— М., 1929
81. *Толстой Л. Н.* Собр. соч.— М., 1983. Т. 14
82. *Толстых В.* Космос в человеке // Лит. газета. 1983. 20 июля
83. *Тооп Р.* Социальная критика и музыка // Сов. музыка. 1975. № 3
84. *Тюлин Ю.* Современная гармония и ее историческое происхождение // Теоретические проблемы музыки XX века.— М., 1967. Вып. 1
85. *Тюлин Ю.* Учение о гармонии.— М., 1937
86. *Фелици Ф.* Статьи. Интервью. Рецензии. Воспоминания.— М., 1968
87. *Философский энциклопедический словарь*.— М., 1983
88. *Флёре М.* «Красный» спектакль в «Ла Скала» // За рубежом. 1975. № 22. 23—29 мая
89. *Фрейд З.* Избр.— Лондон, 1969. Т. 1
90. *Хиндемит П.* Умирающие воды // Сов. музыка. 1967. № 5
91. *Цвейг С.* Избр. произведения.— М., 1956. Т. 1
92. *Цуккерман В. А.* Музыкально-теоретические очерки и этюды.— М., 1970
93. *Чайковский П.* Переписка с Н. Ф. фон Мекк. 1876—1878.— М.; Л., 1934. [Т.] 1
94. *Чередниченко Т. В.* Кризис общества — кризис искусства. Музыкальный «авангард» и поп-музыка в системе буржуазной идеологии.— М., 1985
95. *Швейцер А.* Иоганн Себастьян Бах.— М., 1964
96. *Шнеерсон Г.* Защищать жизнь, утверждать любовь к человеку // Сов. музыка. 1971. № 7
97. *Шнеерсон Г.* «Музыка в действии» // Сов. музыка. 1972. № 4
98. *Шнеерсон Г.* О музыке живой и мертвой.— М., 1964
99. *Шнеерсон Г.* Сериализм и алеаторика — тождество противоположностей // Сов. музыка. 1971. № 1
100. *Шрёдингер Э.* «Что такое жизнь».— М., 1972
101. *Эльпорт М.* Zaehner R. C. *Druges, mysticism and make-believe*.— London, 1972 (реферат по книге) // Кризис капитализма и социальная патология (реф. сб. ИНИОН АН СССР). М., 1979
102. *Энценсбергер Г. М.* Споры о поэзии нашего времени // Иностранная литература. 1967. № 3
103. *Эренбург Илья.* Люди, годы, жизнь // Собр. соч. в 9 т.— М., 1966. Т. 8
104. *Яворский Б. А. Н.* Скрябин // Музыка. 1915. № 220
105. *Ясперс К.* Истоки истории и ее цель (изд. ИНИОН АН СССР).— М., 1978
106. *Adorno T. W.* *Dissonanze*.— Milano, 1959
107. *Adorno T. W.* *Philosophie der neuen Musik*.— Frankfurt / Main, 1958
108. *Balzac H. de.* *Seraphita*.— Paris, 1865
109. *Beethoven 70*.— Frankfurt / Main, 1970
110. *Bell D.* *The Cultural Contradictions of Capitalism*.— N. Y., 1976
111. *Bockelmann P.* *Stockhausen antwortet* // Melos. 1971. № 10
112. *Borris S.* *Kagel — der unbequeme Nonkonformist* // Musik und Bildung. 1977. № 11
113. *Boulez P.* *Musikdenken heute, I* // Darmstädter Beiträge zur neuen Musik. V. 1963
114. *Boulez P.* *Points de repère*.— Paris, 1981
115. *Boulez P.* *Relevés d'apprenti*.— Paris, 1966
116. *Boulez P.* *Webern* // Le Nouvel Observateur. 1983. № 987
117. *Boulez P.* *Zu meiner III Sonate* // Darmstädter Beiträge zur neuen Musik. III. 1960
118. *Breton A.* *Manifestes du surréalisme*.— Paris, 1962
119. *Breton A.* *Surréalisme et la peinture*.— Paris, 1969
120. *Brindle R. St.* *The New Music: The Avant-Garde since 1945*.— London, 1975
121. *Browder C.* *André Breton, arbiter of surrealism*.— Geneve, 1967
122. *Burde W.* «Ein Menschentraum». Uraufführung in Kassel. Musiktheater in zwei Teilen von Peter Michael Hamel // Neue Zeitschrift für Musik. 1981. № 5

123. *Burde W.* Zeitentrückte Zeit — Gyorgy Ligeti's Klanggebirge // Berliner Festspiel Journal. 1983
124. *Busoni F.* Wesen und Einheit der Musik.— Berlin, 1956
125. *Dahlhaus C.* Das «post-serielle» Jahrzehnt (аннотация к грампластинке из серии «Zeitgenössische Musik in der Bundesrepublik Deutschland», 5).— 1960—1970
126. Der Spiegel. 1971. № 52 (Unterricht mit Nägel und Nudelrollen)
127. *Dibelius U.* Moderne Musik 1945—1965.— München, 1966
128. *Drillon J.* Le stade oral // Le Nouvel Observateur. 1983. № 986
129. *Eimert N.* Von der Entscheidungsfreiheit des Komponisten // Die Reihe. III. 1957
130. *Ewen D.* The World of Twentieth Century Music.— N. Y., 1968
131. *Fawlie W.* Age of surrealism.— Bloomington; London, 1966
132. *Golea A.* Rencontres avec Pierre Boulez.— Paris; Geneve, 1982
133. *Haftmann W.* Painting in the Twentieth Century.— N. Y., 1965
134. *Hamel P. M.* Autobiographisches. Versuch einer Zwischenbilanz//Neue Zeitschrift für Musik. 1979. № 1
135. *Hamel P. M.* Durch Musik zum Selbst. Wie man Musik neu erleben und erfahren kann.— München, 1981
136. *Hamel P. M.* Let it play//Neue Zeitschrift für Musik. 1981. № 5
137. *Hamel P. M.* [Интервью] Portraits V. Persönlichkeiten aus dem öffentlichen Leben in der BRD.— Bonn, 1984
138. *Häusler J.* Interview mit György Ligeti // Melos. 1970. H. 12
139. *Hein A.* Religion und Droge.— Stuttgart, 1972
140. *Henze N. W.* Musik und Politik: Schriften und Gespräche 1955—1975.—München, 1976
141. *Hesse H.* Siddharta.— London, 1974
142. *Hindemith Paul.* Komponist in seiner Welt.— Mainz; Zürich, 1959
143. *Huxley L. A.* This Timelless Moment.— London; New York, 1968
144. *Jones E.* The Life and Work of Sigmund Freud.— N. Y., 1961
145. *Jung K. G.* Über die Psychologie das Unbewussten.— Frankfurt/Main, 1975
146. *Kagel M.* Gespräch mit H. Pauli//Für wen komponieren Sie eigentlich?— Frankfurt/Main, 1971
147. *Kagel M.* Tamtam: Monologe und Dialoge für Musik.— München, 1975
148. *Kagels Musiktheater: Gespräch//Orchester.* 1976. № 12
149. *Kluppelholz W.* Kagels «Kölner Kurse für Neue Musik»//Musik und Bildung. 1977. № 11
150. *Krellmann H.* Stockhausen und Berio // Musika. 1969. № 5
151. *Levy-Strauss.* La Pensée sauvage.— Paris, 1962
152. *Lichtenfeld M.* Ligeti//Riemann Musiklexikon. Ergänzungsband.— Mainz, 1975
153. «Liebe NZ-Leser...»//Neue Zeitschrift für Musik. 1979. № 1
154. *Ligeti G.* «Musik mit schlecht gebundenem Krawatte»: György Ligeti im Gespräch mit Monika Lichtenfeld // Neue Zeitschrift für Musik. 1981. № 9—10
155. *Ligeti G.* Wandlungen der musikalischen Form // Die Reihe. VII. 1960
156. *Limmert E.* Elegie für junge Liebende//Neue Zeitschrift für Musik. 1972. № 3
157. *Menger P. M.* Le Paradox du musicien//Express. 1983. № 1684
158. *Metzger H. K.* John Cage oder die freigelassene Musik//Musik auf Flucht vor sich selbst.— München, 1969
159. *Moravia A.* Interview//Le Nouvel Observateur. 1984. Juin
160. «Musik auf der Flucht vor sich selbst»/hrsg. von U. Dibelius, Reihe Hanser.— München, 1969
161. *Nerval G. de Aurélia.*— Paris, 1972.
162. *Nono L.— Lombardi L.* // Beiträge zur Musikwissenschaft. 1975. № 4
163. *Nono L.— Lombardi L.* Progressive Musik in Italien, ein Gespräch / Beiträge zur Musikwissenschaft. 1974. H. 4
164. *Pestalozza L.* Luigi Nono a «Intolleranza 1960», 4-la Biennale, arte cinema-musika-teatro di Venezia [1961]
165. *Pestalozza L.* Luigi Nono — Musik, Text, Bedeutung//Melos. 1974. H. 4
166. *Pousseur H.* Musik, Form und Praxis//Die Reihe. VI. 1960
167. *Prieberg F. K.* Lexikon der Neuen Musik.— München, 1958

168. *Prieberg F. K.* *Musica ex machina. Über das Verhältnis von Musik und Technik.*— Frankfurt / Main; Berlin, 1960
169. *Prieberg F. K.* *Musik im NS-Staat.*— Frankfurt / Main, 1982
170. *Reich W.* *Arnold Schönberg.*— Wien, 1968
171. *Riemann.* *Musiklexikon. Ergänzungsband. Personenteil A — K.*— Mainz, 1972
172. *Riemann.* *Musiklexikon. Personenteil A — K.* Mainz, 1959
173. *Rigbey A.* *Alternative Reality. A Study of Communes and Their Members.*— London, 1973
174. *Rohwer J.* *Neueste Musik: Ein kritischer Bericht.*— Stuttgart, 1964
175. *Roszak Th.* *Making of a Counter Culture...*— London, 1968
176. *Rougemont D. de.* *L'Aventure occidentale de l'homme.*— Paris, 1957
177. *Schnebel D.* *Werk-Stück — Stück-Werk // Melos.* 1969: Marz
178. *Schönberg A.* *Letters.*— London, 1958
179. *Schönberg A.* *Harmonielehre.*— Wien, 1949
180. *Schönberg A.* *Schöpferische Konfessionen.*— Zürich, 1964
181. *Schönberg A.* *Stil und Gedanke: Aufsätze zur Musik//Gesammelte Schriften I.*— Frankfurt/Main, 1976
182. *Seeger H.* *Musiklexikon in zwei Bänden. Erster Band.*— Leipzig, 1966
183. *Sike L.* *Lieder-Oper von Mauricio Kagel «Aus Deutschland»//Musika.* 1981. H. 4
184. *Sonner R.* *Musik aus Bewegung//Die Musik.* 1937. August
185. *Stockhausen K.* *Аннотация к пьесе «Stimmung» к пластинке из серии «Zeitgenössische Musik in der Bundesrepublik Deutschland», Album № 7.*— Bonn, 1983
186. *Stockhausen K.* *Einführungen und Projekte. Texte zur Musik.* 1963—1970.— Köln, 1971
187. *Stockhausen K.* *Elektronische Studien. Studie II. Partitur.*— Wien; Zürich; London, 1956
188. *Stockhausen K.* *[Интервью] — Melos//Neue Zeitschrift für Musik.* 1975
189. *Stockhausen K.* *Statt Panik und Angst ein höheres Bewusstsein//Melos.* 1968. № 10
190. *Stockhausen K.* *Texte zu eigenen Werke, zur Kunst Anderer, Aktuelles. Aufsätze 1952—1962 zur musikalischen Praxis.* Köln, 1964
191. *Stockhausen K.* *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik. Bd. I, Aufsätze 1952—1962 zur Theorie des Komponierens.*— Köln, 1963
192. *Stockhausen Karlheinz — Cott Jonatan // Rolling Stone.* 1971. 8 Juli
193. *Stockhausens Plädoyer für intuition. Ein interview // Die Welt der Musik.* 1970. № 2
194. *Strawinsky I.* *Interview//Melos.* 1968. № 9
195. *Strobel H.* *Paul Hindemith.*— Mainz, 1948
196. *Stuckenschmidt H. H.* *Die Musik eines halben Jahrhunderts. 1925—1975.*— München, 1976
197. *Stuckenschmidt H. H.* *Schönberg. Leben. Umwelt. Werk.*— Zürich; Freiburg, 1974
198. *Stuckenschmidt H. H.* *Urmythisches Welttheater//Dabei.* 1968. H. 3. Mai
199. *Stuckenschmidt H. H.* *Zum Hören geboren. Ein Leben mit der Musik unserer Zeit.*— München, 1979
200. *Stürzbecher U.* *Werkstattgespräche mit Komponisten.*— München, 1973
201. *Tappolet W.* *Arthur Honegger.*— Zürich, 1957
202. *Thomas E.* *Klang gegen Struktur? Problematische Aspekte auf Musiktagen 1961 [Donauessingen]//Neue Zeitschrift für Musik.* 1961. H. 12
203. *Tomzig S.* *Weltpremiere im Bergedorf: Ligeti wird gefühlvoll//Die Welt.* 1982. 9 Aug. № 182
204. *Velikovski S.* *Poètes Français XIX—XX siècles.*— Moscou, 1982.
205. *Warnecke K.* *Wenn das Horn weint//Die Welt.* 1982. 9 Aug. № 182
206. *Watts A.* *Zeit zu Leben. Erinnerungen eines «heiligen Barbaren».*— Bern; München, 1979
207. *Watts A.* *Zen-Buddhismus.*— Reinbek, 1961
208. *Zarius K. H.* *Beiträge zur Theorie des instrumentalen Theaters.*— Bonn, 1976

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие	3
Панорама (технические концепции, эксперименты, премьеры)	6
Философия распада и западный музыкальный авангард	44
Распад системы музыкально-выразительных средств (теоретический экскурс)	82
Додекафония и поствебернианство	102
Музыка и машина	128
Музыка и политика:	
Луиджи Ноно	149
Ханс Вернер Хенце	166
Черный юмор Маурисио Кагеля	184
Паломничество в страну Востока и магии:	
1. Ориентальный миф современного Запада — Восток контркультуры	211
2. Идеологи «нового ориентализма» в искусстве и общественном сознании	220
3. Внеевропейское в музыке от Дебюсси до Штокхаузена	236
4. Медитативная музыка	264
Заключение	293
Использованная литература	297

Житомирский Д. В., Леонтьева О. Т., Мяло К. Г.
Ж 74 Западный музыкальный авангард после второй мировой войны. М.: Музыка, 1989.— 303 с.

ISBN 5—7140—0117—6

Авторы книги знакомят читателей с самыми разными творческими экспериментами некоторых западных композиторов-авангардистов, с их теоретическими концепциями, характеризуют те философские и общезстетические идеи, с которыми эти эксперименты в той или иной степени соприкасались.

Ж 4905000000—130
026(01)—89 20—90

ББК 85.31

ISBN 5—7140—0117—6

© Издательство «Музыка», 1989

Научно-популярное издание

**Даниэль Владимирович Житомирский,
Оксана Тимофеевна Леонтьева, Ксения Григорьевна Мяло**

**ЗАПАДНЫЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ АВАНГАРД
ПОСЛЕ ВТОРОЙ МИРОВОЙ ВОЙНЫ**

Редактор И. Прудникова.
Художник В. Резников.
Худож. редактор Ю. Зеленков.
Техн. редактор С. Буданова.
Корректор Г. Федяева.

ИБ № 3887

Подписано в набор 30.12.87. Подписано в печать 24.11.89. Формат 60х90 1/16.
Бумага картографическая. Гарнитура литературная. Печать офсетная.
Объем печ. л. 19,0. Усл. п. л. 19,0. Усл. кр.-отт. 19,25. Уч.-изд. л. 21,58.
Тираж 8000 экз. Изд. № 13312. Зак. № 1031. Цена 1 р. 50 к.

Издательство „Музыка“, 103031, Москва, Неглинная, 14

Московская типография № 6 Госкомпечати СССР,
109088, Москва, Ж-88, Южнопортовая ул., 24.